

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MARTIN LORENZO DA ROCHA

PROJETO E DESCONSTRUÇÃO: UMA ANÁLISE CRÍTICA DE RELATOS
HISTÓRICOS NO DESIGN.

CURITIBA

2023

MARTIN LORENZO DA ROCHA

PROJETO E DESCONSTRUÇÃO: UMA ANÁLISE CRÍTICA DE RELATOS
HISTÓRICOS NO DESIGN.

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Design, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Design.

Orientador: Prof. Dr. Felipe Cardoso de Mello Prando.
Co-orientador: Prof. Dr. Marcos Namba Beccari.

CURITIBA

2023

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA

Rocha, Martin Lorenzo da

Projeto e desconstrução : uma análise crítica de relatos históricos do design. / Martin Lorenzo da Rocha. – Curitiba, 2023.
1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-Graduação em Design.

Orientador: Prof. Dr. Felipe Cardoso de Mello Prando.

Coorientador: Prof. Dr. Marcos Namba Beccari.

1. Desconstrução (Filosofia). 2. Design - História. 3. Foucault, Michel, 1926-1984. 4. Derrida, Jacques, 1930-2004. I. Prando, Felipe Cardoso de Mello, 1973-. II. Beccari, Marcos, 1987-. III. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Design. IV. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanóela Nogueira Dias CRB-9/1607



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DESIGN -
40001016053P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação DESIGN da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **MARTIN LORENZO DA ROCHA** intitulada: **Projeto e desconstrução: uma análise crítica de relatos históricos no design**, sob orientação do Prof. Dr. FELIPE CARDOSO DE MELLO PRANDO, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 07 de Fevereiro de 2023.

Assinatura Eletrônica

27/02/2023 17:08:13.0

FELIPE CARDOSO DE MELLO PRANDO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

24/02/2023 11:30:19.0

DANIEL BITTENCOURT PORTUGAL

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO)

Assinatura Eletrônica

24/02/2023 11:41:03.0

CLAUDIA REGINA HASEGAWA ZACAR

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

RUA GENERAL CARNEIRO, 460 - CURITIBA - Paraná - Brasil
CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5238 - E-mail: ppgdesign@ufpr.br

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 258460

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp>
e insira o código 258460

Dedico esta pesquisa como um ato de fé.

Não no curso da ciência, do qual suspeito mas no qual transito;
nem nos desvios filosóficos, que me detém mas não cativam.

Ajo por fé no Deus trino.

À sua guisa, nesta regata enfadonha, nestes meandros imprecisos,
fui resgatado de verdades necessárias às Verdades que me encaminham.

Do rio tortuoso que é o mundo, não me perderei em suas águas turvas
— das quais afogo a sede, mas não me sacio.

Já fui imerso nas águas mais desejáveis
— o Fôlego sobreveio enquanto afundo.

Dado à vida por esta brisa, sou dado àquele ao qual pertence tudo.
No madeiro me deu sentido: onde o rio vermelho tornou-me puro.

E se já velejo em mar seguro, e se o que eu não vejo expõe o escuro,
à deriva do Vento, tão cedo, aportarei nas terras mais tranquilas.

(do autor)

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa se refere especialmente às reflexões que tenho sobre parte da vida. Antes do que qualquer interesse acadêmico, no âmbito do projeto, da história, etc., alguns dos textos aqui tomados serviram para saciar (inicial e brevemente) minha curiosidade intelectual sobre a filosofia, para tirar o pó de algumas inquietações e até me forneceram, sem qualquer planejamento, perguntas que vieram a se tornar músicas. Agradeço a Deus por tais circunstâncias.

Agradeço também aos meus pais, Milton e Telma, que me deram à Luz e me instruíram no Caminho. Ao meu irmão, Tobias, por fazer dessa vida uma jornada de Tolkien. À Gabriela, de quem tenho colo que me anuncia a Nova Criação. À família adquirida, Lilia, Sergio e Ana, pelas palavras e pelos ouvidos. Ao amigo e orientador, Marcos, pelas conversas na esquina da reitoria e pelos jogos de basquete na 29. Ao Felipe, pela orientação e pelas sábias indicações neste curso. Aos amigos Daniel Supimpa e Lucas Leite — o conselho de vocês me lembrou, na partida deste projeto, a leveza certa de pertencermos a Cristo. Agradeço a Deus por todos esses.

RESUMO

Sob o termo “desconstrução” se empreendeu uma canonização no que se discursa sobre o design dos anos 1970-2000 no circuito euro-americano. Em algumas destas revisões, tal termo fora relativo a um estilo singular, revezando o lado da moeda teórica moderno-formalista. Outros autores defendem o entendimento da desconstrução como uma postura. Mas, em geral, o design pós-modernista da virada do milênio encontraria uma nova noção sob a qual exercer sua crítica, ou a teoria pela qual comentá-la. Diante disso, questiona-se: quais são algumas condições de possibilidade para que a desconstrução tenha atravessado o discurso projetual? Objetiva-se, então, investigar as narrativas históricas sobre a desconstrução no design. Para isso, entende-se o design sob o viés discursivo foucaultiano; investigam-se as condições de possibilidade de um discurso sem derivar em uma historiografia de superação valorativa e pela ideia de progresso, mas quando atravessado por um sistema de dispersão. Descrever tal formação discursiva não passa tanto pela análise semântica de um termo quanto pelo entendimento de como este torna-se objeto discursivo relevante. Com *O Design e/ou é o Moderno*, elencam-se valores que incorporam o aqui chamado discurso projetual: ambiente, projeto, função social e arte total. Este discurso projetual é balizado por uma noção de progresso, no qual o projeto (autônomo) é visto como uma atitude ambiental (poético-moderna) em vista da sociedade. Tal discurso possibilita, adiante, o ensejo emancipatório disciplinar do design frente à arte. Vê-se que o discurso projetual, atravessado pela dinâmica neoliberal, abre dilemas e transformações valorativas por meio do design hodiernamente. Em *Filmar a câmera que Filma*, a desconstrução é localizada na filosofia de Derrida e ampliada pela lente fotográfica pós-moderna, (re)atravessando o discurso das artes com o design. O termo desconstrução é valorado como uma atividade *termitológica*, como um cupim (*termes*) rói a madeira que ocupa — estrategicamente visando a desconstrução da *lógica* ocupada. No seio da arte pós-moderna, entende-se que, se esta câmera visa reenquadrar a possibilidade da autocrítica artística, é na captura do limite desta mesma operação. Em *Presets > Deconstruct > Apply*, é posta em vista a análise crítica de obras que enunciam a desconstrução no âmbito projetual. Considera-se a relação do design (disciplinar) com a arquitetura e as artes, uma vez que a introdução deste termo também se dá por meio destas. Adiante, expõe-se a utilidade da noção de desconstrução no seio projetual, uma vez que a mesma (dispersamente) serve ao arsenal do projetista e do historiador de design. Das condições de possibilidade para a desconstrução calhar à história do design, consideram-se: as premissas discursivas projetuais perpetuadas ao longo do debate teórico-acadêmico; a intenção de uma autodefinição e relevância disciplinar de campo, estipulada por uma revisão historiográfica frente ao modernismo; as premissas derridianas que favorecem uma autocrítica disciplinar, essas que são propensas à dissolução do signo, sem influir em um insucesso profissional do design(er) desconstrutivo, em uma espécie de regime disfuncional, mas que parecem abertas ao ferramental de um discurso projetual.

Palavras-chave: desconstrução; design; discurso projetual; Michel Foucault; Jean Jacques Derrida; história do design.

ABSTRACT

Under the term “deconstruction,” a canonization was undertaken in what is discussed about design from the 1970s to 2000s in the Euro-American circle. In some of these revisions, the term was related to a singular style, flipping the modern-formalist coin. Other authors endorse the understanding of deconstruction as a posture. But in general, turn-of-the-millennium postmodernist design would develop a new notion under which to exercise its critique, or the theory by which to comment on it. Given this scenario, the question is: what are some conditions of possibility for deconstruction to have crossed the design discourse? The objective, thus, is to investigate the historical narratives about deconstruction in design research. For that, design is understood under the Foucaultian discursive bias; we investigate the conditions of possibility of a speech without implying in a historiography of value overcoming and by the idea of progress, but when crossed by a system of dispersion. Describing such discursive formation does not involve so much the semantic analysis of a term as the understanding of how it becomes a relevant discursive object. With *O Design e/ou/é o Moderno*, values are listed that incorporate the so-called design discourse: environment, project, social function and total art. This design discourse is guided by a notion of progress, in which the (autonomous) project is seen as an environmental attitude (poetic-modern) in view of society. Such discourse enables, furthermore, the disciplinary emancipatory opportunity of design in face of art. It is seen that design discourse, crossed by neoliberal dynamics, opens up dilemmas and value transformations through design today. In *Filmar a câmera que Filma*, deconstruction is positioned within Derrida’s philosophy and amplified by the postmodern photographic lens, (re)crossing the discourse of the arts with design. The term deconstruction is valued as a *termitological* activity, like a termite (*termes*) eats the wood it occupies — strategically aiming at the deconstruction of the occupied *logic*. Within postmodern art, it is understood that if the camera aims to reframe the possibility of artistic self-criticism, it is in capturing the limit of this very operation. In *Presets > Deconstruct > Apply*, a critical analysis of works that enunciate deconstruction in the design scope is proposed. The relationship between (disciplinary) design and architecture and the arts is considered, since the introduction of this term also occurs through these. Further on, the usefulness of the notion of deconstruction within design is exposed, since this notion (dispersedly) serves the designer’s and design historian’s arsenal. Among the conditions of possibility for the deconstruction that are in keeping with the history of design, it is considered: the project discursive premises perpetuated throughout the theoretical-academic debate; the intention of a self-definition and disciplinary relevance of the field stipulated by a historiographical review against modernism; the Derridean premises that favor a disciplinary self-criticism, these that are prone to the dissolution of the sign, without influencing a professional failure of the deconstructive design(er), in a kind of dysfunctional regime, but that seem open to the tools of a design discourse.

Keywords: deconstruction; design discourse; Michel Foucault; Jean Jacques Derrida; design history.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
1.1	ABORDAGEM METODOLÓGICA.....	21
1.1.1	Pós-Estruturalismo e Estruturalismo.....	23
1.1.2	Arqueologia Foucaultiana.....	44
2	O DESIGN E/OU/É O MODERNO	51
2.1	DO AMBIENTE À FUNÇÃO.....	54
2.2	RETORNOS MODERNOS E ENTORNOS MODERNISTAS.....	75
2.3	PASSAGENS DO DESIGN.....	107
2.4	O PROJETO DÁ NOME À CRISE.....	121
3	FILMAR A CÂMERA QUE FILMA	132
3.1	TERMITOLOGIA: DESCONSTRUÇÃO EM DERRIDA.....	134
3.2	O CUPIM E O CAVALETE FOTOGRÁFICO.....	155
4	PRESETS > DECONSTRUCT > APPLY	197
4.1	QUEM NOMEIA A TRIBO?.....	199
4.2	O CULTO DA LIBERTAÇÃO.....	220
4.3	PÓS-PARTO.....	254
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	274
	REFERÊNCIAS	282
	FIGURAS	291

1 INTRODUÇÃO

“Desconstrução” é um termo que se tornou usual no cotidiano recente. Sobretudo, este termo se apresenta, em primeira mão, especialmente por sua dispersão, maleabilidade e ironia polissêmica. Hoje, seria possível rastrear discursos sobre a desconstrução de padrões, relacionamentos, vestuários, políticas, de si mesmo e de bolos de casamento (figura 1)¹, por exemplo.

FIGURA 1 — BOLO DESCONSTRUÍDO



FONTE: PARANÁ NOIVAS (s.d).

O bolo desconstruído, também chamado de *naked cake* (bolo nu), fornece uma imagem para que seja dada entrada, aqui, ao tema. Esta tipologia do *cake design* parece produzir um tipo de didatismo mais facilmente assimilável à proposta filosófica da desconstrução do que pareceu, ao longo desta pesquisa, o discurso do projeto em sua história tradicional.

Disperso em uma rede matrimonial, segundo a história da tradição do casamento e, hoje, relativo aos valores comerciais que orbitam tal tradição, este bolo foi lançado na cultura geral sob o rótulo de uma nova tendência a ser seguida, esta que estiliza e segmenta o valor (imaginário) de um bolo de acordo com um conceito geral pretendido e planejado na festa (o

¹O arquivo final contará com a numeração em ordem.

da imagem acima, por exemplo, talvez tivesse a ver com suculentas, plantas e vegetação). Segundo o site de casamento Paraná Noivas, estes bolos desconstruídos "nada mais são que bolos nus, sem aquela clássica cobertura, cheia de detalhes, onde as camadas do bolo e o recheio ficam bem visíveis, *mostrando o que há nele*, coisa que provavelmente você só descobriria ao comer o primeiro pedaço" (PARANÁ NOIVAS, s.d.). A enciclopédia virtual Wikipedia reforça, ainda, sob o rótulo de "naked cake" o recurso de que esta técnica de decoração *deixaria visível a estrutura interna do bolo* (s.d). Considera-se que o bolo, então, funcionaria não somente à satisfação da fome, mas a outros valores dispostos por sua presença (como dar apetite, impressionar e reforçar um conceito festivo). Também serviria, neste caso desconstruído, à revelação e ao desnudamento de um objeto ocultado pela tradição: mostra, em si e sobre este cadafalso, o que vêm a dar corpo ao bolo, como seria possível seu empilhamento, a divisão recorrente entre o pão-de-ló e o recheio, a artimanha do autor que, longe de ser o responsável pela estrutura histórica do bolo, fornece aos glutões sua condição, antes interiorizada, agora à mostra nestes distintos modos de vê-lo.

Seria de impressionar descobrir, nesta narrativa, que o confeitiro e sua comunidade, responsáveis por cunhar tal termo, tivessem lido Jacques Derrida, de tal forma a propor uma representação tão didática de sua proposta filosófica. Este filósofo da teoria pós-estruturalista francesa vêm a se tornar, do final do século XX para cá, segundo um rótulo geral, o desconstrucionista. Sua proposta, que será logo tomada nesta pesquisa, é conhecida como a teoria da desconstrução, ou, apenas, desconstrução. Veio a influenciar grande parte da cultura artística intitulada como pós-modernista, outros pensadores da filosofia contemporânea e, segundo a premissa geral desta e de outras histórias, atravessou discursos dispersos da vida (não sendo exclusividade de sua teoria, contudo, isto acontece), vindo a calhar no discurso do design (aqui nomeado como discurso projetual). Neste sentido dispersivo e no âmbito das narrativas sobre o projeto é que a desconstrução será revisitada nesta pesquisa, ainda que se condense como uma certa imagem na fôrma pós-modernista do projeto. Afinal, como este termo pode servir à mesa do projetista?

Dissertando-se sobre a forma da imagem contemporânea, seja nas histórias do design, nas análises imagéticas ou nos manuais de design, enfim, parece ter se empreendido uma canonização contextual no que se discursa da atividade do projeto (especialmente na disciplina chamada de "design gráfico") (relativa aos anos 1970-2000 no ciclo euro-americano, majoritariamente) e sua relação com a desconstrução. Em algumas destas revisões ao final do século XX e ao longo do XXI, tal termo fora relativo a um estilo singular, situação projetual contendo aspectos visuais supostamente tangíveis e reconhecíveis sobre as

qualidades de “caos”, “hibridização”, “fragmentação”, “colagem”, “des-hierarquização”, “feiúra”, “ecletismo” e outros que revezam o lado da moeda formalista² da análise de imagens, de um ponto teórico histórico moderno ou pós-moderno.

Por exemplo, em seu polêmico texto *Cult of the Ugly* (1993), Steven Heller traça uma severa crítica ao estilo “desconstrutivo” produzido pela Cranbrook Academy of Arts, uma instituição de ensino e pesquisa do design relevante a partir dos anos 1980 para o tema, o categorizando sob a influência da pós-modernidade. O autor elenca tais manifestações como reações aos modelos canônicos consolidados no design gráfico até então, chegando à seguinte conclusão: “A feiúra como uma ferramenta, arma, até mesmo como um código, não é um problema quando é um resultante *da forma que segue uma função*. Mas a feiúra como a sua própria virtude — ou como uma reação automática ao status quo — diminui todo o design” (HELLER, 1993, s. p., trad. nossa). Ou seja, desde que não atente contra as normas funcionais do design (moderno), a desconstrução seria um recurso salutar à atividade projetual. Rick Poyner, em *No more rules: Graphic Design and Postmodernism* (2003), também atrela à teoria pós-moderna as manifestações desconstrutivas da segunda metade do século XX, no discurso do projeto. Sua versão reforça a perspectiva de que esta pós-modernidade, inflamada pela falta de fé no progresso e na ciência, seria condicionada, conclusivamente, a romper com a modernidade, uma vez que estes seriam os valores “centrais” da modernidade (p. 11). Outras obras como *Layout* (AMBROSE, HARRIS, 2011) e *Making and Breaking the Grid* (SAMARA, 2002) procuram fornecer subsídios prático-teóricos, esquemáticos, para que os designers desdobrem a desconstrução em seus projetos gráficos, concebendo, de modo geral, a atitude desconstrutiva como amigável ao valor funcionalista do design. Enfim, a assimilação deste termo não parece recurso único de uma dita “pós-modernidade”, uma vez que pode-se contrapor, aliar ou sequestrar tal termo ao discurso modernista do projeto.

Mas esta teoria pós-moderna torna-se uma aglutinadora geral para os relatos que vêm aliar a desconstrução a um espírito de época que romperia com — ou, no mínimo, questionaria grande parte dos — princípios do modernismo no design, de maneira saudável ou

² Adota-se, aqui, a noção de formalismo estipulada por Chromiec: “Formalismo pode ser entendido, de modo rápido, como um viés discursivo que busca dar autonomia a uma prática cultural em relação aos demais contextos sociais e históricos de que ela faz parte” (2020, p. 25); “O formalismo pode ser entendido como um sistema de regras autorreguladoras postas para analisar o valor supostamente intrínseco de um artefato a partir de uma estrutura linguística” (p. 27); “Para a percepção visual, o discurso formalista implica regras, ou gramáticas, que funcionam como um sistema de critérios valorativos aplicados às imagens a partir do pressuposto de uma visão humana autônoma, capaz de atravessar conjunturas histórico-culturais” (p. 27). Tais características podem ser destacadas nas adjetivações e nas “gramáticas” utilizadas dentro de algumas análises da chamada imagem pós-moderna aqui citadas, que encontram sua contraparte em análises dos sistemas de valores, ideologias, culturas etc. que orbitam as imagens (tal como uma análise do tipo pós-estruturalista, como será visto no Processo Metodológico).

não. O que é entendido por design modernista ou moderno, *grosso modo*, na história destes relatos do design são narrativas e princípios que delimitariam a atividade do projeto com base nos valores da boa forma, pureza, objetividade, economia formal, racionalidade, entre outros, a exemplo de *Os Pioneiros do Desenho Moderno* (PEVSNER, 1995 [1936]), *Arte e Indústria: Princípios do Design Industrial* (READ, 1961) e *Grid systems in graphic design* (MULLER-BROCKMANN, 1996 [1981]).

Não sendo, também e contudo, uma discussão dada estritamente em solo euro-estadunidense, esta perspectiva pós-moderna cruza com interesses em solo brasileiro. Há, na análise imagética-social de Flávio Cauduro, por exemplo, a teoria da desconstrução de Derrida aliada à pós-modernidade de David Harvey, um dos mais proeminentes pesquisadores sobre o tema. Esta desconstrução seria observável no que Cauduro chama de *estética do palimpsesto*, no âmbito do design: sumariamente, uma estética da reescritura sob uma superfície já escrita, como os grafites nos muros (2000, p. 136). Em outros textos, ainda, Cauduro estabelece características das imagens contemporâneas, entre elas “o efêmero, o eclético, o heterogêneo, a colagem, o híbrido, o tecnológico” (2009, p. 114), considerando que, a partir da pós-modernidade, “em vez da linearidade, o desejável é a complexidade; em vez da certeza, a dúvida; em vez da constância, a variação; em vez da permanência, a efemeridade; e, mais que tudo, em vez da mesmice, o diferente — seja ele belo, regular ou feio” (RAHDE, CAUDURO, 2005, p. 199). Em seu livro *Design Gráfico: do Invisível ao Ilegível* (2008), Gruszynski passa pela teoria pós-moderna e pela desconstrução para derivar na ilegibilidade, o que a autora elege como condição formal do design pós-modernista (p. 91). Uma revisão panorâmica da história do design gráfico pode somar-se a este repertório: “Portanto, os produtos da cultura pós-moderna tendem a diferenciar-se por características como a *fragmentação, a impureza da forma, a falta de profundidade, a indeterminação, a intertextualidade, o pluralismo, o ecletismo e o retorno ao vernacular*” (BOMENY, 2009, p. 93, grifo nosso).

Tais revisões se erguem sobre o solo da teoria pós-moderna advinda da sociologia recente, na qual alguns autores optam por uma distinção entre modernidade e contemporaneidade, ressaltando as diferenças culturais/ideológicas entre ambos os recortes. Certa teoria acaba priorizando a “aparência” das coisas atuais ou certa fragmentação dos conceitos estéticos modernos, no caráter de um acontecimento momentâneo, superficial (KUMAR, 2006, p. 185). Sobre uma premissa revolucionária, disruptiva e inovadora, esta sociedade contemporânea viria, em favor da desconstrução, a romper com o modernismo em alguns aspectos: “*Recusando (e “desconstruindo” ativamente) todos os padrões de*

autoridade ou supostamente imutáveis de juízo estético, o pós-modernismo pode julgar o espetáculo apenas em termos de quão espetacular ele é” (HARVEY, 2008, p. 58, grifo nosso).

Esta, contudo, não será a perspectiva adotada neste estudo. Será um dos objetos de revisão, uma vez que tais visadas parecem restringir a desconstrução a partir de uma análise formal (isto é, ainda que não de economia, rigidez, centramento formal [modernista], mas de extravagância, flexibilidade, descentramento formal [pós-modernista]) e progressiva (isto é, ainda que em virtude uma “falta de fé no progresso”, a partir do valor de ruptura) em detrimento de uma análise discursiva, que aqui se opera. Além disso, tal perspectiva, apesar de ser majoritária, não é unânime dentro do discurso projetual. Outras histórias vêm à tona, endossando mais outras premissas do que as pós-modernas.

O pano de fundo crítico contra os ideais de objetividade e pureza do design moderno, pano de fundo este que teria se desenvolvido na disciplina pós-moderna, mas não somente, é compartilhado no que tange tais agrupamentos. Vários acontecimentos na história da disciplina são recursos para tal possibilidade de revisão histórica, especialmente localizados na segunda metade do século XX, como faz Bomeny (2009, p. 48-49), a exemplo. São os projetos realizados por Milton Glaser (Push Pin Studio), cartazes de Wolfgang Weingart, o lançamento das revistas ID (Terry Jones) e The Face (Neville Brody), o estilo lúdico do grupo italiano Memphis, entre outros, que configurariam, progressivamente, um rompimento com o postulado modernista, culminando, por fim, na desconstrução.

A partir deste ímpeto narrativo — o de situar a prática do design ao longo do século XX em relação à crítica antagônica do modernismo —, na década de 1970/80, no contexto do design norte-americano e com certa inspiração pós-estruturalista francesa, também é apontada nas histórias do design gráfico (na virada para década de 1990) uma revisão que viria a ser filosoficamente “mais atenta” e incisiva aos moldes modernos da linguagem projetual. Dentre os relatos que ocupam e passam a remarcar este terreno, enunciadamente pela desconstrução, estão: *Typography as Discourse* (McCoy, FREJ, 1988), *Post-modern design* (COLLINS, PAPADAKIS, 1989), *De-constructing Typography* (MEGGS, 1990), *Cranbrook Design: the new discourse* (1990, ALDERSEY-WILLIAMS et al), *A Brave New World: Understanding Deconstruction* (BYRNE, WITTE, 1994 [1990]) e *The academy of deconstructed design* (LUPTON, 1991).

A defesa mais aguda, diante das premissas pós-estruturalistas, parece se dar em alguns destes textos, contudo. Nem todos aliam a desconstrução à “situação” pós-moderna e nem todos trabalham profundamente os conceitos da filosofia francesa em relação ao projeto. Os que o fazem, recorrem aos experimentos da Cranbrook para situar uma relevância histórica ao

tema, abrindo a noção da desconstrução para a invasão do design (vice-versa). Em tal contexto das histórias ao redor da escola, parece cunhar-se efetivamente as pretensões de alcance da desconstrução, ressaltando ora uma autonomia e relevância da atividade projetual, ora a sua ampliação ferramental.

Tem-se, por exemplo, o relato de Lupton³ e Miller, no livro *Design, Escrita, Pesquisa*, publicado em 1996, especificamente em seu capítulo sobre desconstrução. Neste texto, os autores examinam a recepção, assimilação e utilização da desconstrução no design gráfico (LUPTON e MILLER, 2011, p. 3). Eles comentam a relação deste termo a partir da filosofia de Derrida e sua perpetuação em vários âmbitos na filosofia pós-estruturalista, citando outros autores como Barthes e Foucault (p. 7). Tal teoria encontraria um diálogo literal com o design gráfico, materializado em um projeto de uma das edições da revista *Visible Languages*, sob o título *French Currents of the Letter* (1978) (figura 2 e 3), elaborado na década de 1970 por estudantes da Cranbrook Academy Of Arts, sob a direção de Katherine McCoy (LUPTON e MILLER, 2011).

Conforme relata Iara Camargo (2011), esta edição contava com uma série de artigos sobre a crítica literária francesa. Estes artigos, “progressivamente”, seriam desconstruídos visualmente através do espaçamento das palavras e inversão das hierarquias canônicas de diagramação. Os alunos, previamente ao projeto, teriam tomado um curso sobre pós-estruturalismo, que envolvia alguns dos assuntos desta filosofia, e, apesar disso, parece que as possibilidades de uma revisão disciplinar do design foram mais voltadas aos termos da forma: em entrevista registrada em sua pesquisa, Camargo questiona se este projeto teria mudado a forma de Richard Kerr pensar o design. O ex-aluno da Cranbrook, e considerado um dos mais responsáveis pela edição polêmica da revista, responde: “Para mim abriu algumas possibilidades formais de layout e apresentação da informação de hierarquias em meu trabalho comercial depois de me formar na Cranbrook, *mas os artigos mais extremos permanecerão sempre experimentais*” (p. 163, traduzido pela autora). Segundo a autora, os textos próprios de Derrida seriam incorporados na escola adiante deste projeto, em especial

³Lupton, a esta altura, já havia produzido um artigo, publicado em 1991 na revista de design *Eye*, edição de número 3, nomeado *The academy of deconstructed design*. Nele, a autora já traça a relação com a filosofia pós-estruturalista e a obra de Derrida em seus papéis de fundamentação teórica para os experimentos dos alunos de Cranbrook. De início, a autora comenta que a escola havia sido acusada de hermetismo, formalismo, ofuscação teórica e “outros crimes contra o modernismo clássico”. Lupton localiza uma mudança de comprometimento intelectual da academia de Michigan em relação ao alto modernismo, sendo que a escola teria “mudado para um ceticismo a respeito do significado como entidade estável e fixa” (s. p., trad. nossa). A partir de então, ela revisa algumas das peças gráficas dos alunos em relação com as propostas defendidas por McCoy, sob um viés de uma teoria funcionalista da linguagem, chegando à conclusão de que a escola não havia ainda desconstruído e explorado um espaço da pragmática na teoria do design, apenas dos valores da sintaxe e da semântica.

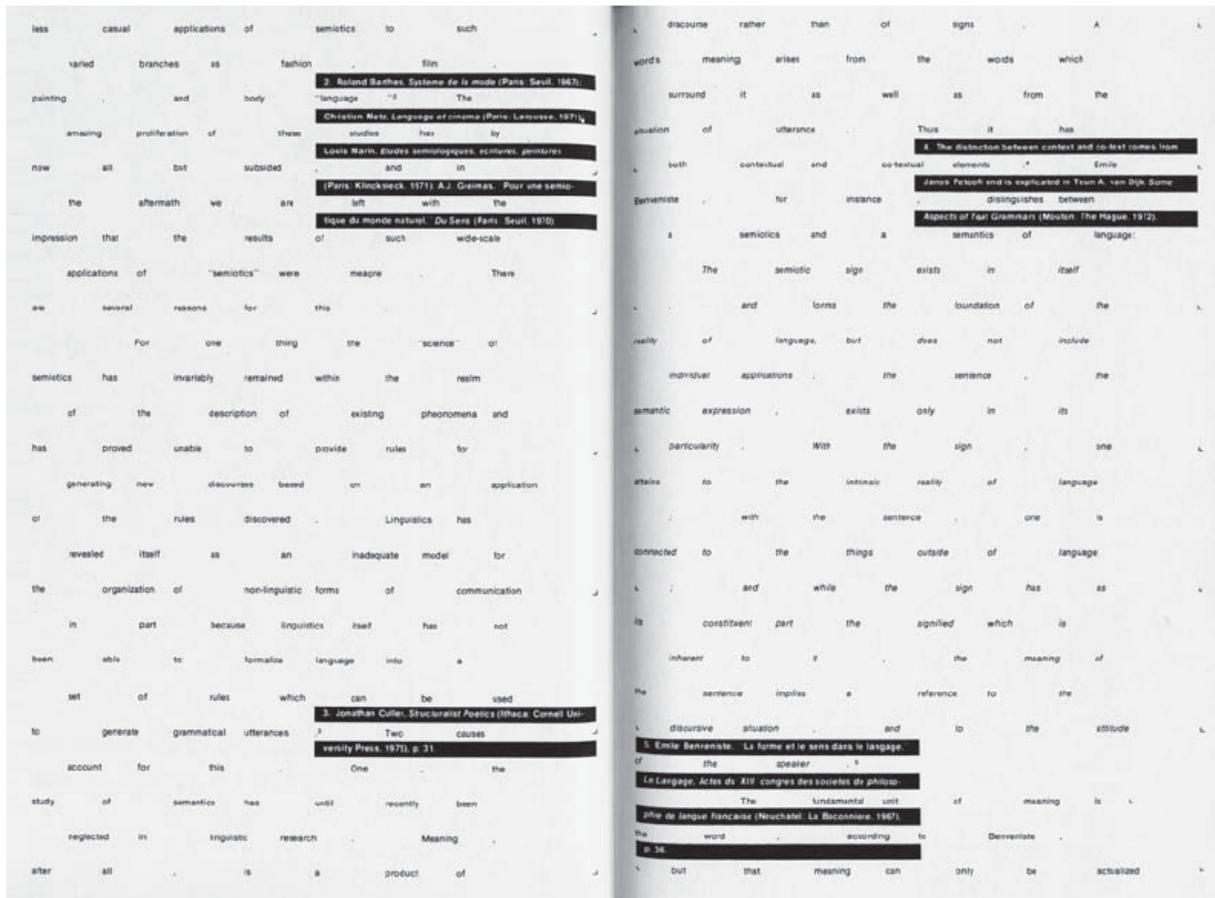
por Jeff Keedy. Não obstante, a autora credita mais ao gesto historiador de Lupton do que ao contexto da própria academia a associação do termo "desconstrução" à Cranbrook, uma vez que a assimilação deste termo, por parte de Lupton, seria previa a assimilação da própria Cranbrook.

FIGURA 2 — CAPA DE *FRENCH CURRENTS OF LETTER*.



FONTE: CAMARGO (2011, p. 150).

FIGURA 3 — ARTIGO NÚMERO 8.



FONTE: CAMARGO (2011, p. 158).

De acordo com Camargo (2011), a Cranbrook Academy of Arts foi uma escola fundada em Michigan, nos anos 1930, sendo desde então um “importante centro de produção, inovação, pesquisa e criação em arte, arquitetura e design” (p. 15). A coordenação de Katherine McCoy no departamento de design gráfico se deu entre os anos 1971 e 1995, sendo este um período especial no que tange a história do design e sua situação diante do modernismo (p. 15). A Cranbrook foi objeto de estudo e análise dentro da história e teoria do design, conquanto trabalhos monográficos de caráter documental (isto é, com visitas técnicas, entrevistas e análises de documentos em primeira mão) sejam raros, conforme propõe a autora em sua dissertação. Levando em consideração uma periodização da Cranbrook, comentada por McCoy em entrevista a Camargo, a fase que corresponderia à associação da teoria da desconstrução ao estreitamento com a filosofia pós-estruturalista seria a fase do “pós-modernismo crítico” (as outras seriam “moderno” e “modernismo tardio”) (p. 114), fase que mais importa ao presente estudo sobre a academia e que geralmente é relatada nas

revisões de Lupton, Heller etc. Como relata Camargo: “É fato que a desconstrução teve um papel importante para essa escola, porém é preciso ressaltar que outros conceitos e ideias discutidos, que permeavam aquele período histórico, também tiveram bastante espaço” (p. 115) — e neste sentido, entende-se que a própria desconstrução não fora assimilada da mesma maneira no percurso histórico do discurso projetual, nem na própria Cranbrook, como também comenta a autora: “a Cranbrook foi considerada por alguns autores como a escola que incorporou conceitos pós-estruturalistas como a desconstrução e a autoria, entre outros, mas que isso não se deu de forma uniforme” (p. 266). Sobretudo, considera-se que a desconstrução teve um estreitamento considerável diante da academia de Michigan, apesar de que se possa pensar a operação da escola para além deste termo⁴.

A partir deste estreitamento localizado na Cranbrook, e apesar dos relatos formalistas que tomam a desconstrução sob o viés de um estilo, neste relato de Lupton e Miller é possível identificar uma outra possibilidade valorativa, distinta ao escopo pós-moderno. Segundo os autores, tendo em vista a incorporação visual da crítica filosófica de alguns destes autores pós-estruturalistas, McCoy e os alunos da Cranbrook adotariam uma *postura* para realização de “experimentos formais” que “usavam a teoria como fonte direta de conteúdo” (2011, p. 8). Apesar de o termo desconstrução ser recorrentemente associado a um estilo que favorecia a “complexidade em detrimento da simplicidade” (p. 10), os autores defendem a “desconstrução como um processo crítico — um *ato* de questionamento” (ibidem, grifo no original). Isto é, propunham uma contraparte ao que se cristalizava já em sua época sob o rótulo “desconstrutivista”, de inauguração histórica pós-moderna, ressaltando o movimento do pós-estruturalismo e revisitando o sentido de certa adesão teórica, à guisa de Derrida, como um acontecimento prévio mesmo à sua nomeação filosófica, como algo pertencente “a uma estrutura geral”⁵.

Assim, de maneira dispersa, a atividade (ou, ao menos, o termo) pós-estruturalista e a “desconstrução” aproximariam-se do discurso do projeto. Outras aparições levariam adiante, historicamente, segundo a tese de alguns destes relatos, a este gesto desconstrutivo. Como, por exemplo, a revista *Emigre*, nas subversões do grid e da legibilidade por Ed Fella (ex-aluno

⁴ Para isso, ver a pesquisa de Camargo, intitulada *O Departamento de Design Gráfico da Cranbrook Academy of Art (1971-1995)* (2011). O objetivo da pesquisa ora desenvolvida, distintamente da dissertação de Camargo, se volta a essa investigação *discursiva* da desconstrução no design gráfico. Defende-se, por fim, que também a desconstrução foi um termo de interesse para McCoy posicionar a academia diante do contexto acadêmico e profissional, apesar da lacuna teórica dedicada ao entendimento de Derrida ou mesmo do pós-estruturalismo, por estes designers.

⁵ Conforme responde Derrida em uma entrevista: “Eu não acho que a desconstrução pode ser reduzida a um simples método ou mesmo uma teoria. Eu acho que há um elemento na desconstrução que pertence à estrutura da história ou eventos. Isso teve início antes do fenômeno acadêmico da desconstrução e continuará com outros nomes” (DERRIDA, 1994, n.p., trad. nossa). Este trecho é retomado no desenvolvimento da pesquisa.

da Cranbrook) e na figura do projetista errante de David Carson. Em geral, o design pós-modernista da virada do milênio encontraria um novo termo sob o qual exercer sua crítica; ou, de outro modo, o projetista “pós-estruturalista” encontraria um novo termo pelo qual exercer sua prática (histórica ou gráfica). Deste contexto, localiza-se um problema a ser investigado por esta pesquisa.

Se há dissenso acerca da apropriação do pós-estruturalismo no ensino da Cranbrook, episódio que aparenta ser seminal para a introdução do termo “desconstrução” na disciplina, e se tal conceito já apareceria em disputa desde a atividade da escola, demonstra-se pertinente entender como foi possível este ser assimilado no percurso histórico do projeto, assinalando suas dispersões, disputas, mas verificando, sobretudo, o que permitiria tal noção vir à tona, apesar dos distintos modos de seu uso. Partindo deste cenário, a pergunta de pesquisa deste estudo pode ser formulada da seguinte forma: quais são algumas condições de possibilidade para que a desconstrução tenha atravessado o discurso projetual⁶?

O objetivo geral deste estudo é o de investigar crítica e discursivamente os relatos históricos sobre a desconstrução no discurso do projeto. Será defendida a dispersão deste termo, evitando o gesto narrativo progressivo (no qual pressupõe-se este cruzamento rumo a uma história unitária, atribuída de sentido por alguma lógica externa), indo de encontro às narrativas que o utilizam, investigando premissas, lógicas e permanências/regularidades discursivas diante do espólio histórico. De todo modo, o objeto de estudo desta pesquisa se relaciona menos à desconstrução “gráfica” ou “visual”⁷ diante dos cânones modernistas de uma atividade projetual do que ao próprio termo “desconstrução” nas narrativas que o situam em certos enunciados.

Entende-se a necessidade de estipular, mediante esquema recorrente ao modelo de pesquisa acadêmica, alguns objetivos específicos. De partida, pretende-se a) *revisar* os

⁶Esta pesquisa, então, se volta aos *discursos do design*, levando em consideração a divisão proposta por Beccari (2019), na qual a outra opção seriam os *discursos por meio do design*. Tratando da pesquisa localizada no design, o autor explica que “o eixo dos discursos do design [neste caso, das histórias do design] envolve as investigações acerca dos regimes de verdade que sustentam concepções, valorações e práticas do design”, sendo que “as práticas e os discursos são indissociáveis entre si: os discursos existem como prática, e as práticas se organizam como discurso.” (p. 8). Assim, esta pesquisa se voltaria justamente nas disputas de valores e verdades que orbitam a desconstrução na disciplina, sendo que estes saberes coexistem e se fazem entender pelo sistema de diferenças no qual habitam, por meio de enunciados que dizem respeito ao interior da disciplina, mas que são influenciados por outros discursos. Sobretudo, se voltaria mais à análise destes esquemas discursivos do que a entender os efeitos desses discursos adiante de suas aparições. Maior detalhamento sobre o conceito de discurso e sobre as premissas necessárias para tal empreendimento está a seguir, na descrição do processo metodológico desta pesquisa.

⁷Apesar de que esta pesquisa se volte ao objeto dos discursos teóricos, livros, textos etc., as imagens possuem papel fundamental nesta pesquisa. Além de serem úteis, mencionadas e retomadas nos textos analisados, a investigação de tipo discursivo busca relacionar sempre o objeto com outros discursos e valores; assim, as imagens recorrentemente serão retomadas nesta pesquisa tendo em vista tal relacionamento. Mas, de modo geral, esta pesquisa não versa sobre as imagens que seriam “desconstrutivas”.

cânones do modernismo no design. Tal intento tomará conta da situação modernista para então suspeitar da chamada situação pós-modernista e das narrativas que focam nas descontinuidades históricas ou nas possibilidades de superação do modernismo, no capítulo *O Design e/ou/é o Moderno*. Para isso, além de almejar as bibliografias “fundadoras” da narrativa moderna sobre o design, em *Os Pioneiros do Design Moderno* (1995), de Nikolaus Pevsner, e textos complementares de autores como Frank Lloyd Wright, em *The Art and Craft of the Machine* (1901), e Adolf Loos, em *Ornamento e Delito* (1908), este capítulo articula também alguns discursos ao redor deste objeto, reunidos sobre o solo projetual da arquitetura e da arte moderna, a partir de Argan em *Arte moderna* (1999) e Raymond Williams em *Culture and Society* (1960), e outros que investigam valores projetuais e mnemônicos, como Jean-Pierre Boutinet em *Antropologia do Projeto* (2002) e Hal Foster, em *Design e Crime* (2016); Também serão tomados textos relativos à recepção e discussão entre o discurso moderno e o design ao longo do século XX e XXI, em *Las políticas de lo artificial* (2005), de Victor Margolin, *Objetos de Desejo* (2007) de Adrian Forty, e *Teorias Historiográficas do Design* (2013), de Isabel Campi. Deste modo, o texto tem em vista a problematização sobre o andamento narrativo desta relação: questiona-se as possíveis permanências do relato modernista na discussão sobre o design. Tal gesto encontra respaldo em autores mais recentes, ainda em Foster (2016) e em Beccari na obra *Das Coisas ao Redor* (2020), que trazem à tona reflexões críticas sobre possíveis ressonâncias discursivas entre o design moderno e seus supostos rivais (narrados, ao menos, como rivais), indagando sobre a própria diferenciação almejada pela proposta modernista e abrindo fronteiras para direcioná-la ao discurso projetual (envolvendo também a crítica ao modernismo).

Seguindo, com o intuito de b) *compreender* o termo desconstrução diante da filosofia de Derrida e dos discursos sobre a arte pós-modernista (principalmente no contexto norte-americano), um próximo capítulo, nomeado *Filmar a Câmera que filma*, se debruça sobre o atravessamento e a qualificação de tal conceito. Tal termo é localizado na atividade filosófica de Jacques Derrida, principalmente a partir da obra *Gramatologia* (2017), mas também nas obras do mesmo autor intituladas *A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas* (2009) e *Carta a um amigo Japonês* (1998). Além desta intersecção com a filosofia, o texto seguirá para a revisão de algumas atividades artísticas entre as décadas de 1960 e 1980, nos Estados Unidos, propriamente comentadas por Douglas Crimp e Allan Sekula sob o rótulo do pós-modernismo e, principalmente, por meio da fotografia. Tais investigações levantam pistas discursivas para a próxima etapa de análise alocada no discurso projetual recente. Enquanto o filósofo franco-argelino é recorrentemente mencionado na

disciplina, quando se trata do termo desconstrução, como foi visto até aqui, entende-se que os movimentos artísticos pós-modernistas, aqui recortados na atividade fotográfica, podem fornecer não somente um pano de fundo comparativo ao discurso do projeto, possibilitando lugar de análise contextual, mas também possíveis influências para as atividades projetuais-experimentais no contexto acadêmico norte-americano de design⁸.

Pretende-se este capítulo como um glossário expandido do funcionamento de um termo que é caro a este estudo, especificamente neste recorte “pós”. Para além de qualificar possíveis sentidos do termo “desconstrução” e sua operância, outro objetivo deste texto é o de levantar suspeitas e dispersões a respeito de seu uso, sem buscar defender uma ontologia da desconstrução, no entanto. Este capítulo visa um enriquecimento glossal à espreita do discurso projetual, isto é, sem isolar tal discurso em virtude de uma análise do tipo semântica. Compreende-se que não há movimento "autônomo" da desconstrução e que, no que se refere ao discurso do projeto, ela é uma entre outras alternativas de reação às narrativas modernas, uma que vem a tomar certo corpo e a servir a alguns interesses disciplinares. Não obstante, escrever sobre a desconstrução em Derrida, aqui, não é uma tarefa que se pretende isolada de demais assuntos, discursos, autores, etc.: vê-se como necessário passar por atravessamentos para que a compreensão deste termo não seja contrária ao que ele mesmo critica (isto é, que o sentido do termo seja detido pelo autor ou por certa intencionalidade/preensão da obra). Ademais, serão investigados alguns valores do discurso projetual no seio da arte pós-modernista em pauta (como função social, ambiente, arte total, autonomia histórica etc.), de forma a ampliar as considerações desta pesquisa para além de um regime disciplinar, expondo um atravessamento discursivo.

Adiante, o estudo segue para c) *analisar*, localizadamente, configurações discursivas dos relatos sobre a desconstrução no discurso projetual, no capítulo nomeado *PRESETS > DECONSTRUCT > APPLY*. Neste, serão abordados materiais teóricos que trazem a desconstrução à situação projetual, diante da história do projeto e do embate frente aos cânones modernistas. A escolha destes materiais se deu a partir de uma revisão bibliográfica assistemática; isto é, partindo de leituras cristalizadas no âmbito acadêmico, foram feitos cruzamentos de referências, citações e, além disso, algumas pesquisas não sistematizadas em

⁸Retoma-se que desde a Cranbrook, a desconstrução (a partir de Derrida) fora objeto de estudo teórico para a prática do design gráfico, mesmo que de uma maneira exploratória e sem um rigor filosófico de análise textual (p. 269) (como registra Camargo, muitos estudantes não leram diretamente Derrida, e McCoy, por exemplo, não o leu integralmente [2011, p. 268]). Não somente o termo “desconstrução” importou aos alunos, mas muito aos historiadores e acadêmicos da disciplina, que utilizaram este como rótulo de suas pesquisas, textos e ferramentas para defender suas teses, apoiadas na figura derridiana e em sua relevância quanto ao termo e aos questionamentos frente à linguagem (p. 267).

diretórios acadêmicos, bibliotecas virtuais etc. para chegar a um corpo de obras que fosse satisfatório ao objetivo aqui estipulado. Os materiais principais já foram aqui citados, na contextualização desta pesquisa, sendo enriquecidos por textos mais enxutos/recentes ao longo do debate.

Por fim, esta pesquisa d) delinea um panorama histórico-discursivo e procura considerar perspectivas críticas sobre a desconstrução no discurso projetual, retomando também o entendimento de discurso para o estudo do projeto, e costurando, por fim, os saberes investigados ao longo da pesquisa.

Para situar a relevância desta pesquisa, vê-se, de antemão, que grande parte dos materiais aqui abordados estudam a desconstrução ao largo da atividade pós-estruturalista. Quando este recorte da filosofia é citado, geralmente, aparece por meio de um breve panorama ou de uma contextualização geral do que significaria o termo, e não necessariamente de um aprofundamento da sua discussão filosófica, histórica ou discursiva; sobretudo, isola-se o design sob um teor “disciplinar”. Geralmente assumem-se abordagens semióticas, retóricas⁹ e pragmáticas para as análises das imagens “desconstrutivas” e mesmo na qualificação histórica deste atravessamento, o que sucede em certa restrição interpretativa/contextual do objeto analisado ou em conclusões focando em certa coesão e categorização geral da visualidade. Muitas destas, por exemplo, partem da contraposição entre modernidade e pós-modernidade, a nível histórico, assumindo o design pós-moderno a partir de uma *superação* moderna, sem perceber criticamente os discursos compartilhados entre ambos (discursos que podem influenciar a própria revisão da desconstrução desta disciplina). Em outro ponto, apesar de que algumas obras estejam próximas a esta pesquisa em termos metodológicos, isto é, parecendo mais conscientes da situação filosófica pós-estruturalista, elas não objetivam revisar as narrativas do discurso projetual em relação à desconstrução, mas efetuam panoramas, buscam alargar as análises imagéticas ou estudar questões específicas, como a tipografia.

Com isso, compreende-se um diferencial nesta pesquisa. O estudo crítico de assuntos que tangem o pós-estruturalismo encontra maior adequação partindo do interior da própria postura, isto é, sem incorrer em revisões superficiais ou a argumentos super-enfatizados pela lógica científica. Em suma, trata-se de assumir a postura pós-estruturalista visando justamente a desconstrução narrada dentro da disciplina do design. Isto poderá contribuir, por exemplo, para uma perspectiva mais crítica das aproximações entre filosofia e projeto, para um olhar

⁹ Derrida questiona modelos saussurianos, por exemplo, que são bases metodológicas de alguns dos autores que estudam a desconstrução. Isto pode colocar o olhar de análise semiológico em suspeita, neste contexto.

crítico-histórico da noção histórico-disciplinar e mesmo para um repensar sobre a situação contemporânea do projeto, por exemplo. Para além dos regimes que operam nesta prática projetual, o estudo também poderá servir como um modelo de análise a despeito de “outras desconstruções”, e como uma reflexão sobre a atividade pós-estruturalista frente ao modelo historiográfico, às discussões sobre linguagem, projeto e arte.

Ao invés de qualificar a desconstrução “como parte de uma evolução permanente do design e da tipografia como modos de representação distintos”, como escrevem Lupton e Miller (2011, p. 20), ou ainda como um conceito disruptivo em uma história disciplinar do design, busca-se reconstituir a sua transformação a partir dos discursos do projeto, enxergá-la como recurso narrativo e desvendá-la, ao menos no campo de seus interesses e de algumas de suas possibilidades. Considera-se, por fim, que podem ser diluídas as marcações disciplinares que fazem a desconstrução existir como uma espécie de marco histórico no design gráfico, isto é, inovador, e mesmo um conceito tão controverso historicamente no discurso do projeto — mal compreendido por alguns, mal explicado para outros.

1.1 ABORDAGEM METODOLÓGICA

A classificação desta pesquisa é de abordagem discursiva¹⁰. É uma pesquisa de caráter filosófico, sendo sua postura influenciada pela corrente pós-estruturalista, especificamente foucaultiana, por permitir uma investigação do conceito de desconstrução a nível discursivo, de forma a atravessar narrativas históricas e raciocínios filosóficos. Aqui será abordado, brevemente, um texto sobre esta atividade, realizando, ao mesmo tempo, uma defesa metodológica para esta pesquisa em detrimento de outras abordagens filosóficas-linguísticas, como a estruturalista (na teoria linguística de Saussure, que influencia a pesquisa de base

¹⁰Ao invés de ser tomada a natureza básica como classificação deste estudo, adiante, ainda neste capítulo, se defenderá a abordagem discursiva. Segundo Silva e Menezes (2005, p. 20) este tipo de pesquisa básica “objetiva gerar conhecimentos novos úteis para o avanço da ciência sem aplicação prática prevista. Envolve verdades e interesses universais”. Isto é, se faria entendida a partir desta dicotomia entre teoria e prática, sendo a prática, para o discurso projetual do design gráfico, por exemplo, a execução de peças gráficas no sentido estrito e a teoria à execução de textos relacionados à disciplina do design gráfico. No que tange às verdades e interesses universais, no texto dos autores se opõem as verdades e interesses locais de uma pesquisa aplicada (por exemplo, uma tipografia voltada à “incorporação” da desconstrução). Não obstante, tal qualificação pode ser questionada sob a denúncia deste limite regional e sob a operação desses distanciamentos entre práticas/teorias, pretendidos de maneira geral pelo discurso científico. A defesa de uma abordagem discursiva, então, buscará diluir estes limites e localizar a construção de enunciados e seus interesses, na contramão de uma pretensa universalidade.

retórica e a semiótica) e a pragmática (de Wittgenstein, que aborda o funcionamento da linguagem)¹¹.

Esta breve defesa tem o objetivo de situar a abordagem discursiva¹² para além da revisão estrutural ou funcional da linguagem, em um sentido que encontra as condições de possibilidades, valores, práticas, histórias etc. que permitem um discurso vir à tona, em um sentido arqueológico (segundo léxico de Michel Foucault). Esta comparação se faz, além disso, tendo em vista certa didática, útil para a compreensão estratégica desta pesquisa, uma vez que ao longo do debate dos capítulos as ideias destes autores serão citadas ou parafraseadas por enunciados do design. As propostas de Saussure e Wittgenstein acabam por utilizar mais do recurso da imagem e dos esquemas para a exemplificação, comparando com a obra de Foucault¹³, favorecendo, novamente, a didática e a contextualização teórica desta pesquisa.

Como um gesto foucaultiano, por excelência, não pretende-se tratar de nenhum rótulo, aqui, isolando-o: mesmo que o processo criativo-teórico seja necessário para alguns atravessamentos, se comparados com outros mais “evidentes”, eles já cumprem um papel nesta história, ao situar os objetos no âmbito das relações e transformações discursivas. Sobretudo, infere-se que, diante da história do projeto e das metodologias que o cercam, as abordagens em análises, produções e histórias das imagens do tipo semântica (exploração do sentido) e pragmática (estudo do funcionamento), são mais recorrentes, considerando a história do design moderno (e mesmo de seu sucessor “pós-modernista”). Tendo em vista duas abordagens filosóficas que tratam destes temas, aqui realiza-se não somente um atravessamento do discurso filosófico ao projetual, isto é, possibilitando arqueologias a serem feitas entre estes dois discursos — e, principalmente, fornecendo ao discurso do projeto ocasiões de debates linguísticos (prévios e deslocados a esse) que se tornam muito

¹¹ Apesar de parecer oportuno, ainda não será abordada a proposta de Derrida — pois ela se faz como objeto de estudo e não, necessariamente, como parte das premissas desta pesquisa. Para não esquecê-lo completamente, no entanto, será introduzida parte de sua proposta a partir de um recurso didático-imagético.

¹² Segundo Caregnato e Mutti, o papel da análise do discurso é de “buscar os efeitos dos sentidos [...] sair do enunciado e chegar ao enunciável através da interpretação” (2006, p. 681). Deste modo, o objeto estudado será interpretado a partir de uma análise linguística e histórica (GREGOLIN, 1995, p. 20). Entretanto, tal metodologia será enriquecida pela compreensão foucaultiana, que não entende o signo como alheio à formação discursiva, mas sendo discursivamente formado (RATI; BECCARI, 2020) — o que implica em não isolá-lo de seu redor e nem conceber a ele uma característica unívoca. Perin (2019, p. 43) expõe que a análise discursiva contou com algumas transformações em suas características de abordagem desde a sua formação. Uma delas é a vertente influenciada por Foucault, que compreende a própria noção de discurso para além da linguística e esquia de um método de análise rígido, mas abarcando as relações discursivas com os objetos que estão ao seu redor, sendo assim “entendido como o conjunto de condições necessárias para que algo tenha valor e significado” (p. 47).

¹³ O autor tem um célebre exemplo imagético, no primeiro capítulo de *As palavras e as coisas* (1966), no qual utiliza uma pintura de Diego Velázquez, intitulada *Las Meninas* (1656), para situar a condição da *epistème* de se pensar o sujeito. Este exemplo não será abordado aqui, por correr por fora dos interesses desta pesquisa.

apropriados ao longo da sua história, seja da situação da função dos objetos de design diante da sociedade, da polivalência do signo do design em sua relação interpretativa, das funções retóricas dos enunciados mediante o que eles querem dizer etc., história esta que será retomada ao longo desta pesquisa.

Por fim, estipulam-se critérios analíticos e historiográficos para a adoção específica de Foucault diante dos regimes de verdade do projeto. Sobretudo, é visto que a abordagem discursiva possibilita o escrutínio dos valores de progresso histórico, autonomia histórica e função projetual; precisamente por ser uma abordagem que localiza as possibilidades do vir-à-mesa, instiga a investigação dos interesses e das permanências discursivas no fio histórico.

1.1.1 Pós-Estruturalismo e Estruturalismo

James Williams realiza, em seu livro *Pós-estruturalismo* (2012), um panorama acerca disso que ele denomina como um “movimento” na filosofia¹⁴, localizado no início da década de 1960 e multidisciplinar (p. 6). Tendo sido influenciados pelo pensamento filosófico de diversos períodos, autores como Deleuze, Foucault, Derrida, Kristeva e Lyotard compartilhariam algumas premissas ou posturas, fazendo parte deste agrupamento. Tais raízes¹⁵ podem ser localizadas em filósofos como Kant, Husserl, Heidegger, Nietzsche e Freud, para o autor que, sobretudo, relaciona a atividade do pós-estruturalismo mais a estes pensadores do que aos da corrente estruturalista do século XX, como Ferdinand Saussure (p. 14), relação no entanto estipulada aqui neste capítulo. Desta maneira, ele realoca o pós-estruturalismo como “*um movimento densamente histórico de reação a uma longa série de ideias filosóficas*”. É também, contudo, um modo revolucionário de pensar a história” (grifo do autor, p. 14). Outrossim, não se trata de separar o pós-estruturalismo de seu aspecto

¹⁴ É salutar verificar que, para Williams, este movimento não teria uma abordagem a nível “teórico” de “ideias” e conceitos abstratos, mas participa como uma prática frente à organização do conhecimento humano: “*O pós-estruturalismo é uma prática*. Não se trata de argumentos abstratos ou observações imparciais, mas de uma expressão prática de limites em um determinado âmbito. Isso explica por que as diferentes variedades de pós-estruturalismo recebem nomes que correspondem a atividades críticas e criativas práticas: desconstrução (Derrida), economia libidinal (Lyotard), genealogia e arqueologia (Foucault), empirismo transcendental (Deleuze), dialética (Deleuze, Kristeva)” (grifo do autor, p. 12, 2012). Ou seja, este texto não pretende verificar quais foram as “práticas de uma mesma teoria”, uma vez que se questiona tal distinção a partir da atividade pós-estruturalista e de que haja *uma* teoria pós-estruturalista, em seu sentido essencial, a ser “materializada” por qualquer prática.

¹⁵ Esta noção de raiz foi utilizada por Williams com vistas a evitar uma análise dicotômica pautada em aderências/recusas de determinadas referências, reforçando, ainda, o “que elas tornam possível, e como definem um terreno” (2012, p. 15), para além deste jogo de oposições, mas para um de transformações.

contingente, senão de situá-lo de acordo com uma história específica (não universal) e que participa de interesses e discursos singulares em cada apropriação distinta.

No sentido histórico da circunscrição do pensamento pós-estruturalista, pode-se observar, no entanto, a intrincada relação com o estruturalismo:

Obras pós-estruturalistas não podem ser reflexões teóricas abstratas, uma vez que só podem mostrar o trabalho dos limites nas aplicações práticas do conhecimento do interior. Elas devem tomar uma dada estrutura atual e desconstruí-la, transformá-la, mostrar suas exclusões. Por isso elas invalidam pressuposições sobre pureza (em moral), sobre essências (em termos de raça, gênero e experiências prévias), sobre valores (em arte e política), sobre verdade (em direito e filosofia) (WILLIAMS, 2012, p. 9).

Esta relação, logo, não deve ser entendida em termos restritos sobre uma contradição ou uma contra-corrente filosófica. A atividade pós-estruturalista se situa, ela mesma, relativa ao discurso — explicitamente em sua terminologia — estruturalista, e implicitamente relativa aos mais variados discursos disciplinares. Ela depende das categorias para agir, normas para questionar, destituir e, assim, instituir outras. Sobre a mesma afirmação de Williams, citada acima, por exemplo (“obras pós-estruturalistas não podem ser reflexões teóricas abstratas”) (ibidem), podem-se acusar categorias (“obras”), dicotomias (“teoria abstrata vs prática”) e cânones (“não podem”) necessários, nesta retórica, para a verificação pós-estruturalista¹⁶. Enquanto opera a partir de categorias, esta atividade visa questioná-las.

Cabe também o entendimento de Foucault quanto a esta situação filosófica. Em entrevista registrada no livro *Ditos e Escritos II* (1983), o francês expõe como ele compreende esta relação entre os movimentos do estruturalismo e do pós-estruturalismo. Antes, a respeito do primeiro, o autor menciona que a fenomenologia - como postura filosófica - era insuficiente para a análise linguística, e que algumas metodologias *estruturais* foram elaboradas visando dar uma forma a esta filosofia: “a passagem se deu da fenomenologia para o estruturalismo e essencialmente em torno do problema da linguagem: houve ali, penso, um momento bastante importante, aquele em que Merleau-Ponty se deparou com o problema da linguagem” (p. 311). Esta nova postura, no entanto, é qualificada pelo olhar de Foucault como uma veste dentro do circuito formalista (p. 308):

[...] lembro-me muito bem dos cursos em que Merleau-Ponty começou a falar de Saussure que, apesar de estar morto há quase 50 anos, era de fato desconhecido, não

¹⁶ Neste sentido, uma crítica recorrente à vertente pós-estruturalista é relativa às contradições sobre as quais ela opera. Comentando sobre crítica nesta abordagem filosófica, contudo, Camargo (2008, p. 104) explica: “se a própria lógica é [tomada como] uma criação, uma contradição lógica não pode funcionar como critério de verdade”. Um exemplo célebre de crítica a Foucault é a obra *Esperando Foucault, ainda*, de Marshall Sahlins.

digo dos filólogos e linguistas franceses, mas do público erudito. Então o problema da linguagem veio à tona, e pareceu que a fenomenologia não era capaz de dar conta tão bem quanto uma análise estrutural dos efeitos de sentido que podiam ser produzidos por uma estrutura de tipo linguístico, estrutura em que o sujeito no sentido da fenomenologia não intervinha como aquele que confere o sentido. E, muito naturalmente, estando a esposa fenomenológica desqualificada por sua incapacidade de falar da linguagem, o estruturalismo tornou-se a nova noiva. Eis como eu contaria as coisas (FOUCAULT, 1983, p. 311)

Em suma, Foucault relaciona o estruturalismo como uma corrente que vem a suprir o pensamento ensaiado na fenomenologia sobre a linguagem, abrindo inclusive maior abrangência para o campo da linguística. Esta passagem se daria como um preenchimento de uma lacuna do sujeito frente ao objeto linguístico, que agora passaria a operar sobre as articulações dos sentidos do texto.

Quanto ao movimento do pós-estruturalismo, este não compartilharia de um mesmo objeto de estudo, para o autor, como é a linguagem e o lugar do sujeito frente a ela, para Foucault, dentro do estruturalismo: “atrás do que se chamou de estruturalismo, havia um certo problema, que era em geral o do sujeito e o do remanejamento do sujeito, não vejo, nos chamados pós-modernos ou pós-estruturalistas, que tipo de problema lhes seria comum” (ibid, p. 323). Apesar de dar pistas das possibilidades de relação entre estruturalismo e seu “pós”, o autor não as descreve. Além disso, ele ironiza, de certa maneira, tal uso terminológico de “pós” na teoria pós-moderna, ao longo da entrevista: “O que se chama pós-modernidade? *Não estou atualizado*” (p. 322, grifo nosso). Ainda assim, interessa ao estudo traçar esta relação sumariamente, no que toca principalmente a investigação frente aos enunciados e situação linguística de Ferdinand Saussure¹⁷ e Ludwig Wittgenstein, e, depois, Michel Foucault. Na contramão de definir a abordagem de Foucault isoladamente, visa-se aqui relacioná-la em um circuito que dá sentido a tal escolha, nesta pesquisa. Por mais dispersas que sejam estas propostas filosóficas, a preocupação em torno do saber linguístico e da formação dos discursos, enunciados e noções dentro de um jogo é cara e distinta entre estes três autores.

Saussure corresponde, entre outros rótulos filosóficos, à virada linguística/giro linguístico na filosofia da linguagem do século XX. Nesta virada, haveria um ponto em

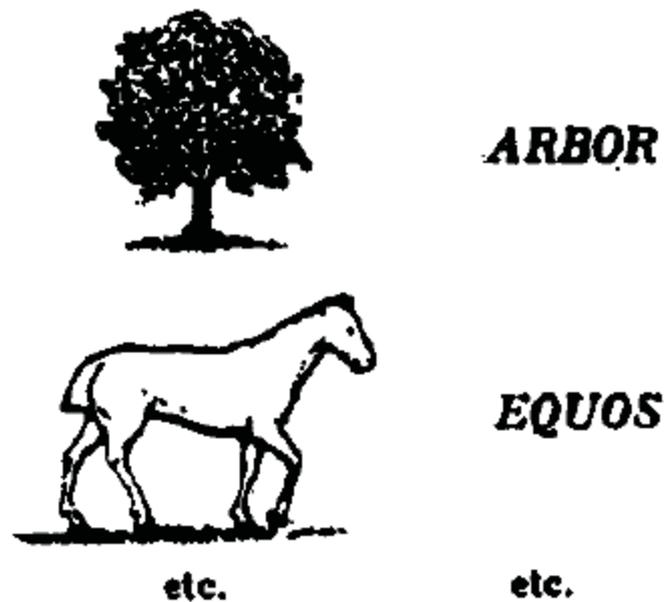
¹⁷ A escolha de Saussure se faz por ele ser fundamental para as análises semióticas, retóricas e linguísticas que se fazem no campo do design. Conforme revisam Rati e Beccari (2020, p. 172, grifo nosso), a tradição de análise retórica no design, influenciada por Bonsiepe e Barthes, não daria conta de “*analisar elementos verbais e visuais*, pois trata apenas da linguagem escrita e oral, por isso propõe *uma atualização através de princípios semióticos*”, isto é, fundamentados no filósofo suíço. Ademais, como foi visto, ele é objeto de revisão recorrente no pós-estruturalismo (inclusive na *Gramatologia* de Derrida, cara ao entendimento da desconstrução); além de esta repescagem fazer-se útil para o entendimento do pós-estruturalismo, se faz necessária de um ponto de vista de defesa do método corrente: não faria sentido, em uma ótica científica de acúmulo e progresso de conhecimento, estudar um objeto através da lente de um outro já criticado e revisado por ele. Ou seja, situar Saussure neste capítulo contribui para a diferenciação e relevância desta pesquisa, principalmente quanto ao método aqui proposto.

comum relativo a um descentramento das estruturas representacionistas da linguagem, que vêm a pensar a significação fixa entre linguagem e realidade, palavra e objeto, e uma função restrita de desígnio, entre a palavra e objeto, no estudo da linguagem. Nesta chamada virada da filosofia, noções como “jogos de linguagem” e sobre os sentidos do texto passam a ter maior relevância na investigação do uso das palavras — apesar de que cada organização filosófica tome veredas distintas, ao menos historicamente, na disciplina filosófica/linguística¹⁸.

Ferdinand Saussure esquematiza uma compreensão a respeito do pensamento comum sobre a linguagem, iniciando a sua teoria (Figura 4):

FIGURA 4 — ESQUEMA SAUSSURE

¹⁸Outro filósofo importante neste âmbito é Ludwig Wittgenstein. Este nasceu na Áustria, em Viena, no ano de 1889. Ao início de sua jornada acadêmica, o autor estudava engenharia, teoria da matemática e, então, lógica. Foi com o estudo da lógica (orientado por Bertrand Russel) que iniciou na filosofia. Ao longo de sua jornada de escrita (nada linear, permeada por sua participação em duas guerras mundiais), o filósofo escreveu, entre outras obras, *Tractatus Logico-Philosophicus* (1918) e *Algumas observações sobre Forma Lógica e Investigações Filosóficas* [1947?]. Seu trabalho geralmente é dividido em duas fases, o primeiro Wittgenstein, que corresponderia ao *Tractatus*, e o segundo, nas demais obras (1999, p. 6-8). Segundo intérpretes, enquanto, em sua primeira fase, o pensador estaria mais preso à “perspectiva logicista que caracteriza a obra [Tractatus]” (p. 13), na segunda fase ele se voltaria para as funções da linguagem, ou seja, os seus *jogos* (p. 14). Este tema, dos jogos da linguagem, foi espreitado por vários linguistas, como Saussure. Para assinalar tal intersecção entre os dois pensadores, ver: SANTOS et. al (2019) - texto que propõe uma comparação entre Saussure e o “primeiro” Wittgenstein; FIGUEIREDO (2020) - texto que investiga o jogo de xadrez como campo para a discussão de ambos os autores; SILVA (2021) - texto que associa Wittgenstein a Saussure, entre outros autores (como Nietzsche, por exemplo). Não obstante, historicamente no campo da filosofia, o pensamento de Wittgenstein estaria mais associado ao pragmatismo norte-americano e à filosofia analítica do que ao estruturalismo: “É Wittgenstein quem cristaliza o centro do discernimento pragmatista de ‘meaning is use’. Richard Rorty [pensador nova-iorquino] constrói a partir disto e dá ênfase nos aspectos sociais do conhecimento e da verdade que seguem o discernimento de Wittgenstein” (SMITH, 2014, p. 37, trad. nossa). Por isso, por questões de escopo, delimitou-se a abordagem linguística a Saussure.



FONTE: SAUSSURE (2006, p. 79).

Com esta imagem, Saussure visa explicar como uma árvore, por exemplo, pode ser tomada pela palavra que a designa (árvore, no caso português), o que “supõe ideias completamente feitas, preexistentes às palavras” e “faz supor que o vínculo que une um nome a uma coisa constitui uma operação muito simples, o que está bem longe da verdade” (2006, p. 79). Nesta representação, imagem e palavra parecem associadas em um sentido referencial. A palavra seria tomada pelo objeto (vice-versa), não fosse a ilustração do autor, que permite enxergá-la separadamente do objeto ao qual se refere: tornando a palavra em imagem, ao lado da imagem, Saussure se interessa em desassociar o nome das coisas às próprias coisas, indo de encontro a certa visão que naturalizaria e cristalizaria tal relação (COSTA, 2014, p. 99).

Uma famosa obra feita por René Magritte traz esta questão à tona dentro da seara das artes (Figura 5). O autor leva adiante esta desassociação de significantes, desatrelando agora não a palavra da coisa, mas a ilustração da coisa. A imagem nega o referencialismo da ilustração do cachimbo (de todo modo, poderia-se questionar o quanto a ilustração de Saussure, ao tomar os desenhos da árvore e do cavalo como objetos culturalmente aceitos de uma árvore e do cavalo). Então, dizer que o desenho de um cachimbo não é um cachimbo (tradução da frase em francês, abaixo do desenho) é situar a representação em um aspecto distinto da realidade - esta representação já não dá mais o nome, não é a ilustração inicial/final que poderia “traduzir” o objeto cachimbo disposto na realidade, mas abre-se como uma nova dimensão a ser investigada da própria realidade: a linguagem.

FIGURA 5 — *CECI N'EST PAS UNE PIPE.*

FONTE: (MAGRITTE, 1929). Disponível em:
 <https://en.wikipedia.org/wiki/The_Treachery_of_Images#/media/File:MagrittePipe.jpg>.

A investigação de Saussure, outrossim, não remeteria a uma certa busca pela origem das palavras/linguagens/línguas, como assinala Costa (2014, p. 101) — seja para demonstrar qual seria a Palavra primeira ou mesmo para procurar os sinais da primeira língua concebida —, mas em tentar compreender o seu *jogo* mediante o valor de representação dos signos. Para isso, o linguista propõe uma estrutura da linguagem:

propomo-nos a conservar o termo signo para designar o total, e a substituir conceito e imagem acústica respectivamente por significado e significante; Estes dois termos têm a vantagem de assinalar a oposição, que os separa, quer entre si, quer do total de que fazem parte (SAUSSURE, 2006, p. 81).

O *signo* seria a soma do todo, enquanto o *significante* é a imagem (visual ou não) que remete a certo *significado* (Figura 6):

FIGURA 6 — SIGNO, SIGNIFICADO E SIGNIFICANTE.



FONTES: SAUSSURE (2006, p. 133).

Esta seria uma de suas imagens mais repercutidas do autor, no âmbito da academia. Um signo (a elipse toda) é fracionada, estruturada por duas partes. O significado remete ao significante, vice-versa (relação indicada pela flecha) - tais são as partes que compõem o signo. Significado e significante são partes distintas, mas em comum acordo — não há disputa entre eles, são estáveis. Saussure propõe uma estrutura apta à investigação desta cadeia que ligaria uma palavra a um objeto. Tal investigação, quando ilustrada, permitiria um modelo de análise sobre qualquer coisa que se tome por “signo”, ao passo que o signo, nesta abordagem do autor, remeteria ao linguístico.

Tal associação entre estas partes do signo, portanto, Saussure admitiria como arbitrária: “o laço que une o significante ao significado é arbitrário ou então, visto que entendemos por signo o total resultante da associação de um significante com um significado, podemos dizer mais simplesmente: o signo linguístico é arbitrário” (ibid, p. 81). A crença de que uma palavra estaria fundamentalmente amarrada a um objeto seria refutada nesta empreitada saussuriana; o entendimento desta relação e de como seria operada tal associação (entre significado e significante) passa a ser do interesse do linguista: o entendimento do sentido linguístico.

Para o autor, tal arbitrariedade não seria livre, autônoma às “regras linguísticas”. Isto é, compor o significado de um significante seria uma operação também rastreável:

A palavra arbitrário requer também uma observação. Não deve dar a idéia de que o significado dependa da livre escolha do que fala (ver-se-á, mais adiante, que não está ao alcance do indivíduo trocar coisa alguma num, signo, uma vez que esteja ele estabelecido num grupo linguístico); queremos dizer que o significante é *imotivado*, isto é, arbitrário em relação ao significado, com o qual não tem nenhum laço natural na realidade (SAUSSURE, 2006, p. 83, grifo nosso).

Ou seja, não basta que agora alguém resolva nomear uma árvore de “cavalo”, pois este “grupo linguístico” que estabeleceria/aprovaria essas associações arbitrárias no interior do jogo permaneceria operante, não cabendo a um indivíduo (parte menor neste jogo) romper com a estrutura. No entanto, o significante como “imotivado” pode ser entendido em um caráter autônomo, o que seria um ponto de crítica na abordagem discursiva pós-estruturalista, por exemplo, que aceitaria a arbitrariedade deste significante mas *nunca a arbitrariedade do jogo em relação à escolha deste significante* (o signo é tomado como significante, grosso

modo)¹⁹. Isto é, as escolhas são, sim, *motivadas* discursivamente: há arbitrariedade, mas não neutralidade nesta disputa; o valor de um termo corresponde não somente a sua estrutura de sentido, mas ao que interessa/endereça seu uso.

Se o signo seria entendido como arbitrário, mas ao mesmo tempo dependente destas regras linguísticas, a noção de *jogo*, isto é, algo a ser compartilhado e relativizado (quanto a regras, jogadores, valores, objetivos etc.) será incorporada pelo linguista suíço. Sobre a compreensão saussuriana de jogo, é conhecida sua metáfora, a respeito da linguagem, a partir de uma partida de xadrez. Para o autor, “uma partida de xadrez é como uma realização *artificial* daquilo que a *língua* nos apresenta sob forma *natural*” (ibid, p. 104). Ora, se o autor concebe tal metáfora tendo em vista categorias como artificial/natural, estas categorias serão também revisadas posteriormente (principalmente por Derrida, quando observadas na relação fala/escrita, crucial a um componente de origem, naturalização, no discurso saussuriano). Adiante de seu texto, Saussure descreve algumas características que suportam a sua metáfora:

a) Cada lance do jogo de xadrez movimenta apenas uma peça; do mesmo modo, na língua, *as mudanças não se aplicam senão a elementos isolados*; b) Apesar disso, o lance repercute sobre todo o sistema; *é impossível ao jogador prever com exatidão os limites desse efeito*. As mudanças de valores que disso resultem serão, conforme a ocorrência, ou nulas ou muito graves ou de importância média. Tal lance pode transtornar a partida em seu conjunto e ter conseqüências mesmo para as peças fora de cogitação no momento. Acabamos de ver que ocorre o mesmo com a língua; c) O deslocamento de uma peça é um fato absolutamente distinto do equilíbrio precedente e do equilíbrio subsequente. A troca realizada não pertence a nenhum dos dois estados: ora, *os estados são a única coisa importante*. (SAUSSURE, 2006, p. 104-105, grifo nosso).²⁰

O valor do signo seria parte integrante deste jogo, isto é, observável nas diferenças relativas aos outros signos: “na língua, como em todo sistema semiológico, o que distingue um signo *é tudo o que o constitui*. *A diferença é o que faz a característica, como faz o valor e a unidade*” (2006, p. 140, grifo nosso). Ou seja, o valor de um signo seria atribuído por tudo o

¹⁹ Conforme Rati e Beccari, “nota-se que a abordagem discursiva é bastante diferente do campo semântico em que atua a retórica, pois o discurso, em uma perspectiva foucaultiana, *também rege as denotações e conotações que serão articulados retoricamente*” (2020, p. 181).

²⁰ Sobre a primeira sentença grifada, por exemplo, “as mudanças não se aplicam senão a elementos isolados” (SAUSSURE, 2006, p. 104-105), poderia-se questionar (pela atividade pós-estruturalista) que o critério “mudança” é relativo ao olhar que observa/descreve tal mudança, não sendo um critério “natural” do objeto que muda; do mesmo modo, seria arbitrária a secção deste objeto que o tornaria isolado, isto é, qual é a parte última de uma peça de xadrez? O que define seu núcleo? Quantas secções lhe seriam cabíveis? Já quanto à segunda sentença assinalada, “é impossível ao jogador prever com exatidão os limites desse efeito” (ibidem), ao pós-estruturalismo a questão dos limites não é entendida de um modo estrutural, isto é, estes limites seriam expostos tendo em vista sua desnaturalização. Já quanto à terceira sentença, “os estados são a única coisa importante” (ibidem), poderia se tomar a nível de comparação a maneira pela qual Foucault e Derrida, por exemplo, investigam saberes/práticas/categorias. Uma vez que tais “estados” não são um ponto de partida em comum/natural/essencial, o que seria relevante seria sim observar “a troca realizada” (isso será entendido melhor pela perspectiva nietzscheana, que endossa ambos os pensadores franceses).

que *o constitui* em diferença no jogo. Contudo, esta “diferenciação” entre as peças é de certo modo naturalizada, na visão saussuriana²¹: não se pretende a localização daquilo que enuncia as diferenças estipuladas pelos jogadores ou pelo jogo que os permeia.

A localização destas diferenças ou do que as constitui passa a ser um ponto de interesse pós-estruturalista. Seria a investigação da passagem de uma palavra a um “jogo linguístico” de um determinado discurso; ou quando a diferença, entre um objeto e outro, é deslocada como fundamento, calhando o encontro da lógica que a sustenta; ou, ainda, a exemplo da crítica de Derrida a Saussure, quando a escrita é entendida como cópia de um significado primeiro, presente, como a fala é na teoria saussuriana. A compreensão de um objeto “linguístico”, então, se daria mais relativa ao seu *ao redor*, como alude Marcos Beccari com a sua obra *Das Coisas ao Redor* (2020), do que a ele mesmo (ou aos seus estados). Prefere-se investigar o discurso, o saber que o agrupa, o sistema que pretende sua diferenciação ou que, de acordo com um interesse específico, o situa de acordo com certos valores, do que o sentido atribuído a tal termo em tal situação ou quais termos causariam o efeito x ou y em determinado uso retórico, semiótico ou semiológico, como prefere Saussure (2006, p. 24).

Para ampliar tal distinção de enfoque entre estas concepções linguísticas, então, é trazida aqui duas outras imagens ilustradas que podem auxiliar a entender este jogo de sentidos, recorrendo também à próxima abordagem filosófica, antes de se contemplar o discurso em Foucault. Nesta abordagem, o autor delineia distintamente a perspectiva do observador como um elemento crucial na diferenciação linguística, conquanto se defina um limite para a sua enunciação.

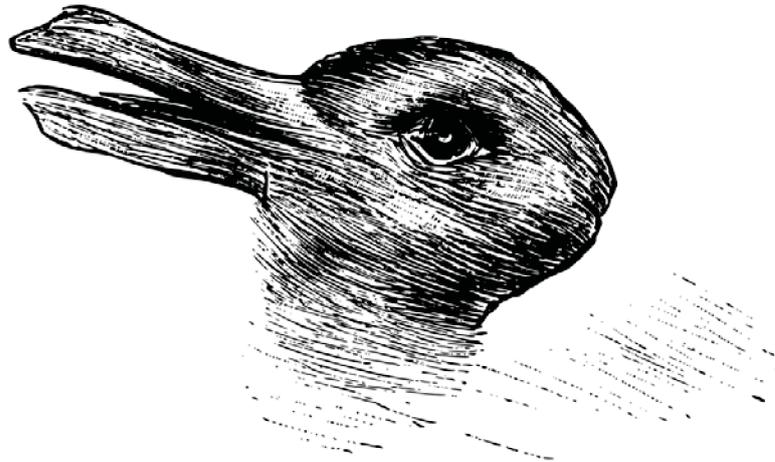
A primeira imagem é de autoria (ao menos, no discurso filosófico) de Wittgenstein. É uma imagem apropriada pelo pensador para representar seu entendimento. Não poderia deixar de compor este capítulo, uma vez que a próxima imagem ilustrada (de autoria nossa) bebe indiretamente desta apropriação wittgensteiniana.

Wittgenstein, na parte segunda de *Investigações Filosóficas* (1999), discorre a respeito de dois modos possíveis de se ver uma “mesma” imagem, esta que remeteria a uma dupla interpretação. Tal desenho parte de uma ilustração de 1892 veiculada na revista alemã *Fliegende Blätter* (Figura 7²²).

²¹ De acordo com Saussure, “existe apenas um ponto em que a comparação falha [com o jogo de xadrez]: o jogador de xadrez tem a intenção de executar o deslocamento e de exercer uma ação sobre o sistema, enquanto a língua não premedita nada; é *espontânea* e fortuitamente que suas peças se deslocam - ou melhor, se modificam” (p. 105).

²² A legenda desta imagem, utilizada na revista alemã, intitulava “Quais animais se assemelham ao máximo? Lebre e pato.” (trad. nossa).

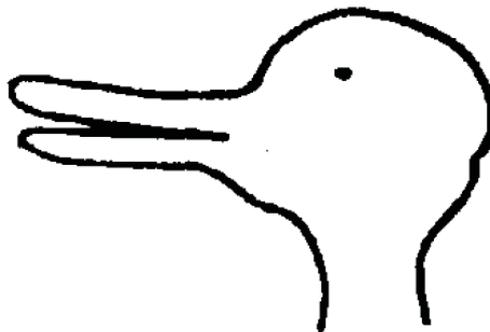
FIGURA 7 — KANINCHEN UND ENTE.



FONTE: (FLIEGENDE BLÄTTER, 1892). Disponível em:
 <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ilus%C3%A3o_do_pato%E2%80%93coelho#/media/Ficheiro:Kaninchen_und_En te.svg>.

Ela foi utilizada por Joseph Jastrow em uma de suas obras, e então citada pelo pensador de Viena, conforme ele mesmo afirma (WITTGENSTEIN, 1999, PII, §XI, p. 178) (Figura 8). Ao tomar esta imagem, o filósofo reduz sua quantidade de traço e remove a alusão à tridimensionalidade da imagem.

FIGURA 8 — CABEÇA LEBRE-PATO.



FONTE: WITTGENSTEIN (1999, p. 178).

De um modo, pode-se ver a imagem como um pato, de outro, como um coelho. A ideia desta apropriação de Wittgenstein é assumir que a maneira de olhar significa a

representação. Você pode ver as duas imagens (são duas, para o autor), mas nunca as duas ao mesmo tempo. Conforme explica Brígido²³, “o que muda é a maneira que é percebido, ou seja, os aspectos que são vistos em cada momento da análise” (2015, p. 172). É uma adição relevante à teoria wittgensteiniana, de certa forma, partindo da compreensão do autor de que o uso significaria a linguagem, como se verá adiante. Se agora a perspectiva do observador entra *em jogo*, pode-se questionar este “*ver como/aspectos*” como peça integrante do jogo de significação, isto é, a posição do jogador como componente crucial no sentido do jogo.

Neste sentido, o chamado “ver aspectos” *caracteriza* os objetos que serão observados, objetos tais que não seriam diferenciados, não fosse a própria perspectiva do sujeito: “o que o autor das Investigações está sugerindo é que a experiência do valor deixa de ser caracterizada por uma saída do mundo e torna-se, agora, o próprio mundo onde o sujeito se encontra, onde os homens vivem, agem e falam” (ibid, p. 172) — a realidade tomaria sentido *a partir* da perspectiva, da linguagem e da experiência do “ver aspectos”. Este ver aspectos não diferencia a imagem em si, mas sim a percepção tida da imagem:

Mas o que é diferente: minha impressão? meu ponto de vista? — Posso dizê-lo? Descrevo a mudança como uma percepção, exatamente como se o objeto tivesse se alterado diante dos meus olhos. [...] *A expressão da mudança do aspecto é a expressão de uma nova percepção*, ao mesmo tempo com a expressão da percepção inalterada (WITTGENSTEIN, 1999, PII, §XI, p. 180, grifo nosso).

No entanto, diferentemente da possibilidade de descrição de uma imagem, para Wittgenstein, o *aspecto* não pode ser descrito, como discorre Donat (2016, p. 310). O *ver aspectos/como*, apesar de ser um elemento caro a sua composição linguística, não pertenceria como objeto da análise de percepção, se transformando, por consequência em enunciado verbal, isto é, podendo ser descrito. A semelhança que marca ora “tal ver como” ora “outro ver como”, “não é[seria] uma propriedade que possamos perceber” (p. 311), já que não seria uma propriedade *do objeto*, mas do próprio modo de ver: inefável.

Esta situação pode ser problematizada, por exemplo, pela arte conceitual de Kosuth²⁴ (Figura 9 e 10).

²³Agradecimento ao professor Doutor Daniel Pala Abeche, pela apresentação do trabalho de Brígido quando recorrido a seu auxílio na compreensão da filosofia de Wittgenstein e pela apresentação prévia deste célebre pensador austríaco.

²⁴Joseph Kosuth, artista plástico norte-americano associado à Arte Conceitual, pensa a arte em conjunto com a abordagem filosófica sobre a linguagem. Não obstante, faz alusão a Wittgenstein e seu pensamento em algumas de suas obras, como por exemplo a instalação intitulada *Wittgenstein's Color* (Figura 7). Para um estudo exploratório acerca desta associação, ver: Medina (2007). Em suma, pode-se analisar tal imagem a partir de *Investigações*, obra na qual o autor analisa esta espécie de palavra que se refere às cores e indaga acerca de qual seria sua melhor “representação formal”, no âmbito da linguagem.

FIGURA 9 — ONE AND THREE CHAIRS.



FONTE: KOSUTH (1965)²⁵. Disponível em: <<https://www.moma.org/>>.

FIGURA 10 — RED.

²⁵Em *Antirrealismo*, Beccari realiza uma análise a respeito de duas tendências na arte do século XX, agrupadas sobre os verbos “fazer” e “falar”. De baixo do primeiro, é encarada a atividade artística de Kosuth, sob influência de Wittgenstein (2006, p. 30-31, grifo nosso): “Em *A arte depois da filosofia*, Joseph Kosuth (2006) postula que a filosofia, por não ser mais capaz de dizer o indizível (como sentenciara Wittgenstein), teria chegado ao fim e se deixado substituir pela arte conceitual, esta sim capaz de ‘mostrar o indizível’ (p. 217). Com efeito, ao priorizar ideias e conceitos, a arte conceitual recusava os objetos e os meios tradicionais da arte, mas não o fazer artístico. Se Wittgenstein dizia que se deve calar sobre as coisas que não se pode falar, resta ao artista conceitual fazer as pessoas refletirem por meio de performances, instalações, happenings etc. Logo, *a ação artística prevalece sobre a ‘fala’*”. A partir desta e de outras obras, Kosuth *mostra* o que seria *indizível* no pensamento de Wittgenstein. Curioso é que Beccari aponta a outra tendência, a do falar, sob o crivo “das pesquisas semiológicas e estruturalistas”, estas na gana de explicitar a qualidade arbitrária dos diversos signos sociais (p. 23). Isto é, preliminarmente, pode-se situar a arte em estreita relação com as teorias da linguagem e com a necessidade histórica-social, de uma dita virada textual, de se pensar/fazer/falar o que (não?) se pensa/faz/fala na filosofia.



FONTE: KOSUTH (1989). Disponível em
 <<https://www.mutualart.com/Artwork/Wittgenstein-s-color/DB492FD260099A0D>>.

Na instalação das cadeiras, podemos entender três modos distintos de aludir ao objeto da cadeira: 1) uma foto pendurada de uma cadeira, 2) o móvel de uma cadeira e 3) a palavra, descrita em um painel, tomada no inglês para tal objeto. Até aqui, parece que os modos de uso da linguagem de Wittgenstein podem ser assimilados pela atividade do artista: o que entende-se por “cadeira” pode ser também entendido *como* estas três representações, distintas em seus modos de uso, nunca presentes ao mesmo tempo nestas distintas percepções. Por mais que esta obra inverta o esquema wittgensteiniano, representando três imagens distintas linguisticamente, mas que se referem a um mesmo objeto (e não uma imagem que se referenciaria a objetos distintos). A intersecção seria que se, de um lado, caberia ao artista mostrar as qualidades específicas destas perspectivas, de outro, o filósofo apenas apresentaria tal condição, não sendo possível descrever os aspectos de um objeto, seguindo este raciocínio, nem no campo das semelhanças entre os “ver como” nem das diferenças: caberia a arte demonstrá-las.

Assim, ao modo de Saussure, Wittgenstein estaria preocupado em ampliar o entendimento da filosofia linguística, para além de uma compreensão que limitaria a correspondência das palavras a determinadas coisas, apesar de também propor certo limite para a investigação filosófica destas diferenciações. O complemento e o enfoque que, de certo modo, vêm a distinguir esta abordagem daquela seria também a análise voltada ao uso das

palavras para além da função de desígnio (nomeação, correspondência). Esta postura filosófica a ser contornada, Wittgenstein localiza em Agostinho de Hipona.

No início de *Investigações*, o filósofo alude a uma passagem de Agostinho, em sua obra *Confissões* (2017)²⁶:

Apelava à memória: quando eles nomeavam algo e moviam o corpo em direção àquilo de acordo com aquele som, olhava e memorizava o som pelo qual chamavam a coisa que queriam indicar. Mas, esse querer, eles o revelavam pelos movimentos corporais que são como a linguagem natural de todos os povos, e que se manifestam no rosto, nos movimentos dos olhos, na ação de outros membros e no tom da voz, indicando a afeição da alma ao pedir, obter, recusar ou evitar algo. Dessa maneira, retinha as palavras colocadas no lugar adequado em várias sentenças ouvidas repetidamente, registrava de que coisas eram signos e, forçando a boca a reproduzir aqueles sinais, já conseguia comunicar meus desejos através deles. (AGOSTINHO, 2017, LIVRO I, §13, p. 43)²⁷.

Como explica James K. Smith, em *Who is Afraid of Relativism?* (2014), obra que apresenta esta filosofia pragmática do contexto norte-americano, "Wittgenstein sugere que essa [imagem tirada da fala de Agostinho] é uma imagem muito 'substantivada' da linguagem. [...] Em outras palavras, [exemplificando um possível contra-argumento a tal imagem] é um pouco difícil saber a que coisa a palavra 'ou' corresponde" (2014, p. 41, trad. nossa). Neste sentido, o autor explica que, em Wittgenstein, a linguagem não é entendida sempre em referência às coisas, basta pensar em outras classes gramaticais como conjunções, que não se referem a objetos mas participam dentro de uma sentença linguística.

Para exemplificar as diferentes *funções* às quais uma palavra corresponde (para além da função representativa), o autor descreve duas narrativas. A primeira, situada no parágrafo primeiro da primeira parte, narra uma história da compra de maçãs:

Pense agora no seguinte emprego da linguagem: mando alguém fazer compras. Dou-lhe um pedaço de papel, no qual estão os signos: "cinco maçãs vermelhas". Ele

²⁶ Apesar de o filósofo propor a sua leitura da passagem agostiniana, tal é refutada em outras perspectivas, que discordam da aceção wittgensteiniana de que o bispo de Hipona não falaria das diferenças entre as palavras e que, então, propunha uma visão reducionista da linguagem: "Agostinho fala sim nas *Confissões* (X, 15) de uma diferença entre espécies de palavras, citando primeiramente pedra e sol, mas depois a dor do corpo, a saúde do corpo e os números. Assim, dizer que Agostinho não fala de uma diferença entre espécies de palavras é atrelar indevidamente a ele a imagem da essência de linguagem humana do autor do *Tractatus logico-philosophicus* – isto é, a teoria pictórica do significado" (SILVA, 2021, p. 99). Silva defende que não seria correto atrelar a Agostinho a teoria pictórica do significado (teoria presente, por exemplo, na primeira obra do próprio Wittgenstein) (ibid, p. 98), que, além de limitar o funcionamento e a classificação das palavras, aludiria a um modelo de correspondência entre as palavras e as coisas, onde um termo estaria necessariamente ligado sempre a um mesmo objeto.

²⁷ Na obra citada de Wittgenstein, operou-se uma tradução, deste trecho de Agostinho, para o português a partir da versão alemã, esta traduzida pelo próprio filósofo. Contudo, decidiu-se por trazer uma versão recente, traduzida do Latim, por Lorenzo Mammi.

leva o papel ao negociante; este abre o caixote sobre o qual encontra-se o signo “maçãs”; depois, procura numa tabela a palavra “vermelho” e encontra na frente desta um modelo da cor; a seguir, enuncia a série dos numerais - suponho que a saiba de cor - até a palavra “cinco” e a cada numeral tira do caixote uma maçã da cor do modelo. - Assim, e de modo semelhante, opera-se com palavras. - “Mas como ele sabe onde e como procurar a palavra ‘vermelho’, e o que vai fazer com a palavra ‘cinco’?” - Ora, suponho que ele *aja* como eu descrevi. As explicações têm em algum lugar um fim. - Mas qual é a significação da palavra “cinco”? - De tal significação nada foi falado aqui; apenas, de como a palavra “cinco” é usada (WITTGENSTEIN, 1999, PI, §1, p. 28).

Do ponto de vista pragmático, isto é, do *uso da linguagem*, esta história extrapola o entendimento que se faz de uma simples sentença “cinco maçãs vermelhas”, deixando de lado (na narrativa do filósofo) um suposto isolamento do signo (que cinco vem depois de quatro e antes de seis, ou seja, que é um número), e significando-o em relação ao *contexto de uso*. Este “cinco” se refere ao que fazer com as maçãs e não a uma frase meramente indicativa. Uma outra história narrada pelo filósofo evidencia este jogo linguísticos de uso:

Pensemos numa linguagem para a qual a descrição dada por Santo Agostinho seja correta: a linguagem deve servir para o entendimento de um construtor A para com um ajudante B. A executa a construção de um edifício com pedras apropriadas; estão à mão cubos, colunas, lajotas e vigas. B passa-lhes as pedras, na sequência em que A precisa delas. Para esta finalidade, servem-se de uma linguagem constituída das palavras “cubos”, “colunas”, “lajotas”, “vigas”. A grita essas palavras; - B traz as pedras que aprendeu a trazer ao ouvir esse chamado — conceba isso como linguagem totalmente primitiva (WITTGENSTEIN, 1999, PI, §2, p. 28).

Wittgenstein remete, com esta passagem, a outro uso não designatório da palavra, conforme explica Smith: “O que ‘Lajota!’ significa é relativo ao — e depende do — contexto no qual é empregado. Este é o ponto de virada no pensamento alternativo de Wittgenstein sobre linguagem e uso” (2014, p. 44). A associação entre palavra e coisa não é a finalidade deste jogo linguístico. Ora, se o ajudante “B” apenas olhasse ou entendesse corretamente que a palavra se *refere* à lajota, quando o construtor clama “LAJOTA!”, certamente seria demitido de sua função, que seria de alcançar a lajota, como propõe Smith (ibidem). Seguindo este raciocínio, nem todo jogo da linguagem passa a ser equivalente, ao passo que existam *jogos*²⁸ de linguagem: “Esse ensino ostensivo das palavras, pode-se dizer, estabelece uma ligação associativa entre a palavra e a coisa: mas o que significa isso? Ora, isso pode significar coisas diferentes” (WITTGENSTEIN, 1999, PI, §6, p. 29).

²⁸ “É como se alguém explicasse ‘Jogar consiste em empurrar coisas, segundo certas regras numa superfície...’ - e nós lhe respondêssemos: ‘Você parece pensar nos jogos de tabuleiro, mas nem todos os jogos são assim. Você pode retificar sua explicação, limitando-a expressamente a esses jogos’” (WITTGENSTEIN, 1999, PI, §3, p. 28). Logo, ao passo em que Wittgenstein compreende esta noção plural, faz sentido para o autor entender a linguagem para além da noção estrita do enunciado frasal, da fala e da escrita, incluindo outras formas desse jogo (i. e. tabelas, diagramas, representação de teatro) (ver §23).

Para Wittgenstein, mostrar o sentido de uma palavra é mostrá-la dentro do jogo linguístico, indissociável da descrição da própria palavra. “O que *designam*, pois, as palavras dessa linguagem? - O que elas designam, como posso mostrar isso, a não ser na maneira do seu uso?” (WITTGENSTEIN, 1999, PI, §10 p. 30, grifo do autor). Em uma metáfora, as palavras seriam como ferramentas (martelo, serra, trena): “Assim como são diferentes as funções desses objetos, assim são diferentes as funções das palavras” (§11, p. 31). Isto é, este jogo seria descrito em termos *funcionais* e *pragmáticos*. Para o filósofo, o aprendizado “substantivo” não bastaria para agir pela linguagem: as regras do jogo (isto é, os modos de uso, as funções das palavras) fazem parte do uso e do sentido de um termo.

Neste ponto, Wittgenstein também sugere a partida do xadrez: não se poderia apresentar a figura do rei no jogo e dizer “Este é o rei do xadrez” sem que as estruturas gerais do jogo fossem transmitidas, isto é, para que serve o rei (ibid, §31, p. 39). É interessante, neste aspecto, que o pensador coloque o questionamento em direção a qualquer outra figura do tabuleiro como uma atitude *a partir* do aprendizado do jogo. Ou seja, é pelo conhecimento deste e de outros jogos que o aprendiz poderá perguntar: “Como se chama isso?” (ibidem); é por meio do aprendizado deste jogo que o jogador se encontra como questionador e valorizador das peças. Neste sentido, toma-se o famoso aforisma wittgensteiniano: “a significação de uma palavra é seu uso na linguagem [meaning is use]” (ibid, §43, p. 43). Em detrimento da postura designatória está o uso da linguagem:

O denominar não é *ainda nenhum lance no jogo* de linguagem, — *tampouco quanto o colocar uma figura de xadrez no lugar é um lance no jogo de xadrez*. Pode-se dizer: ao se denominar uma coisa, *nada está ainda feito*. Ela não tem nome, a não ser no jogo. Era o que também Frege pensava com o seguinte: uma palavra só tem significação no contexto da proposição (WITTGENSTEIN, 1999, PI, §49, p. 46, grifo nosso).

A partir deste enunciado do filósofo, questiona-se os limites deste conhecimento e desta relativização. Mas o ato de denominar, enfim, pode estar isolado de outros jogos? Pode-se conceber qualquer movimento, fora ou dentro deste tabuleiro, prévio ou posterior à partida, que seja emancipado do jogo?

O que significa saber o que é um jogo? O que significa saber e não poder dizer o que é? É este saber algum equivalente de uma definição não expressa? De tal modo que se eu a visse expressa poderia reconhecê-la como expressão de meu saber? Não esta expresso meu saber, meu conceito de jogo na explicação que eu pudesse dar? Notadamente no fato de que descrevo exemplos de diferentes tipos de jogos, mostro como se pode construir, por analogia, todas as espécies possíveis de jogos; digo que

quase não chamaria mais de jogo a isto ou aquilo; e assim por diante. (WITTGENSTEIN, 1999, PI, §75, p. 55)

Nesta indagação meta-referencial, destaca-se que Wittgenstein estava ciente desta situação recursiva em seu argumento, conquanto ele não pareça operar uma meta-investigação. Sua noção de jogo não é localizada apenas na linguística, como visto anteriormente, mas permite questionar qual seria o jogo que denomina a própria linguagem como peça do jogo, e assim por diante. É uma situação problemática, possível a partir de um *certo* registro de linguagem-jogo. Poderá a atividade pós-estruturalista questionar a estrutura “designada” para este jogo: “Por que isto se chama jogo?”²⁹

Deste modo, adiante, será entendido que o denominar constitui, distintamente, parte do jogo e do interesse das investigações pós-estruturalistas, como as de Derrida e Foucault. Antes de completar este estreitamento entre os autores, aqui é fornecida uma imagem para auxiliar este debate, introduzindo ludicamente este pensamento francês contemporâneo e fornecendo uma descrição mais enxuta das abordagens anteriores. Aqui, Derrida também será parafraseado, valendo-se deste exercício lúdico com o intuito de fornecer uma introdução à sua atividade, investigada adiante nesta pesquisa. Sobretudo, não se esperam respostas que concordem com os termos desta questão — ora, “imagem” e “representação” são palavras em disputa nestas disciplinas, esta questão não é neutra. Contudo, ao interpretar tais respostas, espera-se que se compreendam os diferentes modos possíveis de enunciar/encarar a própria

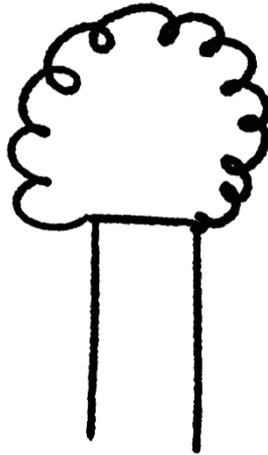
²⁹ De certo modo, esta pergunta pode ser feita a partir de tais estruturas. A atividade desta virada linguística abre portas à sua crítica, enunciando aspectos úteis a ela mesma. Um exemplo é a relativização das noções de partes/composto de um objeto (palavra, no caso de Wittgenstein). No parágrafo quadragésimo sétimo, o autor questiona a seção e a própria noção de *parte* e *composto*, em um sentido metalinguístico que também questiona as próprias palavras *parte* e *composto*: “A pergunta filosófica: ‘A imagem dessa árvore é composta, e quais são suas partes constituintes?’ é correta a resposta: ‘Depende do que você compreende por “composto”’. (E isto não é, naturalmente, nenhuma resposta, mas sim uma recusa da pergunta)” (WITTGENSTEIN, 1999, PI, §47, p. 45). Nesta trama complexa, um dos aspectos interessantes se desdobra no questionamento ora assinalado: a que ponto o autor secciona sua própria noção de jogo/contexto/uso?

questão, ao menos seguindo o interesse desta pesquisa³⁰. A proposta filosófica de cada um destes pensadores acaba por reescrever a diferença no objeto, ao longo deste exercício.

Em um espaço em branco estão desenhadas duas linhas, conectadas por uma linha horizontal, estas interligadas por uma forma em espiral circular. A forma é vazada, ou seja, sem preenchimento algum em seu interior — apenas a cor do traçado distingue este objeto do plano no qual ele se inscreve (figura 11). A partir desta imagem, o texto tomará (provisória e grosseiramente) as posturas de análises interessantes a esta pesquisa, para grifar as diferenças que foram aqui mesmo estipuladas (e mesmo uma diferença entre a abordagem foucaultiana e derridiana, sublinhada com maior contundência no capítulo quatro desta pesquisa).

FIGURA 11 — ÁRVORE?.

³⁰Neste sentido, estas imagens são apoios para uma explicação sobre diferentes noções filosóficas frente à linguagem, conhecimento e representação. Não é um trabalho que almeja a descrição de diferentes modos de ver, compartilhados socialmente e que incluem os filósofos citados, mas sim de diferentes modos de descrever/pretender este olhar (alocados nas críticas filosóficas abordadas aqui). Ou seja, não se trata de um relato sobre como estes autores *viam o conhecimento e logo viam as demais coisas*, mas de como as *pretendiam ver*. Por fim, para uma introdução à temática dos “modos de ver”, ver: *Técnicas do Observador*, de Jonathan Crary (2012). Neste livro, o autor investiga uma história da visão (de um modo de ver dominante no início do século XIX europeu (p.16)) escrita juntamente com uma história do observador (isto é, do sujeito localizado em uma trama dispersa de relações e não trans-histórico (p. 15)). Sua análise não se debruça nas discussões filosóficas e linguísticas a respeito das representações e dos diferentes modos de entendê-las, mas se constrói juntamente com a sua interpretação acerca deste observador, entendido como “aquele que vê em um determinado conjunto de possibilidades, estando inscrito em um sistema de convenções e restrições” (ibidem). Talvez seja interessante um estudo acerca do modo de ver ao redor de cada um dos teóricos aqui debatidos. Assumir, por exemplo, que Saussure, Wittgenstein, Foucault e Derrida *viam o mundo conforme seus esquemas*, neste sentido, pode parecer ingênuo.



FONTE: O autor (2022).

Para Saussure, este seria um signo; seus componentes, neste enunciado, dizem: sou uma ilustração que, nos dias atuais, representaria uma árvore. Isto porque o desenho não tem olhos, então não é um ser vivo como um animal qualquer ou um monstro. Mas também não tem rodas nem patas, então não pode se mexer — ele é imotivado duplamente, aqui: quanto ao seu movimento e quanto a sua ligação significante-significado no jogo da linguagem. Mas suas linhas verticais facilmente poderiam representar um tronco, como têm sido feito neste jogo comum até aqui. E sua forma superior, em espiral, certamente é um indício, recorrente na comunidade linguística, convencionado, de uma reunião de folhagens que vez ou outra é mexida pelo vento, parte discernível da árvore chamada copa. O vínculo que reúne este desenho a seu significado é tão arbitrário que, como escrita, poderia se referenciar ao objeto naturalmente dado como “árvore” de outras formas; isto é, a única semelhança entre ele e a árvore é assegurada pelo que ele não é e por um comum acordo de seus leitores e desenhistas que, não podendo trazer aqui a árvore, esta sim natural, acontecimento geral, fenômeno que antecede esta ilustração como significado, componente não arbitrário e presente, ocorre de ser substituída por uma escrita qualquer, convencionada e de valor relativo. Enquanto desenho, passou por algumas transformações, comparando-as historicamente: no século XVIII, haveria a forma fechada de sua copa, que foi se abrindo talvez em razão da economia de tinta; mas nunca conseguiu acompanhar as mudanças ocorridas na árvore propriamente dita, esta que é muito mais viva que a ilustração. A árvore, que deveria ser fielmente representada, não encontra mais tanta consistência com a sua representação, uma vez que ela já cresceu tanto de

tamanho que o desenho não acompanhou. Afinal de contas, outros desenhistas, influenciados por outras mudanças neste objeto de escrita, tomam outras veredas para efetivar o desenho de árvore, demonstrando mais uma vez a incoerência e a tirania da escrita frente ao fenômeno próprio, da árvore³¹ — este sim que seria o centro de uma disciplina que se presta à análise da linguagem.

Wittgenstein talvez veria, inicialmente, este objeto como um desenho utilizado em uma pesquisa acadêmica que versa sobre as abordagens filosóficas e linguísticas do século XX. Então, funcionaria como um exemplo (entre tantos, na seara dos linguistas) que suporta (repetindo o gesto do cachimbo de Magritte) um possível entendimento entre linguagem e realidade, sobre como a linguagem opera. Esta ilustração, simplificada deste modo, pode ser muito bem utilizada em qualquer livro infantil sobre educação e biodiversidade, podendo ser uma imagem para colorir, atualmente. Não poderia ser uma imagem técnica de uma árvore, já que o desenho é demasiado cartunesco, não provendo, enquanto objeto, aspectos suficientes para que seu significado seja compreendido corretamente no jogo científico-biológico; se alguém o fizesse para tal contexto, é porque não compreendeu corretamente as regras estipuladas antes da partida linguística. Não sabe-se o porquê, de qualquer modo, que vê-se esse desenho de um jeito e não de outro, tornando impossível ao ilustrador forçar a barra interpretativa em outro tabuleiro, manipulando as regras do jogo comum, analisando, provendo descrição e atacando estes “como se vê”, de modo que sua imagem pudesse ser transferida de um ver como a outro, seguindo a ocasião de sua vontade. Mas é uma imagem a ser lida, e sua leitura, no jogo atual, contudo, não deixa de ser complexa — outra imagem se apresenta aqui: poderia ser uma cachoeira — o que ressalta a vagueza do desígnio de um ilustrador. Além deste ilustrador não poder ser o detentor de um objeto precisamente significado, já que a linguagem não o pertence, mas pertence à comunidade de desenhistas, sua informação poderia ainda servir a outros usos: ser deslocada desta pesquisa, servindo a propósitos sofisticados de outros modos. Uma criança, por exemplo, rabiscando-a de azul e verde, virando-a de ponta cabeça, mudando a perspectiva de como se vê, poderia servir-se dela como uma queda-da-água. Esta obra-prima forneceria à criança, ainda iletrada, um pedido de desculpas singelo entregue aos seus pais — por ter batido em seu irmão, talvez. Nem pai nem a mãe seriam induzidos a ver esta ilustração *como uma ilustração filosófica*, descobrindo os malabarismos da criança prodígio frente à construção da linguagem: o malabarismo dela, na verdade, seria encoberto pela doçura de seu ato.

³¹ A preocupação deste Saussure com a árvore é, aqui, para Derrida, o que vem a ser a preocupação de Saussure com a fala.

Diante da proposta de Derrida (aqui previamente introduzida), a leitura desta imagem como um recurso-síntese de uma suposta naturalidade poderia se dar apenas em conferência ao seu par oposto, configurando um binarismo tensionado no valor de uma artificialidade. Derrida colocaria sob análise, a partir desta oposição, o pensamento filosófico devedor de um discurso geral sobre as coisas e o que têm sido lido a partir desta imagem por este discurso. Seus herdeiros, apesar de recorrerem, teoricamente, a objetivos, pretensões e objetos cientificamente distintos, tomam a suposição de que haveria nesta imagem uma correspondência a um objeto natural: a árvore, que só é possível de ser pensada neste sistema por um lá do outro lado deste jogo, que seria uma possibilidade do artificial (a exemplo da obra de Saussure). Isso é desmembrável não apenas a partir do esgotamento desta “artificialidade”, deslocando-a para a criação mesma do que se entende como árvore, que tornaria impossível e ineficaz o valor de uma naturalidade, mas principalmente pela estrutura lógica, geral, pretendida e que provê vida a ambos os eixos: a mesma noção artificiosa, agora simbolizada e re-colorizada, mentalmente ou fisicamente (pouco importa) com diferentes valores de cinza, torna-se uma chaminé, podendo habitar a estrutura que se dizia natural. Isto é, o desenho *por si* carrega sua dessignificação, e não um significado presente: aí não há possibilidade de uma oposição ideal, sempre existente, naturalizada entre estes pólos, quando verificada que ambos os signos são possíveis nas *mesmas linhas*. Isto é, pois tal artificialidade não remonta o isolamento do signo mas se expande para a *leitura ativa* que se faz da imagem: a coloração, mesmo que não se dê no espaço em branco, preenchendo fisicamente o tronco e depois a copa do desenho, ocorre na escritura mental: o objeto que é lido como árvore e colorido de sentido é tanto o desenho quanto a árvore chamada “em si”. Contudo, este desenho e a lógica que o sustenta não poderiam ser *superados* por uma ilustração nunca-presente, isto é, não seria possível *apontar sua marca de ausência*, senão recorrendo ao critério mesmo de presença; nem poderia ser marcado seu início ou um lugar primeiro, onde não haveria contradição e sim plenitude inalterada. O que omite-se da ilustração (o sistema de raízes desta árvore) é o que a faz escritura: este *traço é enraizado em e raiz de* outras ilustrações e outros jogos. O *sentido* desta ilustração nunca poderá ser assegurado e nem destruído, anulado: o processo de rasura e reescrita é próprio do ato de ilustrar, que o fez vir à tona nesta folha. O vir-a-ser do signo é a sua constante possibilidade, e, por isso, a sua troca (e este valor de análise) se esvazia sem uma pretensa presença ideal.

Foucault, como será visto a seguir, questionaria, no entanto, a condição de estar ali desta imagem. Apesar de suas diferentes interpretações no contexto ilustrativo, isto é, que ora vem tomá-la por uma chaminé, ora por uma árvore, ora por uma cachoeira, perguntaria, talvez, o

que seria necessário para que esta imagem se desenhasse na folha em lugar de outras. Como seria possível um raciocínio destacá-la do papel, conferindo, diante da história, tal imagem como uma ilustração de árvore, em um discurso do tipo “infantil”? De que modo duas linhas paralelas, unidas a uma espiral, isto é, recursos antes dispersos em outras ilustrações (e usados em nuvens, ruas, cabelos e mesas) passa a fazer sentido, especialmente neste jogo, como uma árvore, neste discurso? A qual ilustrador interessa conferir, de modo geral, uma tipologia, um espaço dado em um papel, para que seja representado um objeto geral de “ilustração de árvore” e, adiante, para que seja pensado o objeto como um enunciado verdadeiro e falso, em relação à árvore inicial ou ao que se diz sobre a “verdade” da árvore? O que, afinal, diz este espaço cortado pelas linhas do grafite, para além do sentido semântico e pragmático? Como pode se dar o ato de ilustrar, como sendo este destaque que alude a um princípio externo, por um sujeito conhecedor das linhas? Foucault investigaria, por sua vez, valores, sentidos e efeitos, que seriam provocados por tal uso e tal jogo, recorrendo a um interesse localizado historicamente, diante das possibilidades de sua feitura.

1.1.2 Arqueologia Foucaultiana

[...] afinal de contas, uma tarefa inteiramente diferente, que consiste em não mais tratar os discursos como conjuntos de signos (elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações), *mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam*. Certamente os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. *É esse mais que os torna irreduzíveis à língua e ao ato da fala. É esse "mais" que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever*. (FOUCAULT, 2009, p. 55, grifo nosso).

A sagacidade dos críticos não se enganou: de uma análise como a que empreendo, *as palavras estão tão deliberadamente ausentes quanto as próprias coisas* (FOUCAULT, 2009, p. 54, grifo nosso).

Para Foucault, a atenção dada ao que constitui o signo dentro de suas próprias regras linguísticas de formação não é o interesse estrito e “objetivo” da análise discursiva. O autor privilegia os *acontecimentos* que possibilitam a existência dos *enunciados*, isto é, o que os torna possíveis e os interesses que atravessam a possibilidade de pensá-los. Não basta a polissemia, o jogo dos significantes ou uma perspectiva pragmática que assinale um uso da linguagem em direção a um efeito não designatório (como o uso argumentativo da criança com seus pais, visto acima). A análise de tipo foucaultiana irá ao encontro das *condições de possibilidade* à significação e ao funcionamento, porque em análise para além da operância de uma língua, falada ou escrita, dos enunciados frasais no sentido corrente, os *discursos podem*

ser descritos, mesmo pelo falar. É nesta pauta que tal postura de análise dissona às abordagens de Saussure e Wittgenstein outrora visitadas. Ambos movem as peças do jogo linguístico, mas reconhecendo certa limitação do rastreo das condições do vir-à-mesa (retoma-se, grosseiramente: o primeiro, livrando-as de seu valor perene e estanque, o segundo apresentando-as para além de uma única operação, substantiva, e esboçando a possibilidade de *vê-las como* tal e tal modo, apesar de limitar a possibilidade de análise dos aspectos destes modos de ver); Foucault toma o jogo como peça — fazendo isso é necessário que não haja limite estrutural-linguístico nem o limite do funcionamento-alcance da fala, em termos de análise: que a palavra seja ausentada em favor dos discursos, estes sim, que operariam a possibilidade da distinção e da valorização de um termo.

Assim, a presente pesquisa irá apropriar-se da análise foucaultiana arqueológica, e uma vez que seu trabalho é extenso e não pode-se investigá-lo com exaustão para esta empreitada, os postulados comuns de seu trabalho à pesquisa desenvolvida aqui serão assinalados, prioritariamente, de acordo com as obras *A Arqueologia do Saber* (2009) e *A ordem do discurso* (2014). Estes se fazem úteis para o objetivo geral deste trabalho, que busca deslocar a desconstrução dentro das narrativas no design, tornando visível sua *dispersão*, mas sem que seja pretendido apenas um glossário deste termo, já que a interrogação se desloca ao espaço da *produção discursiva*, projetando-se para uma análise crítica destes espaços que formam o discurso e também dos *efeitos* destes, como por exemplo as premissas historiográficas (progressivas e superativas, aos modos histórico e social) que atravessam o design. A este empreendimento discursivo, Foucault assinala três decisões fundamentais: “questionar nossa *vontade de verdade* [será vista primeiramente neste trecho]; restituir ao discurso seu caráter de acontecimento [será vista por último]; suspender, enfim, a soberania do significante [dando um passo além do gesto saussuriano, segundo nossa leitura]” (2014, p. 48, grifo nosso).

Neste sentido, coloca-se a análise do conceito de desconstrução para além do jogo de significação dos enunciados do design, mas para o jogo que possibilita emergir tal conceito dentro do campo. Foucault, na palestra *A Ordem do Discurso*, pronunciada em 2 de dezembro de 1970, assinala que, no curso histórico ocidental, haveria uma distinção entre as verdades em um sentido sofista e as verdades em um sentido do enunciado: se a primeira estaria correlata ao jogo da verdade provocada pelo discurso, isto é, “no que ele fazia” (p. 15)³², a

³² Interessante assinalar a relação de *meaning is use*, de Wittgenstein, com a verdade sofista. O filósofo desloca a verdade da linguagem do sentido de seu enunciado, isto é, no qual a verdade aparece na forma do que diz, do objeto que diz, da lógica do enunciado (que parece ser, sobretudo, um apego até saussuriano), para a verdade no sentido de uso, do que o enunciado faz fazer (retoma-se as histórias das maçãs e dos tijolos). Neste sentido,

segunda se deslocaria ao enunciado, ao que é dito, inaugurando o que chama de “vontade de saber”: “o discurso verdadeiro não é mais o discurso precioso e desejável, visto que não é mais o discurso ligado ao exercício do poder. O sofista é enxotado” (ibidem). Sua busca arqueológica investiga as formações destes discursos do saber, que procuram enunciar verdades: indo ao encontro das raízes que o fazem tomar corpo, a operação foucaultiana desmonta a condição de verdade última do enunciado ao apontar a sua formação enquanto discurso, que toma posse do enunciado e da pretensão da verdade. Não o faz assinalando, a nível linguístico, o que é verdade ou mentira do enunciado, e nem demonstrando outras possibilidades aquém deste enunciado, mas inscreve a aparição do enunciado nos limites do discurso, enclausurando-o historicamente como um acontecimento disperso.

Quando se descreve a formação dos objetos de um discurso, tenta-se identificar os relacionamentos que caracterizam uma prática discursiva e não se determina uma organização léxica nem as escansões de um campo semântico: *não se questiona o sentido dado, em sua época, às palavras "melancolia" ou "loucura sem delírio", nem a oposição de conteúdo entre "psicose" e "neurose"*. Não que tais análises sejam consideradas ilegítimas ou impossíveis, mas *não são pertinentes quando se trata de saber, por exemplo, como a criminalidade pôde tornar-se objeto de parecer médico, ou como o desvio sexual pôde delinear-se como um objeto possível do discurso psiquiátrico* (FOUCAULT, 2009, p. 54, grifo nosso).

O enunciado não se limitaria ao que é proposição ou frase, escrita ou falada isoladamente: mas é considerado “desde o ponto de vista de suas condições de existência” (CASTRO, 2009, p. 136), ou seja, desde que se tenha em vista o discurso. O enunciado passa a ser analisado arqueologicamente, como em um sítio arqueológico no qual o escavador se depara com achados dispersos, horizontalmente, e precisa recompor a condição de cada “estar ali”. O ponto de vista é a partir do que o *acumula* naquela região, para aparecer enquanto condicionado por um *sistema de dispersão*.

Conforme Beccari assinala (2020, p. 212), “a análise arqueológica detém-se nos processos de formação das regularidades discursivas através das quais a verdade se institui”,

poderia ser assinalada certa aproximação com a filosofia de Foucault, apesar de este último recorrer a outra metodologia de investigação, mas também investigar o poder do discurso. Em uma obra intitulada *A verdade e as formas Jurídicas* (2002), composta a partir de conferências de Foucault na PUC-Rio, de 21 de maio até 25 de maio de 1973, o autor faz menção a um campo de estudo anglo-americano que toma a linguagem não apenas mediante suas regras internas, sintaxes e denominadas “regras linguísticas”, mas também ao jogo que se faz da linguagem no âmbito discursivo, citando este campo como um dos três eixos de interesse de sua pesquisa (p. 9). Respondendo a uma pergunta, iniciada por Maria Teresa Amaral, Foucault, ao final da conferência, assimila tal teoria ao nome de Wittgenstein e pretende deslocar este estudo das estratégias da linguagem a um discurso “mais real”, isto é, para além da discussão meramente acadêmica (qualificada como “conversa de salão” pelo autor), propondo a investigação das estratégias discursivas em outros campos, revendo como este jogo cede a interesses, se configura aderente a um tipo de sujeito histórico etc., de acordo com seus demais eixos investigativos.

sendo que esta se "define como uma análise discursiva" (p. 211). Neste processo, não buscam-se origens de conceitos pautados por uma base *progressiva historicamente*; tal empreitada não é construída por uma lógica causal e nem procura marcos de transformações com precisão cronológica, mas se debruça no *(a)cúmulo discursivo* disperso que possibilitou a existência de determinada ideia/conceito/pensamento ou discurso (CASTRO, 2009, p. 41). A investigação se desloca do ponto de vista de um sujeito que, detentor do texto, construiria seu pensamento, ou do fundamento essencial deste pensamento no fio histórico: passa-se a entender o objeto "como figura lacunar e retalhada", dissonante ao escopo projetual-progressivo aqui mesmo escrutinado ao longo da pesquisa, diante da história do design³³ (FOUCAULT, 2009, p. 141):

Daí a idéia de descrever essas dispersões; de pesquisar se entre esses elementos, *que seguramente não se organizam como um edifício progressivamente dedutivo*, nem como um livro sem medida que se escreveria, pouco a pouco, através do tempo, nem como a obra de um sujeito coletivo, não se poderia detectar uma regularidade: uma ordem em seu aparecimento sucessivo, correlações em sua simultaneidade, posições assinaláveis em um espaço comum, funcionamento recíproco, transformações ligadas e hierarquizadas. Tal análise não tentaria isolar, para descrever sua estrutura interna, pequenas ilhas de coerência; não se disporia a suspeitar e trazer à luz os conflitos latentes; mas estudaria formas de repartição. Ou, ainda, em lugar de reconstituir cadeias de inferência (como se faz frequentemente na história das ciências ou da filosofia), em lugar de estabelecer quadros de diferenças (como fazem os linguistas), descreveria sistemas de dispersão (FOUCAULT, 2009, p. 42).

Tendo em vista os sistemas de dispersão nos quais o objeto se insere, a análise histórica se faz "liberada de pressupostos antropológicos, que rompa com a sujeição da história a uma subjetividade (a razão, a Humanidade) que garantiria, acima de tudo, sua unidade e seu sentido" (CASTRO, 2009, p. 204), sendo assim, não almeja-se uma totalização e/ou unidade narrativa, mas busca-se romper com "a história, linear, progressiva, unitária, totalizante de uma razão que, desde a sua origem, se encaminha para o seu acabamento na forma de realização" (ibidem).

Deste modo, esta pesquisa não trata de analisar estritamente o significado da desconstrução a partir de sua pretensão/projeção, mas de compreender o seu arredor discursivo (além do enunciado propriamente dito, teórico, esquemático) enquanto agente produtor de tal conceito, entendendo as tensões e as disputas que permitem o termo vir à tona:

[Trata-se de] interrogar a linguagem, não na direção a que ela remete, *mas na dimensão que a produz*; negligenciar o poder que ela tem de designar, de nomear, de mostrar, de fazer aparecer, de ser o lugar do sentido ou da verdade e, em

³³ Visto especialmente nos capítulos 1 e 3 do desenvolvimento desta pesquisa.

compensação, de se deter no momento — logo solidificado, logo envolvido no jogo do significante e do significado — que determina sua existência singular e limitada. Trata-se de suspender, no exame da linguagem, não apenas o ponto de vista do significado (o que já é comum agora), *mas também o do significante*, para fazer surgir o fato de que em ambos existe linguagem, de acordo com domínios de objetos e sujeitos possíveis, de acordo com outras formulações e reutilizações eventuais (FOUCAULT, 2009, p. 126).

Passa-se, então, a demarcar a noção foucaultiana de discurso. Esta é parte integrante do método de análise adotado para a pesquisa, e compreende, *grosso modo*, que o significante não tem sentido próprio, retido em si mesmo, e nem que ele está ausente de interesses, como uma condição primeira para se dar a linguagem — “tudo está circunscrito, localizado e possibilitado pelo que ocorre (ou discorre) ‘ao redor’” (BECCARI, 2020, p. 214), de modo que não exista um acesso possível ao “átomo”/centro do significado de algum objeto, mas sim às relações que são construídas com ele. As análises dos tipo estruturalista e pragmáticas delineariam, sobremaneira, a função ou operação do conceito, enquanto que, pela noção de discurso foucaultiana, visa-se remontar o jogo que interessa ao significante, a sua aparição como enunciado mediado pelos discursos, suas relações discursivas:

As relações discursivas, como se vê, não são internas ao discurso: não ligam entre si os conceitos ou as palavras; não estabelecem entre as frases ou as proposições uma arquitetura dedutiva ou retórica. Mas não são, entretanto, relações exteriores ao discurso, que o limitariam ou lhe imporiam certas formas, ou o forçariam, em certas circunstâncias, a enunciar certas coisas. *Elas estão, de alguma maneira, no limite do discurso: oferecem-lhe objetos de que ele pode falar, ou antes (pois essa imagem da oferta supõe que os objetos sejam formados de um lado e o discurso, do outro), determinam o feixe de relações que o discurso deve efetuar para poder falar de tais ou tais objetos, para poder abordá-los, nomeá-los, analisá-los, classificá-los, explicá-los etc.* Essas relações caracterizam não a língua que o discurso utiliza, não as circunstâncias em que ele se desenvolve, mas o próprio discurso enquanto prática (FOUCAULT, 2009, p. 51).

Possibilidades no limiar do discurso, estas relações não são estipuladas em lugares internos ao enunciado (análise semântica), nem nas influências externas que configuram o discurso de algum lugar alheio a ele (análise progressiva-projetiva), mas remontam o próprio discurso no mesmo ato de seu rebanho. Diante do valor dispersivo, portanto, tais relações discursivas permitem um escrutínio dos efeitos projetuais precisamente ao largo do enunciado projetual. Daqui, passa-se à noção foucaultiana de acontecimento, localizada por Castro na *Arqueologia do Saber*:

Foucault opõe a análise discursiva em termos de acontecimento às análises que descrevem o discursivo desde o ponto de vista da língua ou do sentido, da estrutura ou do sujeito. A descrição em termos de acontecimento, em lugar das condições gramaticais ou das condições de significação, *leva em consideração as condições de*

existência que determinam a materialidade própria do enunciado (CASTRO, 2009, p. 25, grifo nosso).

O objeto do discurso é resgatado em seu acontecimento, a partir do que dele é materializado, sem que seja detido por ele em alguma ordem ontológica ou materialista: “o acontecimento não é nem substância nem acidente, nem qualidade, nem processo; o acontecimento não é da ordem dos corpos”, ou ainda “não é ato nem propriedade de um corpo” (FOUCAULT, 2014, p. 54). Não obstante, não é algo etéreo, da ordem imaterial: “é sempre no âmbito da materialidade que ele se efetiva, que é efeito; ele possui seu lugar e consiste na relação, coexistência, dispersão, recorte, acumulação, seleção de elementos materiais” (ibidem). Neste sentido, localiza-se o discurso como um acontecimento, pelo gesto do historiador.

O acontecimento é instituído, na filosofia de Foucault, de forma a evitar o entendimento em prol de uma “novidade histórica”, isto é, que o entenderia em ocasião de uma autonomia histórica, um evento dado à parte das relações discursivas em algum ponto, evidenciando um caráter inédito histórico. Sua proposta passa a contemplar, com o amadurecimento de sua obra, a noção de *regularidade* ao corpo do acontecimento, de modo a pensar a sucessão dos eventos e discursos em transformação, descontinuamente propostos do ponto de vista de uma história geral, mas intrincados do ponto de vista de suas possibilidades (CASTRO, 2009, p. 24). Retoma-se que, segundo Foucault (2014, p. 55), a continuidade e a regularidade não poderiam operar por uma causalidade mecânica (privilégio materialista, de um sentido total impelido pela ordem das coisas) nem por uma necessidade de tipo ideal, discernível a respeito da ontologia e do sentido da linguagem, por exemplo, mas por um viés discursivo que assume tanto o caráter singular (isto é, disperso) quanto o não-autônomo (isto é, discursivo) do acontecimento. Neste âmbito, estaria imbricado o gesto do historiador.

A análise do discurso assim entendida não desvenda a universalidade de um sentido; ela mostra à luz do dia o jogo da rarefação imposta, com um poder fundamental de afirmação. Rarefação e afirmação, rarefação, enfim, da afirmação e não generosidade contínua do sentido, e não monarquia do significante. E agora, os que têm lacunas de vocabulário que digam — se isto lhes agrada — que isto é estruturalismo (FOUCAULT, 2014, p. 66).

Esta postura histórica, aqui, faz-se interessante na investigação das condições de possibilidade do discurso do projeto sem, contudo, derivar em uma ótica histórica balizada pela superação valorativa, ou seja, pela ideia mesma de progresso, mas justamente permitindo questionar este valor quando atravessado por um sistema de dispersão, isto é, em efeitos para

além de um domínio projetual, mas ao mesmo tempo regulares diante das relações doravante tecidas.

Sendo assim, a atividade discursiva aqui proposta serve à descentralização do significante, no dilema entre a novidade e a historicização, no delineamento das intersecções discursivas, na destituição do lugar da verdade da desconstrução pelo exercício de desvelamento dos aspectos que o configuram e que, com a aparição literal do enunciado, se apresentam dispersamente mesmo ao domínio sofista de sua função. Servem à operação crítica que remonta a sua construção. Institui-se como uma atividade de deslocamento destas histórias que tensionam potenciais do projeto e da desconstrução.

2 O DESIGN E/OU/É O MODERNO

No âmbito discursivo do design há uma relação do projeto pelo viés do progresso social. Portugal, em *Design e melhoramento do mundo* (2017), suspeita sobre tal atravessamento. Apesar de seu objetivo derivar em uma defesa da postura nietzscheana de afirmação da potência da vida, interessa em seu texto certa “vocação messiânica” assinalada no discurso do design:

[...] a expressão “melhorar o mundo”, ou suas variantes, aparecem frequentemente em palestras ou textos “engajados” de designers, seja exaltando o chamado “design social”, o design sustentável ou o design voltado para supostas “reais necessidades” do mundo ou da humanidade (PORTUGAL, 2017, p. 19).

Assim, aqui delinea-se a transforma o deste discurso projetual-progressivo, considerando certa passagem para a dimensão historiográfica, problematizando-se este circuito recorrente no design. O design será analisado diante do projeto enquanto atividade supostamente isolada, o ambiente moderno da *poiesis* artística, o ideal de fun o social e o desdobramento sob a alcunha da arte total. Considera-se, por fim, uma desestabiliza o da  tica superacionista no âmbito historiográfico disciplinar e certa problematiza o do valor de progresso no discurso projetual, defendendo-se a relevância da abordagem discursiva.

O objetivo inicial deste texto   o de levantar um pano de fundo discursivo para a posterior análise dos discursos que relacionam, historicamente, o design gráfico   desconstru o. Este painel, para além de revisar os cânones do design como campo moderno que viriam a ser escrutinados na história da disciplina, constrói-se tendo em vista uma preliminar suspeita sobre a possibilidade de supera o de valores modernos/modernistas³⁴ no curso histórico do design. Tal opera o investigar  narrativas relacionadas   história do design no que concerne alguns valores modernos da arte, especificamente as no es de *ambiente*, *projeto-programa*, *fun o social*, *arte total* (ou também, aqui, totaliza o da arte) e *progresso*, assentadas no aqui chamado *discurso projetual*.

Tendo em vista este alvo de localizar o valor do progresso (e os que orbitam-o) no discurso projetual,   necessário a) compreender a tradi o artística que culminou na

³⁴ Sumariamente, o valor moderno, aqui,   entendido como um discurso que antecede o valor do modernismo na história da arte. Perante a história de Argan sobre a arte *moderna*, esta faria sentido em contraposi o   maneira clássica de se fazer arte, principiando o valor de ambiente na esfera da produ o artística; já o *modernismo* seria um discurso tardio, dentro de seu relato sobre a arte moderna, voltado aos valores de projeto e   discussão sobre a adesão   indústria. Deste discurso tardio, que   influenciado pelo que o antecede, constrói-se também o discurso do design industrial, que, em geral, irá defender um progresso a partir da máquina.

diferenciação conceitual para uma arte dita moderna e que dá respaldo à emergência do design como disciplina, segundo a grassa destes valores; b) delinear os cânones modernistas que dão base a possíveis narrativas históricas do design; e c) levantar, paulatinamente ao longo do texto, uma outra possibilidade de história ao design, atentando para os valores modernos supracitados: uma de revisão crítica e que explore a *vagueza* entre as conjunções que intitulam este capítulo³⁵, questionando, por fim, a possibilidade de superação de valores modernos na disciplina do design e a tentativa de emancipação disciplinar frente à arte. Desta forma, este capítulo usa das fronteiras entre arte³⁶ e design de maneira estratégica: aproveitando estes rótulos distintos através das obras e histórias localizadas em cada um, mas esboroando-os diante de um mesmo influxo discursivo.

Tal atividade relacional se dá sob dois argumentos. De início, encara-se a formação desta disciplina projetual condicionada por alguns valores modernos e modernistas no âmbito da arte; os valores de ambiente e de função social encontram-se relacionados, nesta ordem, por Giulio Argan em *Arte Moderna* (1999) e localizados de antemão por Raymond Williams no capítulo VII de *Culture and Society* (1960). Outras observações se fazem úteis nesta argumentação, que encontra Jean-Pierre Boutinet, em *Antropologia do Projeto* (2002), autor que remonta a concepção de projeto (como atividade isolada da produção da obra e, assim, supostamente neutra) desde o *quattrocento*³⁷ derivando no modernismo da Bauhaus, e Hal Foster, em *Design e Crime* (2016), que encara a operação do arquivo como atividade típica da arte e da memória moderna, favorecendo a dispersão da qualidade de *ambiente* para além da operação artística, mas principalmente para a da recursividade. Adiante, este mesmo autor,

³⁵ O objetivo não é fazer uma nova história, apenas (já que aqui é construído um relato a partir das artes e que esta nova história, inescapavelmente, ocorre); Mas investigar os modos pelos quais se passam a história do design com relação a alguns valores modernos. Tal atitude reflete a perspectiva educacional de Beccari, como um exercício em prol do questionamento: "No ensino do design, narra-se, por exemplo, uma ou outra versão da história do design, em vez de se discutir o que é fazer história. São estabelecidos critérios de legibilidade e composição visual, em vez de se explorar desvios e gostos estéticos. Receitam-se métodos projetuais, em vez de se problematizar a própria lógica de resolução de problemas. Recomenda-se fundamentar um trabalho por meio de verdades 'comprovadas cientificamente', em vez de se discutir o que significa ciência, quais seus impasses e limites. Ensina-se, enfim, o design como um conjunto de saberes estáveis, coisa que a ciência busca combater desde seus primórdios" (2016, p. 2). Ora, tal será a instabilidade denunciada na relação histórica entre os dois enunciados/disciplinas em questão.

³⁶ Entende-se, sobretudo, a necessidade de não diferenciar, a partir do recorte moderno/modernista realizado por Argan, as disciplinas da arte e da arquitetura, uma vez que o autor remete a edifícios e pinturas sem cindir suas categorias profissionais, materiais ou funcionais. Outrossim, o texto recorre a figuras de ambos os eixos, pois se verá que, de certo modo, era necessário aos valores modernos/modernistas transitar entre objetos e campos variados, tendo em vista a totalização e a universalidade enrustidas nos discursos projetuais.

³⁷ Uma vez que se entende, aqui, o moderno como um conjunto de valores discursivos pautados na noção de ambiente e de funcionalização social, é possível fazer alusão a relatos prévios, historicamente, ao recorte geralmente associado aos valores modernos nas artes. Assim, não encara-se como um anacronismo associar o século XV na Itália dentro de uma chave crítica e valorativa moderna, uma vez que estes façam sentido dentro do escopo discursivo da função social.

somado a Beccari em *Das coisas ao redor* (2020), favorece uma análise sobre certa permanência e dispersão discursiva destes valores da arte na disciplina do design atual. Portanto, defende-se que tais valores discursivos influenciam o design em sua consolidação como disciplina, mesmo quando esta é requisitada de maneira alheia à arte ao longo de seu debate disciplinar³⁸.

Neste sentido, e em uma outra argumentação — agora dentro do cânone do design —, alega-se aqui que a diferenciação narrativa desta disciplina não é visada *isoladamente* da arte e da arquitetura desde seu início, especificamente tendo em vista um relato que é tido como hegemônico e pioneiro no debate historiográfico do design moderno: a obra *Os Pioneiros do design moderno*³⁹ (1995), de Nikolaus Pevsner, mas principalmente em um *espírito totalizante*. Neste texto o design é caracterizado, de antemão, como uma disciplina pautada em valores formalistas, universalistas e projetuais, como explora-se neste capítulo. Tais valores ora serão *revisados* ao longo da história do design, ora serão *revisitados* por esta. Mesmo que as ulteriores revisões busquem localizar, deslocar e situar os objetos de design como parte prioritária de análise, ver-se-á que tal disciplina se dispersa para além do domínio categorial — e mesmo profissional — dos *objetos* tidos como de design; o que ecoam são os valores⁴⁰, inclusive os que passam despercebidos em tais procedimentos historiográficos.

Adiante, defende-se o design enquanto discurso em detrimento de um domínio rígido que o distancie em relação à arte (e qualquer outro regime discursivo, como política, por exemplo); este é formado por valores que significam, cambiam e modelam as práticas, os objetos, os saberes, etc. do design, apesar de intentos narrativos que privilegiam certa *distinção* ou *imbricação*, como é a disciplina específica do design *gráfico*: a organização do design não é estanque e sua transformação passa além dos enunciados teóricos, necessitando de uma investigação como a que se dá neste capítulo. Assim, em dívida com o ambiente

³⁸ Parte deste esquema teórico foi fornecido pelo professor Doutor Ronaldo de Oliveira Corrêa em uma disciplina de estudos da história do design, ao qual agradece-se pela influência na investigação destas obras que discutem a historiografia do campo.

³⁹ Apesar de a edição de 1995 contar com o termo “design” em seu título, nas primeiras versões do texto tal terminologia não estava presente. A versão de 1936 era intitulada *Pioneers of The Modern Movement*. Além disso, o autor usa exemplos que vão desde a movelaria, arquitetura, utensílios do espaço doméstico às obras de arte — não contendo, assim, os objetos que hoje são entendidos como design em termos de nicho de mercado. Tal distinção não era presente de maneira tão explícita nesta narrativa, postura que é privilegiada neste estudo e explicitada ao fim deste capítulo.

⁴⁰ Por isso, vê-se como justificada a atitude de problematizar o campo geral da história do projeto como forma de também se referir ao cânone do design gráfico. Ao invés de recorrer às obras canônicas dentro do design gráfico, como os manuais de estilo internacional ou os manifestos puristas do design suíço, recorre-se, inicialmente, ao relato historiográfico que formula a própria disciplina e que visa instaurar certos valores não somente na produção dos objetos de design (sejam gráficos ou não), mas nas narrativas que discutem e que (re)organizam o campo teórico e prático simultaneamente a estes.

moderno, pode-se escrutinar a atitude geral de uma concepção reativa e devedora, como a desconstrução, frente aos projetos disciplinares do design gráfico: fita-se, agora, neste discurso projetual.

2.1 DO AMBIENTE À FUNÇÃO

Giulio Carlo Argan (1909-1992) foi um historiador e crítico da área no século XX, nascido em Turim, na Itália, que também participou ativamente da política em Roma, como prefeito e senador pelo Partido Comunista Italiano. Seu estudo volta-se à arte moderna, em grande parte, sendo relevante para a formulação de teorias de base no campo e tendo, sobretudo, uma chave de situação da arte frente à funcionalização social — conquanto, em sua obra *Arte Moderna* (1999), seja interessante que Argan não situe a arte moderna no escopo de uma história de estilos, mas que busque as transformações de valores diante de tradições prévias. O valor que se faz útil para a introdução de sua história sobre a arte moderna neste capítulo, e o entendimento de uma passagem aos modernismos (incluindo o do design), é o do *ambiente*.

Argan estabelece o valor de ambiente para situar o entendimento moderno da arte em transformação diante do clássico⁴¹. O autor cita a transformação de um fazer *mimético* (imitação da natureza) para um *poético* (romântico-moderno, de criação artística) na esteira de uma *recursividade* artística que rejeitaria, em geral, as funções morais e religiosas da arte para afirmar a própria arte enquanto fonte de inspiração e campo autônomo (1999, p. 11-12).

De início, observa-se que, em seu relato sobre a arte, a tradição moderna vem em reação às concepções clássicas. Mesmo diante de repetições de estilos, como é o *revival* neoclássico, o autor atribui ao fazer artístico moderno o valor de ressignificação/reavaliação, que passaria ao largo da noção de *mimesis*. As fontes da arte clássica “não prosseguem no presente e não ajudam a resolver seus problemas” (p. 14). No entanto, a recursividade passa a ser tomada pela atividade moderna mesmo em vista da arte clássica: o neoclassicismo é lido como um *revival*, mas sob um crivo *estilístico, recursivo* enquanto *poiesis de poiesis, da arte enquanto fonte*, ao modo moderno (p. 23).

⁴¹ O que se faz interessante é suspeitar, de certo modo, o quanto este olhar de Argan sobre a arte clássica já seria modernizante — ou seja, um olhar que transpõe valores (como o próprio valor de estilo que, como se verá adiante, reformula-se no seio da arte moderna). Apesar de este não ser o intento deste capítulo, mesmo tal compreensão da arte como *recurso* será sublinhada adiante pela suspeita de Foster — abrindo uma controvérsia sobre essa relação modernizante do olhar narrativo sobre a história.

Neste sentido, os ideais poéticos são parte da prática artística neoclássica e romântica, pertencendo “ao mesmo ciclo de pensamento” (p. 12). Ao invés de contrapor os valores do neoclassicismo com o romantismo, então, Argan compreende que o primeiro faria parte de um processo de formação da concepção do segundo, ambos agindo *no interior* da própria cultura da arte moderna, e voltando a face da arte para a *própria arte* e não à natureza, alocando ambos em detrimento da prática clássica (p. 23). Se, de um lado, a natureza é entendida como ordem revelada e imutável, de outro, o ambiente é o local de interferência e ação humana (p. 12).

William Blake (1757-1827), pintor inglês recorrentemente associado ao romantismo/simbolismo, é um dos exemplos utilizados por Argan nesta trajetória da relação da arte com o valor de ambiente. Para Argan, ele foi um dos artistas que se opôs ao modelo da ciência como fonte objetiva de conhecimento. Sua arte é “a anticiência, síntese e não análise, inspiração e não pesquisa, subjetividade e não objetividade” (ibid, p. 35) e, assim, faria parte de suas obras o mistério, a relação com o divino, o sagrado, o sublime (figura 12):

Evidentemente, Blake não “faz o retrato” de Newton, representa-o simbolicamente como um herói, um titã, talvez um anjo rebelde que se condenou à solidão e inutilmente procura na matemática uma verdade que está nas coisas, mas que não sabe ou não quer ler. O céu para o qual não olha e se mantém obscuro para ele, as pedras cheias de variações naturais sobre as quais se senta sem ver constituem justamente a realidade que ignora para traçar figuras geométricas com o compasso. (ARGAN, 1999, p. 35).

Observada a partir desta relação entre os princípios da arte moderna e a arte clássica, há certa postura antinaturalista na pintura de Blake que privilegiaria antes a atividade espiritual, intuitiva, subjetiva, do que a mimética-objetiva (p. 36). Na leitura de Argan, a arte de Blake torna-se um modo de questionar a objetividade pretendida de certa leitura objetiva, que reproduziria “fielmente” a realidade. Disso, vale ressaltar dois pontos segundo o raciocínio de Argan, que servem de exemplo para desestabilizarem certo senso histórico-comum. Primeiramente, a arte romântica-moderna não solapa a atividade metafísica, mas personaliza-a e dispersa-a para além do cânone clássico. Em segundo lugar, tal modelo de arte não seria, em seu princípio, aliado ao progresso ao modo do discurso científico, ao contrário, poderia até ser um meio para questionar certo modelo “objetivo” pretendido por algum discurso da ciência. Assim, justifica-se traçar (como retoma-se, aqui, o objetivo do capítulo) algumas possibilidades para que o discurso da arte moderna tenha se tornado amigável ao valor da função social e do progresso (mesmo o científico), algo que não parecia óbvio no curso histórico. Em especial, no caso de Blake, a arte então serviria como

manifestação à parte do ambiente, que a partir deste exemplo situa a atividade interpretativa como um balbuciar frente ao real.

FIGURA 12 — NEWTON.



FONTE: BLAKE (1795). Disponível em
<[https://en.wikipedia.org/wiki/Newton_\(Blake\)#/media/File:Newton-WilliamBlake.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Newton_(Blake)#/media/File:Newton-WilliamBlake.jpg)>

Em outros exemplos, o historiador da arte se volta às obras de John Constable (1776-1837) e William Turner (1775-1851), pintores paisagistas ingleses, recorrentemente associados ao romantismo, para apoiar sua explicação sobre as atitudes possíveis da sociedade moderna em relação à interpretação da natureza/realidade. Para Argan, nas obras de Constable (figura 13) “não existe um espaço universal, dado a priori” e o artista sente-se disposto a expor sua impressão da realidade (ibid, p. 40); já em Turner (figura 14) “é sempre a intuição a priori de um espaço universal ou cósmico que se concretiza e se apresenta à percepção nos temas particulares”, ou seja, um dado universal sobrepuja a leitura do mundo e se reconfigura na experiência (ibidem). Tais modelos, de certo modo, se contrapõem — ora a inexistência de um dado a priori, logo a criação plena do artista, ora a existência de um dado a priori (universal) a ser *artisticamente* representado.

FIGURA 13 — A REPRESA E O MOINHO DE FLATFORD.



FONTE: CONSTABLE (1811, Londres, Victoria and Albert Museum).

FIGURA 14 — PESCADORES NO MAR.



FONTE: TURNER (1796). Disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/Fishermen_at_Sea#/media/File:Joseph_Mallord_William_Turner_-_Fishermen_at_Sea_-_Google_Art_Project.jpg.

Constable, segundo Argan, não estaria preocupado em “deduzir as noções das coisas”, mas em apresentar a sua noção como sujeito afetado pelo *ambiente*, ao passo que Turner pinta um movimento cósmico, como uma tempestade, e proporciona uma afetação ao sujeito (observador do quadro) neste *ambiente*. Constable propõe uma leitura já “emocionada” da realidade, enquanto que Turner propõe uma “emocionante”. Tais obras exemplificam a noção delineada por Argan: da natureza “como *ambiente* de vida”, ao invés da natureza como criação refletida na arte pelo Criador — ou seja, a recusa histórico-religiosa [e], mimetista e naturalista mencionada pelo historiador adiante (ibid, p. 40). Ambos, segundo tal leitura, supõem que a pintura seja uma atividade à parte do ambiente, mas que pudesse se referir a ele — mesmo que de modo subjetivo, localizado.

Assim, mesmo atuantes em locais (Blake, Constable e Turner viviam na Inglaterra), períodos e estilos próximos, o que se depreende destes exemplos é que as características poéticas dos artistas e movimentos podem ser complexas, contraditórias e passíveis de interpretação (as que foram aqui tomadas, por exemplo, partem de Argan), segundo a leitura

arganiana e o próprio modelo ambiental moderno pressuposto nela. Repousa nestas três figuras a noção moderna de ambiente que configurava-se frente à noção naturalista clássica no âmbito das artes. A realidade é entendida como um objeto que se relaciona distintamente com o sujeito, pela arte: se em Blake a realidade é um dado não acessado (pela geometria e pelo compasso) objetivamente, mas misteriosamente intuído pela arte, em Constable “é o sentimento humano (com o fundamento ético que o pensamento iluminista lhe reconhece) que atribui um sentido ao ambiente natural” e em Turner é o ambiente “que suscita uma reação passional” neste sujeito (ibid).

A localização destes modelos poéticos fornece certo entendimento sobre a relação entre a produção artística moderna e certos modos de entender a situação entre sujeito e realidade. Nestes casos, a compreensão da relação sujeito-realidade estipula-se na contramão de um espelhamento substancial, na direção de uma atividade transformadora/transformada, na qual a arte é pensada em termos não-naturais, mas ainda como um objeto que se refere à realidade (essa, sim, como ambiente), *de certos modos*. O entendimento da arte, e especialmente da pintura, como um objeto real (autônomo, *aqui somente neste sentido*: tanto quanto a realidade do ambiente, e, logo, como um objeto *ambiental*) será concedido apenas a partir da atividade da pintura impressionista, para Argan.

Segundo o autor, a alternância entre a maneira neoclássica (recursividade estilística) e a romântica (com foco em certas subjetividades) de lidar com esse *ambiente* ocorreria até a chegada do programa de Courbet que, desde 1847, anunciaria um “realismo integral, *abordagem direta da realidade, independente* de qualquer poética previamente constituída” (p. 75)⁴², com uma abordagem de pesquisa que ensaia o desprendimento de algumas das formas, técnicas e modelos artísticos clássicos, neoclássicos e românticos, anunciando com maior contundência a chegada dos valores modernos na arte (figura 15). O impressionismo, seguindo a linha de Argan, seria o auge da arte moderna até aqui — auge desta transformação valorativa que, paulatinamente, passaria a entender a arte em favor do ambiente.

O autor cita que a abordagem da pesquisa impressionista levaria os artistas a experimentarem a pintura como um objeto próprio e distinto, cujo o êxtase rondava a *percepção* — não apontaria para alguma realidade aquém da pincelada, esta que, em si, seria objeto a ser estudado, analisado, experimentado diante da visão. Relações de cores e sombras

⁴² Encara-se com certa desconfiança estas e outras afirmações de Argan, como por exemplo “Mondrian foi, depois de Cézanne, *a consciência mais elevada, mais lúcida, mais civilizada* na história da arte moderna” (1999, p. 414). Vê-se que as características de funcionalização social da arte, do ambiente moderno e do progresso são não somente descritas pelo autor, mas defendidas como valores-alvo, o que não se dá neste capítulo de revisão dos discursos ao redor do design.

prescindem aquilo que tradicionalmente tomava-se como “objeto real”, como um modelo. Os termos se embaralham: não é sobre o que a realidade impõe à arte, mas como a arte (precisamente a pintura) se comporta como atividade e *se apresenta como real* (ARGAN, 1999, p. 71-76). Ao modo de Courbet, a “imagem não [é] mais a aparência de uma coisa, e sim uma coisa diferente, igualmente concreta” (p. 81). Tal interesse na visão/percepção da pintura impressionista, para Argan, não levaria os artistas do movimento a algum desinteresse social (ou seja, uma autonomia da arte em relação à sociedade). Para ele, os impressionistas “ao se empenharem em definir o que era a pintura em si, também queriam definir sua razão de ser na sociedade da época” (p. 71).

Contudo, a ruptura assinalada por Argan a partir do programa de Courbet é dada, de certo modo, em termos de adequação entre a sua pintura e o modelo realista que a presume: “tal é o seu realismo, princípio antes moral do que estético: não culto e amor, devota imitação, mas pura e simples constatação do verdadeiro”, que viria em detrimento da pose, da idealização e da dramatização (p. 92). Ora, se a pintura haveria de ser tão real quanto a realidade — ou seja, autônoma enquanto acontecimento, sem que isso seja um desligamento da realidade social, mas parte dela —, qualquer pintura (dramática, idealizada, sublime, romântica ou clássica) deveria ser lida nestes termos. Nada obstante, é a pintura de Courbet que *surge como tradução* deste modelo, ainda lida sob a adequação do “real”: “para tocar a verdade, ele elimina a mentira, a ilusão, a fantasia”: “Ingres teria apresentado essas moças como ninfas das águas ou dos bosques; Delacroix, como as heroínas de uma aventura de outrora. Courbet não idealiza nem dramatiza” (ibidem). Ou seja, seu *realismo* estaria condicionado ao desvio da idealização romântica.

FIGURA 15 — MOÇAS À MARGEM DO SENA.



FONTE: COURBET (1857). Disponível em
 <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Courbet_-_Young_Ladies_by_the_River_Seine_-_WGA05467.jpg>.

Cabe, aqui, novamente assinalar certa compreensão da relação entre a pintura e a realidade, por conta deste valor de ambiente da arte moderna. O entendimento da pintura aquém do espelhamento do natural e da *adequação/menção* à realidade é caro à estrutura histórica da arte moderna, para o teórico italiano. Passa a ser uma relação pela qual a arte não somente diz respeito à realidade, mas que também dela participa, transformando-a. Se aceita a sua leitura sobre as obras de Courbet, entende-se que a pintura ganha certa relevância no ambiente moderno em termos de uma maior consciência social quando, a despeito da representação academicamente (como *mimesis*) realista e mesmo da romanticamente realista (como subjetividade), representa a realidade crua, sem pose e que, ao prescindir da adequação formal (das cores e das sombras, do modelo vivo), apresenta a tela como realidade.

A insurgência disto que aqui chama-se valor ambiental conta com outros fatores segundo a explicação do historiador italiano. Para além deste enredo transformativo

(clássico-romântico-impressionista) visto anteriormente, algumas influências podem ser citadas, como a

cultura artística do Iluminismo, cujos temas fundamentais eram: 1) a *recusa* da retórica figurativa barroca e da *função comemorativa tradicional da figuração alegórica e histórico-religiosa*; 2) a busca de uma *lógica* da representação *formal* e de uma *funcionalidade puramente social da arte*: por conseguinte, desenvolvimento dos “gêneros” mais apropriados para a análise da realidade natural (paisagens) e social (retratos); 3) a *autonomia* e especialização profissional dos *artistas* (1999, p. 38, grifo nosso).

O autor compreende que ao final do século XVII a tradição clássica ainda prevaleceria no seio da arte, até ser enfrentada pelo iluminismo no século seguinte (ibid, p. 12). Argan destaca “a transformação das tecnologias e da organização da produção econômica” (p. 14) como um dos principais motivos para tal, sendo movidas pelas tecnologias industriais que, de certo modo, favoreciam a concepção do *ambiente como local de transformação e de operação científica*, como local de interferência humana (p. 17).

Em resumo, no curso da arte, desdobrando-se a partir do romantismo, a rejeição à maneira clássica de compreender a prática artística torna-se, para Argan, anti-histórica na prática moderna⁴³, no sentido de negar as formas prévias de concebê-la. A arte não é mais concebida como *revelação/ordem universal*, mas como *ambiente* de pesquisa cognitiva (ibid, p. 12-14). Tal noção da realidade enquanto ambiente é cara ao relato moderno, que as entende como *cenário ativo da produção e criação humana*. Tais concepções, adiante, ao secularizarem a arte, direcionam-na à funcionalização social. O ambiente (e, logo, a arte) torna-se *objeto projetual*.

Desta postura que se desdobra em um afã reformista no campo, Argan valoriza o termo “modernismo” (p. 17): a) arte atualizada à sua época, que renuncia os modelos clássicos-miméticos; b) aproximação entre as artes tradicionais e as aplicadas à indústria; c) baseada na funcionalidade decorativa; d) aspira um “estilo ou linguagem internacional ou europeia”; e) defende certa espiritualidade que apoiaria o industrialismo (ibidem, p. 185). O autor localiza, inicialmente, o modernismo nas “correntes artísticas que, na última década do século XIX e na primeira do século XX, propõem-se a interpretar, apoiar e acompanhar o esforço progressista, econômico-tecnológico, da civilização industrial. [...]” (1999, p. 185). É essa camada específica da arte moderna que, geralmente, se localizam os discursos incipientes do design com ênfase na função da atividade projetual.

⁴³ Sobre esta relação anti-histórica, no entanto, não se entenderá como um *desligamento* histórico. Na noção de memória/recursividade moderna, proposta por Foster adiante, este tópico será reativado.

Contudo, tendo em vista este salto — entre a arte como ambiente e a arte como função — há ainda um elemento caro a ser revisitado, qual seja o discurso do *projeto*. Aqui, analisa-se uma das condições de possibilidade para que a arte seja atravessada por uma metodologia de resolução de problemas.

O estudo toma a concepção de projeto. É visto que alguns dos valores que orbitam este discurso ecoam ao longo da prática modernista na arte, arquitetura e no design, desembocando no valor da função social. Delineia-se, sobretudo, o projeto como atividade à parte, autônoma, tendo em vista uma *melhor* e mais *neutra* maneira de lidar com problemas ambientais, de progredir diante da sociedade. Retoma-se o trabalho de Jean-Pierre Boutinet a respeito do século XV italiano.

Boutinet realizou uma pesquisa em busca da concepção de projeto a partir da arquitetura, e dá um passo ainda anterior em relação à própria configuração discursiva da noção de projeto registrada pela atividade moderna/contemporânea. Conforme relata o autor em *Antropologia do Projeto* (2002), tal configuração remonta ao *Quattrocento* italiano, com a atuação prévia de Filippo Brunelleschi e o seguinte desdobramento de Leon Battista Alberti, arquitetos atuantes na Itália dos séculos XIV/XV. Segundo o autor, em meio ao século XV, o termo projeto ainda seria utilizado como referência aos elementos de antecipação em relação à construção, *projetados à frente*, tendo associação com a ordenação espacial/física. Contudo, com a atividade teórica de Brunelleschi, este projeto ganha uma dimensão de planejamento e concepção atrás do canteiro de obra, e, até os séculos seguintes (XVII e XVIII) este termo já se encontraria, “*sobretudo assimilado ao progresso social*” (p. 34).

Retomando o início desta transformação, Boutinet aponta que Brunelleschi separa, com a sua noção de projeto, o processo de concepção arquitetônica do processo de sua construção, atrelando ao projeto arquitetônico a primeira (e, assim, principal) de todas as fases — esta que contaria com uma série de desenhos, perspectivas e cortes em sua representação. Autor do *Duomo de Santa Maria del Fiore*, Brunelleschi recorre a concepção de projeto para superar as complexidades desta instalação, recorrendo a recursos históricos para solucionar o problema de sua execução (figura 16). Construída ao fim do *Trecento*, a igreja não possuía cúpula, até ser aberto um concurso para sua construção. Brunelleschi, vencendo a licitação, projeta o domo que seria construído segundo técnicas da Roma Antiga, da construção de abóbadas em forma de espinhas de peixe (*opus spicatum*), na qual os tijolos ficam alinhados na metade subsequente, entremeados de forma a suportar a estrutura sem deixá-la cair, uma vez que o tradicional uso de andaime não poderia ser feito. A construção, no entanto, só foi

efetivada 10 anos depois do projeto e logo após sua morte, em 1446 (BOUTINET, 2002, p. 163).

Até então, nem o desenho nem a maquete eram atividades inéditas para a arquitetura, uma vez que, desde Vitruvius até a Idade Média (onde parecia uma prática difundida) o autor identifica a atividade de representações e desenhos relacionados à construção. A transformação, diante do espólio medieval, seria uma racionalidade a partir da cisão entre projeto e execução, dividindo social e tecnicamente o trabalho arquitetônico, visando assegurar a construção do edifício conforme um planejamento prévio (assim, a construção é entendida em dois tempos, de projeto e execução), conforme as perspectivas (que ele mesmo elabora tecnicamente) tridimensionais esboçadas em n relações espaciais. Aqui, daria-se um passo ensaístico para a atividade da arquitetura como é entendida hoje (2002, p. 34-36).

FIGURA 16 — DUOMO DE SANTA MARIA DEL FIORE.



FONTE: BRUNELLESCHI, (1446), Florença, Itália. Disponível em <<https://duomo.firenze.it/en/discover/dome>>.

Diferentemente do modo de se construir, que até então não contava com o projeto como fase à parte do canteiro de obras (ibid, p. 157), mas era simultâneo a ele, empreitada por procedimentos relacionados “ora à improvisação, ora à bricolagem, ora ao mimetismo, ora à aplicação de uma regra” (p. 156), esta incorporação do projeto, que tem em vista os ideais da razão humana incentivados pelo humanismo, em detrimento do catolicismo em voga (p. 36), passaria a buscar maior controle metodológico. Este *projeto teórico do projeto arquitetônico* seria levado adiante por Alberti, que, abandonando os rastros da arquitetura gótica, não somente colabora para a teorização das invenções de Brunelleschi, como prevê certos desdobramentos em tempo precoce. O discípulo tomaria os valores do método racional e da ciência para defender o projeto da vida urbana em grande escala, pré-concebendo o que, só na

arquitetura modernista, de séculos adiante, se chamaria urbanismo. Sob a égide deste discurso: a responsabilidade do arquiteto e a situação de suas projeções segundo a necessidade da sociedade (p. 37).

Contudo, à sua época, este plano projetual não encontraria espaço de rápida difusão, considerando que a atividade arquitetônica contava com outras concepções.

Por exemplo, a prática arquitetônica de Michelangelo ainda permanecerá tributária de uma concepção tradicional da arquitetura: ele atribui um papel secundário ao desenho; a maquete é elaborada no canteiro de obras; a obra é concebida como um auto-engendramento, à medida que avança (BOUTINET, 2002, p. 37).

Para Boutinet, as consequências desta rotura seriam assimiladas integralmente a partir do projeto arquitetônico moderno, que aprende a “gerir a complexidade das técnicas e dos ofícios e sua coordenação pela *antecipação da execução*” deixando “o canteiro de obras para tratar isoladamente desses problemas de complexidade”, *comparando as soluções* “por meio do desenho projetado” (ibid, p. 37). De uma possibilidade de planejamento e controle dos processos de construção, tal atitude do projetista passa a ser um recurso alheio à gestão da obra; uma vez apartado do canteiro, o projeto torna-se um objeto autônomo: é possível pensá-lo, compará-lo e discuti-lo.

Boutinet pontua algumas das características processuais as quais o autor observa em Brunelleschi e no seu modo de pensar o projeto pelo exercício da arquitetura: 1) partindo de uma demanda social, 2) um arquiteto (“ator personalizado”) enfrenta um 3) problema, analisando as soluções possíveis, 4) e, tratando-o separadamente em seu ateliê, materializa seus modelos de proposta, dá sentido a um espaço, “ressemantiza-o” (ibid, p. 163). Nisto, destaca-se o sentido do arquiteto (ou dos atores envolvidos no projeto) e de seu ateliê como figura supostamente neutra e superior ao problema que ele depreende do *ambiente*: a proposta de projeto em questão deve superar e reformar o espaço social, tendo em vista bases racionais, científicas, em contrapartida às interferências da obra. Se não há, aqui, projeto sem problema, não há problema sem a possibilidade de solução deste problema.

Será observado, no desenrolar da atividade modernista, que a investigação de tais pressupostos é, de certo modo, suprimida — a questão passa a ser outra: qual roupagem, metodologia, postura em relação à indústria, ferramenta ou influência deveria ser adotada para uma *melhor* metodologia do projeto; encontra-se, nesta toada, o projeto *incorporado e submetido ao programa*, um projeto abrangente. O desdobramento do projeto passa a ser pensado. Conquanto se questionem, adiante destes modernismos e na história do design, esta pretensão de isolamento do projeto em relação às interferências externas (principalmente em

relação ao mercado e aos hábitos do consumidor), ver-se-á que tal separação entre o projeto e a execução não é escrutinada (tendo em vista a reintegração/desambientalização destas atividades projetuais e de execução sob o valor de desfuncionalização do projeto). Ao contrário, esta reintegração é dada *justamente* em um sentido de progresso social (veja, o programa ainda é pensado) ou o projeto parece absorver em sua etapa de gestão maiores variáveis de controle que permitam a ele ser mais *eficaz, coerente* no que tange à sociedade; ou seja, em ambos os casos, é visado tomar melhor posse deste ambiente.

De antemão, é necessário pôr em vista este discurso de funcionalização social da arte/arquitetura, que permite ao projeto, adiante, como mencionou acima Boutinet, ser impulsionado ao progresso social. O que possibilita, afinal, se relacionarem sociedade e arte em virtude da ambiência que arrima o projeto moderno?

Raymond Williams, no capítulo VII de *Culture and Society* (1960), fornece pistas sobre o atravessamento entre projeto e funcionalização social (nomeado aqui, às vezes, como projeto social⁴⁴). O autor fornece certo amparo discursivo nos teóricos ingleses Augustus Pugin (1812-1852), arquiteto, John Ruskin (1819-1900), crítico da arte, e em William Morris (1834-1896), artesão e artista importante para o Movimento Artes e Ofícios. Em seu texto, Williams se debruça sobre a localização da relação entre arte e sociedade, no sentido de que a primeira serviria como uma baliza analítica, funcional e causal para a segunda. Para este capítulo interessam duas noções: a de que a arte serviria como ferramenta de análise/espelhamento social e a de que, por conseguinte, dela poderia derivar-se a solução da melhoria dos problemas sociais.

Williams localiza a hipótese de que a arte estaria aproximada e necessariamente relacionada com o modo de vida prevalente como um “produto da história intelectual do século dezenove” (1960, p. 140, trad. nossa). Menciona, assim, que a inspiração da arte seria imposta de algum lugar alheio à sociedade (relembra-se da *mimesis* clássica, para Argan, ao início deste capítulo), até a interpolação a partir destes autores na Inglaterra do século XIX (p. 140). Inicia em Pugin, identificando uma correlação entre a arte e o período de vida no qual ela foi feita, especificamente em uma chave na qual o arquiteto propunha uma arquitetura *na direção* de valores morais, perante uma sociedade aparentemente em crise. Esta localização se refere ao revivalismo católico na arquitetura, sugerido pelo arquiteto inglês, que pretendia,

⁴⁴ Projeto social é um termo utilizado neste texto em referência ao enlace entre projeto e função social. Se o “projeto” se refere a uma metodologia neutra, totalizante, que busca universalizar um caminho, uma solução, o termo social é relativo à função-problema de seu conceito: a de fazer progredir algum ponto da sociedade, lida ambientalmente.

por meio do estilo gótico, alçar um sentimento puramente cristão (figura 17): “O novo elemento no novato Pugin foi a sua insistência para que o *revival* de um *estilo* dependesse do *revival* de um sentimento a partir do qual este originalmente brotou” (p. 141, trad. nossa)⁴⁵, sentimento de devoção, uma vez que Pugin professava a fé católica. Para seu o ponto de vista, então, o estilo gótico não seria uma entre tantas opções a serem escolhidas na arquitetura de sua época, mas *a encarnação* própria do cristianismo na arquitetura (p. 141). Deste exemplo, se ensaia não somente a relação entre um modo de vida (princípios, valores) e uma expressão artística, mas a projeção desta relação, a organização necessária ao bem comum, a solução geral por meio da arte.

FIGURA 17 — PALÁCIO DE WESTMINSTER.



FONTE: BARRY e PUGIN (1840-68), Londres, Inglaterra. Disponível em

⁴⁵ Conforme assinala Argan, com este revival neogótico seria formulado o conceito de estilo, na intenção de generalizar características visuais típicas e recorrentes, estas móveis em sentido local e temporal para outros objetos: “Na Inglaterra, os dois Pugin, pai e filho, montaram acurados índices tipológicos da arquitetura e decorações góticas, extraindo-os dos edifícios medievais, pela primeira vez convertidos em objeto de estudo, e generalizando-os, ou melhor, descaracterizando-os para obter modelos facilmente repetíveis, mesmo industrialmente [...]. É então que se forma o conceito de ‘estilo’, como redução a esquemas de manual dos elementos recorrentes ou mais comuns da arquitetura de uma determinada época, tendo em vista sua repetição banal e adaptação artificial a funções e condições de espaço totalmente diferentes (por exemplo, a aplicação da morfologia de uma catedral à sede de um banco)” (ARGAN, 1999, p. 30).

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Westminster_Bridge,_Parliament_House_and_the_Big_Ben.jpg?uselang=pt>.

Pugin argumenta sua proposta em detrimento de outros edifícios que tomavam conta da cidade segundo a índole comercial e mercadológica, como as capelas que construíam abóbadas “secas e espaçosas” em virtude do arrendamento do espaço (PUGIN apud WILLIAMS, 1960, p. 142). Nesta toada, o autor transitará entre as ruas das cidades inglesas denunciando arquiteturas sociais, desvios no prumo citadino: “O elemento mais importante no pensamento social que se desenvolveu do trabalho de Pugin foi o uso da arte de um período *para julgar a qualidade da sociedade que estava produzindo-a*” (ibidem, trad. nossa, grifo nosso). Assim, Williams comenta que Pugin não reclamava à arquitetura por conta *apenas* do perecimento arquitetônico das igrejas medievais, solapadas por construções dissidentes, mas que, neste sentido, se apagariam valores que deveriam ser protegidos por ela: o erigir de uma nova arquitetura, que não fosse a gótica, daria pretexto, assim, também para sua crítica civilizacional (p. 143). Não é a busca de uma melhor teologia ou um projeto de catecismo que redimiria a cidade destes valores, mas a arte, tendo em vista sua potência transformadora do ambiente. Destarte, a partir deste corpo teórico preconizado por Pugin, parte-se para o de John Ruskin.

Williams assinala que Ruskin fora um crítico da arte e derivou, mais tarde, na crítica social ao longo de sua carreira (ibid, p. 144-145). Ruskin defendia a fé protestante, apesar de também pautar um retorno ao gótico (p. 143) e, sobretudo, também relacionar arte ao funcionamento da sociedade. Sua reflexão no âmbito do conceito de beleza, analisada por Williams, clarifica tal atravessamento: haveria uma distinção entre dois tipos de beleza para Ruskin, a beleza típica (de origem divina, qualidade externa dos corpos) e a beleza vital (execução perfeita da *função* na vida humana) — o primeiro se refere à arte, o segundo à sociedade (p. 145). Ambos coadunam-se no discurso projetual.

Estes tipos de beleza seriam aplicações ideais de qualidade universal no esquema de Ruskin (ibid, p. 146). Se, por um lado, o propósito da arte seria revelar esta beleza universal de forma visível, seria impossível ao artista “ser bom [isto é, revelar esta beleza] se a sua sociedade é [fosse] corrupta” (ibidem), uma vez que a arte dependeria da capacidade de apreensão do artista em meio ao ambiente em que se insere (p. 148). Assim, a beleza (seu ideal moral) estaria ligada a uma espécie de ordem dependente de todo “o ser” do artista — isto é, sua capacidade profética, reveladora — (p. 149) e do funcionamento da sociedade, favorecendo, recursivamente, a “execução perfeita da função na vida humana”, donde se dá

sua passagem para a análise social, na qual circunscreve sua noção de função, relacionada à ideia de design (projeto, ordem) (p. 150).

Este *design* seria relativo ao aspecto de *organização* do corpo social, que se daria de maneira hierarquizada e, de certo modo, avessa a uma postura politicamente liberal (p. 151):

Afirmando isto, Ruskin estava também, necessariamente, afirmando a ideia de ordem social. Na raiz de todo o seu pensamento está a ideia de “função” - *o cumprimento integral/pleno* de cada parte do homem no projeto geral. Tal cumprimento só seria possível se a sociedade fosse regulada em termos de um projeto geral: a sociedade deveria regular a si mesma com atenção aos valores intrínsecos, primeiramente, e qualquer coisa que impedisse isso deveria ser afastada. Mas um sistema de produção engrenado apenas pelas leis de oferta e demanda fariam desta regulação impossível, por reduzirem o homem ao trabalho disponível e, assim, fazendo impossível qualquer outro “*pleno cumprimento*” de suas funções últimas como seres humanos. Poderia haver apenas uma economia certa: aquela a qual deixasse aos homens o prazeroso e correto emprego da perfeição na vida (WILLIAMS, 1960, p. 154, trad. nossa).

Assim, em detrimento do espírito *laissez-faire* e do valor mecânico da gestão social, ora pautado por uma ideia de progresso e manutenção *natural* (ibid, p. 149), Ruskin então propõe sua *organização* (assinala-se a raiz *orgânica*). Williams comenta que as teorias de Ruskin poderiam ser amigáveis ao socialismo — inclusive sendo, Ruskin, encarado como um de seus precursores (p. 150) — mas que também poderiam ser avessas a este:

O detalhe de grande parte da crítica de Ruskin a uma sociedade liberal foi perfeitamente aceitável aos socialistas; mas as ideias de design e função, segundo sua expressão, não davam suporte a uma ideia socialista de sociedade, mas sim uma ideia autoritária, incluindo uma enfática hierarquia de classes (WILLIAMS, 1960, p. 150, trad. nossa).

Não obstante, Williams o coloca a par da teoria conservadora (menciona, mais a frente, Edmund Burke como “talvez, o último pensador sério que conseguiu achar ‘orgânico’ em uma sociedade existente” [p. 151, trad. nossa]), por manter um discurso social baseado neste ideal de perfeição individual (ibidem). Apesar desta flutuação, o liberalismo é, para Williams, o modelo político refutado por Ruskin:

Talvez seja verdade que as ideias de uma sociedade ‘orgânica’ sejam uma preparação essencial para a teoria socialista e para a atenção mais geral a ‘todo o modo de vida’, em oposição a teorias que reduzem consistentemente questões sociais a questões individuais, e que apoiam a legislação individualista em oposição a uma coletivista. Mas as teorias dificilmente podem ser abstraídas de situações sociais reais, e a teoria ‘orgânica’ tem de fato sido usada em apoio a causas muito diferentes e até opostas (WILLIAMS, 1960, p. 150, trad. nossa).

Em sua obra, Williams remete à complexidade do termo “orgânico” dentro do pensamento social-político ligado a uma repudia ao liberalismo. O autor aponta que este termo estaria presente no discurso de Ruskin, em uma contraposição ao termo mecânico: “aqui está a linha principal da crítica radical de Ruskin da sociedade do século dezenove: pois ele encontra tais qualidades geralmente ausentes, impedidas de surgir por *um hábito mecânico imposto de apreensão*” (1960, p. 150, trad. nossa). O termo mecânico carregaria o sentido de propensão natural de auto regulação/igualdade social entre os indivíduos na sociedade (p. 150-152). Este termo “orgânico” não seria usado de modo unísono nas doravantes propostas políticas, apesar de ter um sentido comum em oposição àquele:

É no entanto, talvez, um dos mais importantes fatos sobre o pensamento social inglês do século dezenove que cresceu em oposição a uma sociedade *laissez-faire*, esta concepção *orgânica*, tensionando a interrelação e a interdependência [no caso, dos indivíduos, funções e arranjos dentro do corpo social]. Esta concepção foi, até certo ponto, base de ataque às condições dos homens na ‘produção industrial’, o ‘nexo do dinheiro’ sua única relação ativa, e às reivindicações da democracia política da classe média. Enquanto isso, em outro ponto, foi a base de um ataque ao capitalismo industrial, e às limitações do liberalismo triunfante da classe média. Um tipo de pensador conservador e um tipo de pensador socialista pareciam usar os mesmos termos, não apenas para criticar a sociedade *laissez-faire*, *mas também para expressar a ideia de uma sociedade superior. Esta situação persistiu na qual 'orgânico' é agora um termo central tanto no tipo de pensamento conservador quanto no pensamento marxista. O inimigo em comum (ou, se é preferido, o defensor comum da verdadeira fé) é o liberalismo* (WILLIAMS, 1960, p. 151, trad. nossa).

Cabe a este capítulo observar o quanto este movimento contrário ao pensamento liberal está aliado a uma proposta de projeto social, no que tange a organização do corpo social (lido como *ambiente*, como espaço de relações ao largo da *naturalidade mecânica*) em virtude dos valores de função/progresso, no pensamento de Ruskin, sendo alocados principalmente diante das transformações estruturais trazidas com a industrialização e o processo de trabalho. Ruskin, no entanto, opta por uma estrutura social que viria em favor da função intrínseca a todos os indivíduos, lutando contra a divisão do trabalho que, quando não atende às necessidades do trabalhador⁴⁶ e o faz como ferramenta, na realidade divide o próprio trabalhador, a sua integridade (ibid, p. 152).

⁴⁶ Grosso modo, as necessidades do humano derivariam na execução de suas plenitudes intrínsecas e na posse de coisas úteis para a vida, sendo esta utilidade determinada também por um valor intrínseco, estipulado pelo design universal das coisas. Assim, a plenitude da sociedade só seria possível se tivesse uma ordem social orientada pelo estado, este atento às ideias de função/execução básicas em seu pensamento; tal plenitude não seria possível em uma sociedade liberal, era preciso uma hierarquização rígida de classes, não democrática. Para a crítica de Ruskin, Williams demonstra aderência; já para as suas propostas de sociedade, enxerga como sendo “abstratas e tolas” (WILLIAMS, 1960, p. 157).

Nisto insere-se um tipo de discurso total por meio do projeto: “A bondade do artista é também a sua ‘totalidade’, e a bondade de uma sociedade reside na sua criação das condições para a ‘totalidade do ser’” (WILLIAMS, 1960, p. 149). É visto que, por enquanto, tal atravessamento entre arte e sociedade aponta para a ideia de *totalidade do ser do artista*, estipulada por Deus e balizada pelos valores morais da sociedade. Ruskin, segundo Williams, se detém mais ao pensamento social, político, da *organização* deste *design* na hierarquia social, no arranjo dos trabalhadores industriais e na revisão destes *mecanismos*. A lacuna do campo da arte logo será preenchida, no entanto. Ver-se-á uma conversão da totalidade do ser para a totalidade social-artística funcionalista: estando sociedade e arte interligadas, ao pensar o eixo da arte, resta insinuar *a totalidade da arte* em virtude de um *projeto de sociedade*⁴⁷.

Assim, apesar da proposta ruskiniana de crítica da arte e da sociedade serem revistas ao longo da discussão acadêmica, como comenta Williams (ibid, p. 144), para este estudo o que importa é a própria cartografia elaborada por Ruskin. Esta que mapeia e costura os campos da arte e da sociedade em um discurso que têm em vista o valor de projeto social, e nisto o papel do artista/designer frente à produção no ambiente em que se insere: “o bom design na indústria, ele argumenta, depende da correta organização da indústria, essa, por sua vez, através do trabalho e do consumo, da correta organização da sociedade” (1960, p. 156). Não é a aparição singular de um fenômeno que entretece sociedade ao projeto, mas um discurso que encontra-se-á retalhado nos desvios da história.

Em um para além do estilo, não importa, assim, se a proposta ruskiniana é contrária aos cânones formais que se instauraram no modernismo posterior, mas que o valor moderno que concatena sociedade à arte prescindia a forma:

John-Ruskin (1819-1900), o maior crítico europeu do século, estreara em 1843 saudando em Constable e Turner os “pintores modernos” por excelência, os únicos dignos entre os “primitivos”; a seguir, apercebe-se de que, *naquela* sociedade moderna, não podia existir uma arte moderna. Para que a arte pudesse sobreviver era preciso mudar a sociedade, e tal devia ser a missão dos artistas. Assim como defende o retorno do Gótico para a arquitetura, da mesma forma defende para a arte figurativa o retorno aos “primitivos”, aos artistas anteriores a Rafael e Michelangelo, isto é, antes do pecado do orgulho que transformara a arte numa atividade intelectual (ARGAN, 1999, p. 175, grifo do autor).

Não observava Ruskin, contudo, que o seu modo de ver a arte, possibilitando a sua proposta artística vinculada ao progresso social era este “pecado do orgulho” suscitado pelo

⁴⁷ Não obstante, o projeto (que se chamará modernista) encontrará certos limites para perpetuar, sob a força do projetista, tal totalização. Encontra-se tal possibilidade, sobretudo, no arranjo neoliberal (visto ao final deste capítulo) que dissolverá as fronteiras disciplinares: a do projetista e a do objeto de projeto para aquém de seu território.

valor do ambiente moderno. Assim, se o olhar de Ruskin e de Pugin foram necessariamente recuados ao estilo gótico, conservados ao tempo medieval, era porque estes precisariam dar suporte prático ao seu pensamento, recorrer aos seus valores ideais (contra-mercadológicos e cristãos em ambos, orgânicos em Ruskin) ausentes nos ambientes às suas vistas: isto era o que esta cartografia arte-projetual requisitava. Williams, neste sentido, qualifica a proposta de Ruskin como uma “imagem sem energia” (ibid, p. 159, trad. nossa), por não ser suficientemente adequada à prática, muito por conta desse *revival* medievalista, deste olhar recursivamente retroativo — e não recursivamente social. Não obstante, Williams elenca Morris como o “homem mais imediata e profundamente influenciado por Ruskin” (ibidem, trad. nossa)⁴⁸, mas, a seu modo, configura este projeto pela luta *organizada* da *classe trabalhadora*, salutar para Williams. Passa-se a investigar, assim, para onde é lançada a visão de William Morris diante dos dilemas sociais percebidos por ele.

O objetivo morrista, para Williams, diante da degradação da sociedade e, especificamente, da classe trabalhadora, então, era *reapropriar a arte* para o ambiente desta sociedade, uma vez que o sistema industrial-maquínista suprimiu-a do labor. A arte poderia devolver os valores de prazer e de beleza ao trabalhador (p. 165-166):

No entanto, deve-se lembrar que a civilização reduziu o homem trabalhador a uma magra e lamentável existência, ao ponto que ele mal sabe como enquadrar um desejo por uma vida muito melhor do que a que ele agora suporta forçosamente. *É da província da arte colocar adiante o ideal verdadeiro de uma vida plena e razoável*, uma vida a qual a percepção e a criação da beleza, do gozo do prazer real, sejam sentidos tão necessários quanto o pão diário, e que nenhum homem, e que nenhum grupo de homem, pode ser privado disso [...] (MORRIS apud WILLIAMS, 1960, p. 162, trad. nossa).

À arte cabe tomar posse do ambiente e projetar às visões dos trabalhadores o ideal de vida. Os interesses de Morris, assim, se voltam contra a arte pela arte, qualificada aqui de um academicismo e elitismo, ou seja, de circular seletivamente para os poucos detentores da discussão e da decisão a respeito da arte (ibid, p. 165). A arte deveria ser reapropriada à vida comum, destes que habitam perifericamente a arte pela arte: “O objetivo da arte é o de destruir a maldição do trabalho fazendo do trabalho prazerosa satisfação de nosso impulsos em direção da energia, e dando a essa energia esperança em produzir algo que valha o exercício” (p. 166)⁴⁹.

⁴⁸ Ao ponto de reforçar a ideia de que a arte “depende da qualidade da sociedade que a produz” (WILLIAMS, 1960, p. 165, trad. nossa), sendo a arte capaz de revelar a plenitude da vida (p. 162).

⁴⁹ Assinala-se certa ocasião valorativa desse trecho que atravessa moralmente e temporalmente o discurso morrista. A qualificação neoliberal da dimensão de trabalho, futuramente ao texto de Morris e atualmente a esta pesquisa, tende a um trabalho prazeroso - não com vistas à democratização da arte e a reapropriação da classe

Esta defesa da funcionalização social da arte se dá na dimensão ambiental moderna. Interesse não mais mimetista-universal. Se a própria universalidade não seria um valor intrínseco da fonte do fazer artístico — que vem sendo marcada como fonte social e não mais deísta absoluta —, é assinalada essa passagem do universal *ao ideal de função e plenitude do ser*, que, por conseguinte, *faria da arte qualidade e direito universal, comum às esferas de vida*. Que o fazer artístico e a contemplação artística habitem, funcionalmente, o ambiente, é a pressuposição que trará insurreições no domínio das propostas modernistas, encaminhando o texto a destacar a relação com a indústria.

Diante da industrialização, que transformaria alguns modos de produção pertencentes à manufatura, Morris é — retoma-se, artesão de ofício, ensinado na prática manual — colocado como um simples reacionário e seu argumento, muitas vezes, é reduzido a um abandono total da máquina industrial, como Nikolaus Pevsner adiante irá fazê-lo. Contudo, Williams discorre que nesta revisão sobre a industrialização (assim como o revival neogótico de Ruskin) haveria um aspecto *político/moral* dando mote a Morris: mais importante do que a transformação *em si* do processo de trabalho — na disputa artesanaria *versus* industrialização — seria atentar à degradação da estrutura social da sociedade, que inverteria a relação de domínio das máquinas ao domínio da máquina à classe trabalhadora (p. 166)⁵⁰:

Quando enfatizamos, em Morris, o apego ao artesanato, nós estamos, em parte, racionalizando um mal-estar gerado pela escala e natureza de sua crítica social. Morris queria o fim do sistema capitalista, e a instituição do socialismo, então os homens poderiam decidir, por eles mesmos, como seus trabalhos poderiam ser arrançados e onde a maquinaria seria apropriada (WILLIAMS, 1960, p. 167, trad. nossa).

Assim, mais importante do que o combate ou o elogio da industrialização (dilema geralmente associado a Morris) seria que a sociedade levasse em consideração a sua estrutura, as condições de trabalho e de salário, a redução na jornada do trabalhador, por exemplo (p. 168). O progresso da sociedade, assim, não seria aquele relativo ao industrial, mas ao progresso alçado pela arte: “Eu espero que saibamos, asseguradamente, que as artes que encontramos reunidas para promoção sejam necessárias à vida do homem, isto se o progresso

trabalhadora em termos morris-socialistas, mas à projeção da vida individual no que se refere ao labor, a inserção da arte no domínio do design de si. A dispersão da arte encontra, sobremaneira antitética, o ambiente de trabalho nos dias atuais. Isto também é visto ao fim deste capítulo.

⁵⁰ “Eu sei que para algumas pessoas cultas, pessoas de mentalidade artística, a maquinaria é particularmente desagradável. . . [mas] é permitir que as máquinas sejam nossas donas, e não nossas servas, que tanto prejudica a beleza da vida hoje em dia” (MORRIS apud WILLIAMS, 1960, p. 166, trad. nossa).

da civilização não for tão sem causa quanto o giro de uma roda, que não faz nada” (MORRIS apud WILLIAMS, 1960, p. 170, trad. nossa).

Se, para Williams, este discurso entre arte e sociedade, retomado aqui de Pugin até Morris, seria continuado em uma discussão teórica controversa, no que concerne ao socialismo, entende-se que semelhante movimento se daria no âmbito projetual, relativo à arte e ao design. Mesmo que em teores progressistas (como em Pevsner) ou socialistas (como em Walter Gropius), que serão logo vistos, entende-se que as propostas programáticas relativas ao projeto são dispersas, não somente no sentido de diferenciação entre si em termos conteudistas (i.e postura em relação à industrialização), mas no que tange os efeitos não projetados a nível histórico, seja na incorporação disciplinar (história do design) ou a nível político (neoliberalismo). Antes que se chegue neste último ponto, contudo, a introdução deste discurso projetual moderno, que até agora se deu pelos valores de ambiente, projeto e função social, agora será ampliada por um valor de arte/design total. Passa-se a investigar os universais do design pregados pela história do design.

2.2 RETORNOS MODERNOS E ENTORNOS MODERNISTAS

O modernismo no design corresponde a uma fase mais tardia do modernismo nas artes/arquitetura, conforme a linha do tempo arganiana. Apesar de recorrente a distinção da disciplina do design — no que tange, principalmente, o processo industrial euro-americano a partir do século XVIII — separar a formação destas disciplinas (design e arte) pode incorrer em análises fragmentadas e apartadas dos arredores valorativos visados na localização deste discurso projetual. A formação do desenho industrial é entendida sob um viés discursivo e de interesse disciplinar (interesse da autonomia do campo frente a arte, como logo será visto, que enfrentará dificuldades na noção de autonomia geral). Neste sentido, o advento da industrialização não marcaria uma ruptura histórica para a inauguração do design como disciplina, mas seria um elemento importante às narrativas modernistas/pós-modernistas para distinguir, narrativamente, tal inauguração⁵¹.

⁵¹Destaca-se, assim, que este capítulo ignora a tentativa de localizar *uma origem* do design, mas segue pela lógica de uma recorrência discursiva tendo em vista transformações valorativas nos debates do campo. Esta situação problemática, de localizar historicamente a origem do design, é desenvolvida por Arturo Quitavalle, em *Design: o falso problema das origens* (1993). Nela, Quitavalle demarca algumas possibilidades recorrentes na historiografia do campo, que visa situar a origem do design : a) a partir da Inglaterra do século XVIII; b) na cultura da Art Nouveau da França ou no *Jugendstil* austríaco e alemão; c) nas exposições de 1851 e Universal de Paris e na construção da Torre Eiffel; ou ainda d) fixando escolasticamente o design a escolas, como a Bauhaus, e ao e) processo geral de industrialização moderna (s.p). Conforme constrói seu texto, sobretudo, ele argumenta contrariamente à localização do design em termos de revoluções industriais e suas influências nos processos de trabalho. Do processo seriado geralmente atrelado à industrialização moderna, o autor retoma a serialização

Diante disso, este trecho a seguir visa explorar, sob a alcunha do modernismo, o retorno dos valores discursivos de ambiente, projeto e progresso social frente a uma totalização funcional, quais sejam as chamadas arte ou design total. O estudo percorrerá o livro *Os Pioneiros do Design Moderno*⁵², de Nikolaus Pevsner⁵³, e textos próprios/de comentaristas de autores como Frank Lloyd Wright, Walter Gropius e Adolf Loos, e movimentos nomeados como a Art Nouveau e o design industrial. A partir deste ponto, as concepções de ambiente e progresso serão *também deslocadas como qualidade própria das narrativas* sobre a arte moderna/modernista. Tal investigação — que encontra as características da arte moderna propostas por Argan, por exemplo, presentes na própria historiografia de Argan (como a noção de ambiente) — será apoiada na revisão crítica proposta por Hal Foster.

O esquema recursivo da arte moderna, mencionado ao longo deste capítulo, é denunciado por Hal Foster em *Design e Crime* (2016), não como uma característica que distingue a arte moderna da clássica (como para Argan), mas como um eixo presente na própria narrativa histórica sobre a arte moderna. Se, para Argan, por exemplo, Courbet teria dado conta da superação de tal recursividade no campo da *prática artística impressionista* (ibidem, p. 75), Foster problematiza a impossibilidade desta superação no campo *narrativo* moderno da arte, entendendo tal gesto como *característico deste regime arquivado*.

De saída, o crítico norte-americano destaca uma configuração *mnemônica* que não escapa à estrutura discursiva/arquivada da arte moderna, como recurso *não somente da prática artística, mas principalmente da sua formulação histórico-teórica*. Ou seja, observar que o neoclassicismo possuiria uma recursividade romântica em relação ao clássico (a arte encontrando fonte de inspiração na própria arte) não indicaria apenas uma característica

pré-existente desde o Império Romano; da relação entre artesanania e máquina industrial, ele extrapola a noção de máquina a qualquer ferramenta que possua alavanca, por exemplo, dissolvendo esta dicotomia que se faz útil a uma narrativa de inauguração de um labor industrial-moderno; também crítica, de certo modo, o apego do design a certos objetos que delineiam o mapa disciplinar, frente aos projetos totalizantes de diversos períodos e escolas de design do século XX que dispersam o projeto para além de um estreitamento material. Por fim, Quitavalle sublinha uma postura notável para esta pesquisa, a de “refletir sobre as diferentes ideologias de design e analisar seus antecedentes” (s.p).

⁵² Parte dos comentários e apontamentos relativos a este livro de Pevsner, neste capítulo, são frutos de uma produção acadêmica conjunta que teve participação de colegas, orientados também pelo professor Doutor Marcos Beccari. São eles - doutorandos pela UFPR e inseridos no Núcleo de Estudos Discursivos em Arte e Design (NEDAD): Bolívar Escobar, Estevao Chromiec e Maurício Perin. Ver: *Permanência ou apagamento do modernismo no Design da Informação: uma análise comparativa de Pevsner e Mijksenaar* (2021).

⁵³ Nikolaus Pevsner (1902-1983) é recorrentemente apontado como um dos fundadores da disciplina do design e responsável pelo início de sua narrativa histórica. De origem alemã, estudou História da Arte e da Arquitetura em seu país, posteriormente ministrando aulas na Inglaterra, onde encontrou também refúgio diante do nazismo. Em sua metodologia de narrativa sobre o design, o autor recorre aos campos da arquitetura e das artes, contrapondo autores e peças que contém o “espírito moderno” a outros que considera como inúteis, retrógrados, ruins ou primitivos.

interna/evidente/incipiente do romantismo, mas sim uma característica própria da narrativa moderna que observa a arte anterior de maneira a reconstituir, de certa forma, a sua própria memória. Tal narrativa, assim, dependeria da sucessão histórica entre acontecimentos na arte. Em suma, na crítica fosteriana, volta-se para quem estabeleceu as categorias, a lógica do arquivo moderno.

O teórico estadunidense inicia seu comentário a partir de Baudelaire (1821-1867) e Manet (1832-1883) que, mesmo tendo em vista certas diferenças de valores, compreendem a prática artística como o registro dessa memória. Se “a memória é o meio da pintura [para Baudelaire] [...] e o museu é sua arquitetura” (p. 83), no sentido de evocar os cânones de uma determinada tradição, Manet (figura 18) extrapola esta memória em uma citação aberta, como um pastiche, isto é, de maneira mais explícita em sua proposta narrativa: a Arte como um conceito totalizante, abrangente, que transita, em termos geográficos, pelos artistas de diferentes países na Europa, e, em termos temporais, a partir do renascimento (p. 84). Outros autores estabelecem diferentes configurações narrativas neste conjunto moderno, como Valéry, Proust, Wölfflin, Warburg, Panofsky, Malraux e Benjamin, que não serão revisitadas aqui. Sobretudo, interessa o entendimento de que o estabelecimento das categorias canônicas da arte, bem como do movimento recursivo entre elas, é um gesto narrativo moderno: “a arte já é concebida por Baudelaire e Manet em termos implicitamente histórico-artísticos, e tal concepção depende da própria instalação dessa arte no museu [imaginário, como o de André Malraux, e não necessariamente o do edifício, mas também ele]” (2016, p. 86).

FIGURA 18 — ALMOÇO NA RELVA⁵⁴.

FONTE: MANET (1863). Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%89douard_Manet_-_Le_D%C3%A9jeuner_sur_l%27herbe.jpg.

Foster então comenta sobre um dos dispositivos discursivos que materializa e torna possível a construção de tal memória: o museu.

Na arte modernista, o protocolo da especificidade do meio aspirava frequentemente a uma ontologia de toda a arte, já que se acreditava que a pintura e a escultura possuíam uma natureza essencial que poderia ser revelada, de maneiras distintas, pela prática artística, pelo museu de arte e pela história da arte (FOSTER, 2016, p. 98).

Para Foster, as noções de categorias artísticas partem do *esquema* de museu, configurado dentro do discurso moderno, que funciona a partir da noção de memória. Nele é que se pode arquivar e *narrar sobre a linha histórica-estilística da arte*, tecendo tais referências internas. Referências estas que só fazem sentido, segundo o autor, na esteira de

⁵⁴ “*Almoço na relva* (1863) é um exemplo óbvio não apenas por causa de suas famosas evocações a mestres do Renascimento, tais como Rafael [...], mas também por sua insólita combinação de gêneros pictóricos tradicionais, como, por exemplo, o nu, a natureza morta, o retrato e a paisagem, todos transformados em uma ‘pintura da vida moderna’” (FOSTER, 2016, p. 86).

uma arte ontológica, isto é, que possui uma existência autônoma em algum nível valorativo e que, apesar de suas variações, leva tais valores a transitar ao longo da história.

Contudo, sob o pretexto desta recursividade mnemônica da narrativa moderna, se distinguem duas atitudes antinômicas, no léxico fosteriano, de lidar com o tema da história e a sua relação com a arte, que

guiaram as figuras fundacionais da história da arte no final do século 19 e início do século 20 em duas tarefas essenciais: *revelar a autonomia da arte e conectá-la à história social*. Obviamente, ambas as operações foram cruciais para a nova disciplina - no caso da kantiana, para distinguir a arte de outros tipos de expressão; no caso da hegeliana, para historicizá-la (FOSTER, 2016, p. 99, grifo nosso).⁵⁵

Retoma-se que a arte passara por transformações ambientais, deslocando o fazer artístico da dependência de um logos no sentido clássico, segundo a revisão proposta por Argan na partida deste capítulo. Tendo isso em vista, a crítica de Foster se direciona à coexistência problemática entre ambos os conceitos, dentro de histórias totalistas da arte: “como pode a arte possuir uma forma autônoma e estar imbricada na história social?” (FOSTER, 2016, p. 99, grifo nosso). Para o autor, este dilema presente na história da arte moderna compõe as histórias de diversos historiadores (e.g. Wölfflin, Greenberg). Um dilema que não pode ser solucionado, segundo sua consideração, pois estes conceitos (autonomia vs historicização), se levados a cabo, são arbitrários e mesmo flutuantes/dispersos em cada pensamento. De maneira geral, isto que o leva a considerá-los antinomias: os seus usos encobrem o próprio dualismo conceitual que gera, necessariamente configurados em oposição *natural/herdada* recíproca. Tais histórias, ainda segundo o crítico norte-americano, nunca resolveriam tal conciliação entre a autonomia e a história social, mas sempre priorizariam uma delas em suas narrativas (p. 99-100).

Mesmo com os desdobramentos ulteriores (pós-modernos, no léxico do autor) relativos aos estudos da cultura visual, Foster se demonstra cético: “se a história da arte se encontra distendida entre a autonomia implícita na ‘arte’ e a imbricação implícita na ‘história’, então a cultura visual está distendida entre a virtualidade implícita do ‘visual’ e a materialidade implícita da ‘cultura’” (ibid, p. 104), no sentido de que a lógica simbólica é prevalente (p. 105) e acaba por realizar um “antropomorfismo fetichista” em relação às

⁵⁵ A partir deste esquema, basta compreender, adiante em Pevsner, o quanto o tema da arte-pela-arte é criticado e o quanto Gaudí é retratado neste sentido da arte autônoma, por ser contraposto, também na narrativa arganiana, ao modernismo. Assim, não nos interessa afirmar se Gaudí era ou não um modernista, mas sim o quanto estas duas chaves de caracterização se tornam importantes nos relatos (modernos) da arte (moderna).

mercadorias e tecnologias⁵⁶. Neste sentido, para o autor, "os estudos visuais provavelmente se apressaram em depreciar a autonomia estética, considerando-a retrógrada, bem como em adotar formas subculturais como subversivas" (p. 104), uma vez que ele aponta a autonomia como conceito interessante e estratégico dentro de determinados discursos (p. 115). Disto se depreende que o pressuposto que amarra a história à produção cultural da humanidade encontra seus problemas, e a autonomia seria um *pharmakon* (apenas retórico, em Foster)⁵⁷.

Não obstante, a questão que atravessa ambos os dispositivos modernos (museu e a história da arte) é relativa a esta antinomia (autonomia *versus* senso histórico), sendo as propostas modernas elaboradas pela "generalidade de uma mentalidade cultural" (ibid, p. 102), isto é, a recursividade narrativa entre estilos e autores, entre a própria história⁵⁸. A despeito da aderência ou não da arte em relação à sociedade e sua história social, da postura anti ou pró modernista, têm-se relatos *modernos* que agrupam os modos de fazer e pensar arte a partir de sua memória, conforme salienta Foster.

Desta análise fosteriana pode-se depreender também que, para além de enquadrar uma postura contrária a uma configuração discursiva específica, existem outras influências que atravessam objeto crítico e objeto criticado ao longo da modernização da arte⁵⁹, enquadramentos narrativos que influenciam ambos. No caso moderno, Foster aponta os dispositivos que buscam *evidenciar* tal relação mnemônica (i.e. museu); e narrativas (i.e. história da arte) que buscam *amarrar* a relação entre tais objetos. Estas narrativas restam, inevitavelmente, sob influências discursivas modernas, como a própria concepção da arte como memória.

Este parêntese sobre a análise discursiva de Foster, com vistas à narrativa moderna da arte, serve aqui para problematizar e desestabilizar o próprio uso das narrativas ao redor do discurso moderno da arte apoiadas em movimentos e estilos artísticos, pois estes acabam por assumir a forma de uma categoria estanque em sua produção de sentido. Faz-se seu uso para

⁵⁶ Ou seja, estas passam a ter a sua caracterização humana, uma "sujeitificação", ao passo que qualquer autonomia se transforma em símbolo culturalmente formado.

⁵⁷ Fármaco. Neste sentido, tanto memória quanto a escrita da memória seriam *recursos* nunca isolados historicamente, mas nunca distantes de um valor autônomo (possíveis de serem localizados em seus discursos).

⁵⁸ Para uma alternativa a este problema, Foster (2016) aponta a abordagem de um "novo historicismo": "Nesse caso, portanto, o deslizamento parcial da antiga para a nova história da arte é marcado pelo deslizamento parcial do objeto, que se afasta das histórias do estilo e das análises de forma em direção às genealogias do sujeito" (p. 102). Influenciada por Lacan, Althusser, Foucault e Raymond Williams, tal caminho, em vez de pretender generalizações em termos de estilos ao longo da história, move o objeto histórico da arte para o objeto histórico do sujeito: este passa a ser observado em termos de suas construções como espectador e narrador de/a partir de um discurso específico (p. 101-103).

⁵⁹ Ao mencionar a escola de design de Gropius, por exemplo, Foster descreve como tais transgressões escapam ao controle, tanto em termos narrativos como dos próprios autores em questão (socialistas, no caso de Gropius): "Portanto, a Bauhaus transgrediu as antigas ordens da arte, mas, ao fazê-lo, *também promoveu a nova soberania do design capitalista*, a nova economia política do signo mercantilizado" (2016, p. 96).

apontar como as conexões, contraposições, relações e aderências histórico-estilísticas são ferramentas narrativas e, com isso, busca-se desassociar a *coerência* destas, em uma relação dita epistemológica. A postura de contraposição entre o moderno e o não-moderno pode desmoronar a partir de uma análise que não somente questione a recorrência de valores em ambos os eixos, mas que aponte outros valores mitigados até então, indagando também a maneira de conceber a própria cartografia teórica; neste sentido, as abordagens autônoma e a histórica seriam modelos teóricos possibilitados e simultâneos a um discurso ambiental⁶⁰, oportuno da derrocada clássica.

Tendo, por fim, encontrado esta característica recursiva, de *retorno circunscrito* na narrativa moderna da arte, o estudo torna-se também para o *entorno narrativo* modernista, vertente ulterior e interior aos valores do escopo moderno. Não obstante, este valor mnemônico é fundamental para a lógica de defesa de uma totalização a nível projetual-progressivo: o valor de progresso como um efeito projetado, da mesa do projetista para a mesa do historiador.

De início, a relação modernista será estipulada entre o modernismo econômico de Pevsner e a Art Nouveau. Esta cumpre, para a narrativa de Pevsner, um papel complexo. O historiador inscreve seu projeto modernista-purista em detrimento do excesso ornamental, percebido por ele em móveis, pinturas, talheres e edifícios da Europa da virada do século XX, assinalando, em um primeiro sentido, um papel antagônico. Em outro, seu relato de progresso modernista se localiza enunciadamente na figura de Morris — personagem singular para o movimento Artes e Ofícios da Inglaterra e influente ao próprio Art Nouveau — como um pioneiro da exposição das ideias civilizacionais e sociais defendidas por ele, ou seja: a Art Nouveau também cumpre um papel de desvio, de par bastardo em sua narrativa. Em um terceiro, o parentesco entre o projeto pevsneriano e a arte nova será grifado com maior vigor: o discurso projetual será entendido como herança discursiva mútua.

O livro *Os Pioneiros do Design Moderno* possui uma estrutura de argumentação que busca traçar, desde William Morris até Walter Gropius, uma ressonância *progressiva*, entre as áreas da arte e da arquitetura, dos valores modernos do design, sendo estes destacados por Pevsner ao longo de sua obra. A visão do autor sobre o design moderno não pretendia realizar-se tal como a da arte pela arte, esta acusada pelo autor de ser distante do enfoque social, como um certo dispositivo à parte do funcionamento da sociedade. O autor parte da

⁶⁰ Mesmo quanto à base de proposta da abordagem fosteriana, que pode ser associada ao campo dos estudos visuais, como o próprio autor antecipa, existe um risco no privilégio da atitude pós-histórica e analítica ancorada no sujeito (2016, p. 104), que parte justamente de um suposto *excesso do sentido histórico*, próprio gesto moderno. Ver-se-á, ao final deste capítulo, o que ele propõe ao final da obra quanto a este dilema.

compreensão de William Morris, já situada aqui, cultuado-o como o primeiro artista “a compreender até que ponto os fundamentos sociais da arte se tinham tornado frágeis e decadentes desde a época do Renascimento e, sobretudo, desde a Revolução Industrial” (1995, p. 4). Relacionando estas às ideias de Pugin e Ruskin (p. 6), Pevsner projeta o design em direção ao eixo social: no sentido progressivo valorativo e mnemônico.

Neste sentido, Pevsner depreende desses autores o que parecia ser algo recorrente entre outros pensadores importantes para o modernismo: a renovação da sociedade por meio do projeto. Henri Van de Velde, por exemplo, indicado por Pevsner como um dos novos evangelistas da modernidade (apesar de sua recorrente associação histórico-canônica ao Art Nouveau) (p. 11), enunciava que “as sementes que fertilizaram o nosso espírito, que fizeram surgir as nossas atividades e que deram origem a uma renovação total da ornamentação e da forma nas artes decorativas foram sem dúvida a obra e a influência de John Ruskin e William Morris” (VAN DE VELDE *apud* PEVSNER, 1995, p. 12).

Posto que Pevsner inicia sua obra de maneira aderente a Morris, em um determinado ponto o historiador alemão se distancia do artesão inglês. Enquanto que, para Morris, a máquina — advento industrial que passava a ser incorporado no processo de produção — oferecia grandes riscos ao campo artesanal e ao funcionamento da sociedade, Pevsner via na máquina uma libertação para a prática do design moderno, e qualifica o olhar de Morris para um retorno ao artesanato como um regresso primitivo (p. 7). Para defender este ponto, o autor se apoia na visão de Frank Lloyd Wright, arquiteto e teórico norte-americano, também notório para o movimento modernista:

A máquina é uma "força implacável" que está destinada a derreter os "artesãos e os artistas parasitas". Frank Lloyd Wright parece estar lançando propositadamente um desafio à afirmação de Morris: "A civilização há de matar a arte se este sistema continuar. Quanto a mim ela implica a condenação de todo o sistema" [...] (PEVSNER, 1995, p. 17).

Endossando a visão de Wright, arquiteto modernista, Pevsner, porém, aponta “uma possibilidade de salvação para o artesão” através do aprendizado industrial. Tal defesa ampara-se no texto *The Art and Craft of the Machine* (1901), no qual Wright propõe que o artista aprenda com a máquina, esta que ensinaria a forma mais plástica da organicidade própria — ou "natural" — dos materiais: cortando, modelando e suavizando-os (p. 87). No pensamento de Wright, a máquina, tendo sido criada pelo homem, não seria responsável, em si, pelo seu uso indevido dentro da civilização moderna, sendo que tal inconveniente ocorreria quando não seguem-se as normas de simplicidade encontradas em Morris (p. 84). Essa

didática da máquina passaria pela consulta da ciência e da arte (p. 89), além das bases morristas: somente assim ela concretizaria o idealismo de Wright, que objetivara “provar que a máquina é capaz de realizar altos ideais da arte — os mais altos que o mundo viu até então” (p. 77, trad. nossa).

Se a máquina cumpriria um papel de salvação para o arquiteto na produção dos objetos, este, por sua vez, seria o salvador da sociedade: “como Gropius, Wright também acredita que o arquiteto é mais do que um profissional ou um artista: é um mestre que, com sua sabedoria e sua obra, leva os homens a viver uma vida mais autêntica” (ARGAN, 1999, p. 298); isto é, tendo em vista o pressuposto da neutralidade projetual. Argan, contudo, acusa Wright de ter se deixado levar, em termos ideológicos de sua arquitetura, pela burguesia norte-americana de sua época (p. 422). Projeta, por exemplo, a *Casa da Cascata* (figura 19) para o cliente e empresário Edgar Kaufmann, obra que tem suma importância na popularidade de Wright. Para o autor, “Wright é o primeiro sintoma [...] da sociedade [norte-]americana”, como uma “sociedade afligida pelo fetichismo das mercadorias” (p. 300). Neste sentido, Argan explora a não neutralidade do discurso projetual pretendida por Wright: sua arquitetura é atravessada por um sistema de valores capitalistas, no qual o valor de um autenticismo importa como personalização manifesta no atributo do “gênio” do arquiteto e agrega valor simbólico ao produto da construção civil.

FIGURA 19 — CAUSA KAUFMANN OU CASA DA CASCATA⁶¹.

FONTE: WRIGHT (1936-7), Pensilvânia, Estados Unidos da América. Disponível em <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fallingwater,_Mill_Run,_PA.jpg>.

Assim, além desta posição ideal da máquina no projeto modernista de Pevsner, o exercício do projeto é aliado ao melhoramento do mundo, noção que seria unânime entre os modernistas aqui citados. Para o historiador austríaco, no entanto, este papel funciona ancorado estrategicamente em oposição à “arte pela arte” — uma vez que esta nada tinha a ver com o progresso da sociedade; ele propõe a “arte a serviço de algo mais elevado do que a própria arte pode ser” (1995, p. 76). A proposta pevsneriana de progresso é arrematada pelo formalismo sob um viés historicista (luta contra a autonomia da arte) e ao mesmo tempo autônomo (autonomia da boa forma), em relação antinômica (espreitada em Foster anteriormente).

O autor compreende que o progresso social poderia ser realizado por meio de uma redução ornamental: quanto menos adornado for um objeto (p. 83-84), mais acessível este será ao público (p. 5), mais econômico em relação às suas representações (p. 75), cultivando em si uma forma essencial e não superficial (p. 74), portanto pura (p. 166; 208). Adolf Loos,

⁶¹ Esta é uma das obras arquitetônicas residenciais mais famosas dos Estados Unidos. Argan qualifica-a como um “acontecimento primeiro e único, inimitável e irrepetível”, uma “obra-prima” (1999, p. 418). Ela é construída sobre rochas de uma cascata, e incorpora os elementos da natureza como parte estrutural da construção. Em seu interior, a casa possui panos de vidro que se abrem ao monumento natural, sendo uma casa que se integra à floresta ao seu redor.

personagem controverso do século XX, é citado pelo historiador como um entendedor desta função estético-utilitária (p. 16), tendo em vista que Loos radicalize estes termos.

Adolf Loos, arquiteto e teórico austríaco do modernismo, advoga severamente por uma “pureza formal” no estilo de seu tempo. Em seu polêmico texto *Ornamento e Delito* (1908), Loos argumenta que, em vez de ser uma *ferramenta* do progresso, a redução do ornamento estaria *diretamente relacionada* com a civilização ocidental: *é sua própria aparição*. A memória progressiva da arte torna-se a prova do progresso civilizacional — a recursividade neste pensamento formal está assinalada. Para ele, a “evolução da cultura é equivalente à retirada de ornamentos dos objetos usuais” (s. p.), sendo que tal evolução nunca poderia ser impedida enquanto curso natural do progresso. A redução do ornamento se torna uma escolha “óbvia” ao homem moderno, e seria um crime à civilização se opor a ela, do ponto de vista estético, econômico e evolutivo: “ornamento é força de trabalho desperdiçado e assim saúde desperdiçada. Foi sempre assim. Mas hoje também significa material desperdiçado e ambos significam capital desperdiçado” (s. p.).

Loos, deste modo, coloca a economia temporal como fator importante para seu programa modernista: “é preciso empregar materiais pré-fabricados, padronizados, entregues prontos pela indústria” (ARGAN, 1999, p. 222). Ademais, as mobílias que possuíam ornamentação teriam prazo de validade estilístico, eram obsoletas, ao passo que as “sem ornamento” sobreviveriam ao tempo (LOOS, 1908, s. p.), não sendo parte de um modismo, mas sim de um sentido impelido por certa força de uma história universal. Seu progresso social amarra-se à necessidade mnemônica e de perpetuação desta memória formal-purista. Projeto e projeto da história, em virtude do progresso, sob um viés da arte total, já que esse progresso se dispersaria para amplas esferas da civilização.

Neste ponto vale a incisão da figura de Antoni Gaudí (1852-1926), arquiteto espanhol, que, de certo modo, demonstra dissonância com o ambiente modernista posto à mesa.

Para Argan, Gaudí é o contraponto de Loos (e será visto, adiante, que Pevsner o toma como antagonista também). O autor retrata o modernismo de Loos como contrário à originalidade inventiva e ao ornamento; a favor das moradias “democráticas”, das invenções técnicas e da economia. Seu pensamento é funcionalista, priorizando o design com sua função atrelada à economia e emprego racional do espaço (1999, p. 222). Neste horizonte, enquanto Gaudí “protesta contra o pragmatismo da tecnologia” (p. 225), os modernistas denunciam tal atitude como negativa, rejeitando uma suposta autonomia da arte. Contudo, ao rejeitarem a autonomia da arte e disporem a arte ao serviço da sociedade, tais propostas se projetam a uma autonomia modernista da forma e, por extensão, à antinomia (de uma autonomia histórica): no

caso de Loos, a forma anti-ornamental se propõe como universal e pura, resultante do progresso objetivo da civilização. Já o arquiteto espanhol não se coloca nestes termos ambientais, que de certo modo situam o projeto pelos valores civilizacionais, sociais e progressivos.

Gaudí, segundo Argan, escaparia ao funcionalismo/racionalismo em voga. Longe de ser apresentado como um reacionário, pelo historiador, ele não parece estar a par deste discurso aqui escrutinado. Sua postura é sacra, mística, isto é, realiza-se enquanto uma arquitetura de devoção: o impulso divino não é mitigado em suas obras. A arte vem a ser apresentada como imagem (não como ornamento, algo que situaria Gaudí em contraposição à função e, logo, devedora deste discurso projetual): “arquitetura plenamente visual, cuja verdadeira estrutura é a estrutura da imagem” (ibid, p. 220)(figura 20).

FIGURA 20 — SAGRADA FAMÍLIA.



FONTE: GAUDÍ (1882) (ainda em construção)⁶², Barcelona, Espanha. Disponível em: https://lt.wikipedia.org/wiki/Katalonijos_turizmas#/media/Vaizdas:%CE%A3%CE%B1%CE%B3%CF%81%C

⁶² “A *Sagrada Família*, em que trabalha durante toda a sua vida, não é uma igreja com uma função social, catedral ou paróquia, e sim um templo que se ergue sobre a cidade e a reassume, como *uma oração coletiva expressa em formas e cores*” (ARGAN, 1999, p. 220, grifo nosso). A catedral permanece em construção, prevista para conclusão em 2026. É curioso que o *delito*, nos termos funcionalistas, tome a forma de uma *igreja inacabada*, uma oração inconclusiva.

E%AC%CE%B4%CE%B1_%CE%A6%CE%B1%CE%BC%CE%AF%CE%BB%CE%B9%CE%B1_2941.jpg
>.

Do ponto de vista discursivo, tal situação faz sentido quando Gaudí apresenta suas obras sem pretender a pureza formal ou um projeto social (“não acredita na sociedade, é uma abstração; concreto é o povo, em seu caso o devoto povo catalão, do qual se sente parte e é intérprete” [p. 220]), sem, tampouco, partir de ideias totalizantes acerca de uma metodologia projetual (“O espaço é abstrato, concreto é o lugar: a intensidade plástica e cromática das formas de Gaudí depende do fato de serem *imaginadas* [não planejadas] para *aquela local, aquela luz, aquelas pessoas*” [ibidem]). “Sua arquitetura não pretende ser religiosa, e sim sacra: *não revela Deus*, mas *oferece-lhe* o tormento existencial do homem, *entrega-lhe a cidade*, como num famoso quadro de El Greco” (ARGAN, 1999, p. 194):

Gaudí, porém, não é um barroco com atraso nem, apesar de sua ousadíssima experimentação formal, um reacionário; pergunta-se sinceramente, como homem religioso que era, se o artista tem o direito de sacrificar ao mundo, mesmo que por um nobre fim educativo, o impulso fantasioso que lhe vem de Deus (ARGAN, 1999, p. 220).

Assim, as obras de Gaudí não estariam firmadas em uma concepção clássica-mimetista, mas também não seria conivente à esteira ambiental moderna, que remonta ora um *retorno* ora uma *promessa*, na qual a devoção é social, prioritariamente, a exemplo do Art Nouveau.

Esta arte nova, a seu modo, negaria um purismo formal ou pelo menos seria retratada em contraposição a ele — do interior deste regime modernista, desta situação social que é ornamento (adição de elementos hedonistas a um projeto útil [ARGAN, 1999, p. 202]). Se a Art Nouveau seria controversa ao purismo de Loos, no entanto, assinala-se proximidade sob o viés da totalização projetual em virtude do progresso.

Segundo Argan, em Toulouse-Lautrec (artista associado ao Art Nouveau francês) haveria a compreensão da cidade como ambiente cabendo “à arte torná-la agradável, elegante, moderna, alegre” (1999, p. 189) pelo ornamento. Mesmo pela ótica ornamentista, o valor discursivo de ambiente atravessa e remodela a situação de discursiva do Art Nouveau — tida como contraponto formal —, deixando-o a par do modernismo purista:

O estilo floral do Art Nouveau gostaria de revesti-la [a cidade] com sua ornamentação alastrante como uma trepadeira, converte-la numa segunda natureza. E com a ideia da cidade-paisagem (ou jardim) desloca-se a questão arquitetônica do edifício *para o ambiente urbano* (ARGAN, 1999, p. 189, grifo nosso).

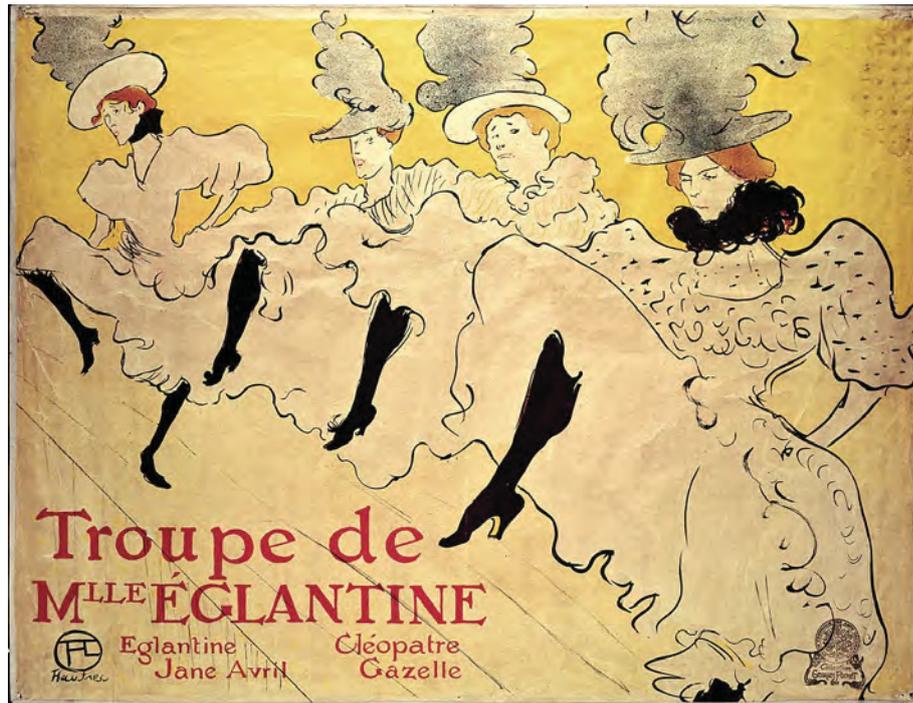
Tendo em vista a difusão do ambiente para além do edifício, o modernismo da Art Nouveau não se conteria ao projeto arquitetônico, mas se dispersaria à ornamentação urbana. Conforme explica Argan, a partir da ideologia morrista, a problemática com a qual a arte nova irá lidar é a da produção geral: “móveis, alfaias, papéis de parede. Estabelece-se uma *continuidade estilística* (assim, recursiva) entre o espaço *interno e o espaço externo* [...] da escala mínima do mobiliário doméstico, passa-se, sem alterações de estilo, à escala máxima do mobiliário urbano” (ibidem). O estilo, *como objeto recursivo e isolável*, não somente derivaria, canônica e historicamente, ao menos, na arquitetura e no design de interiores de um mesmo projeto, mas no programa modernista da arte nova: gravuras (figura 21), posters de propagandas (figura 22) e quadros de arte (figura 23) dispersam o ornamento para a vivência social.

FIGURA 21 — O CANTO DOS TEMPOS.



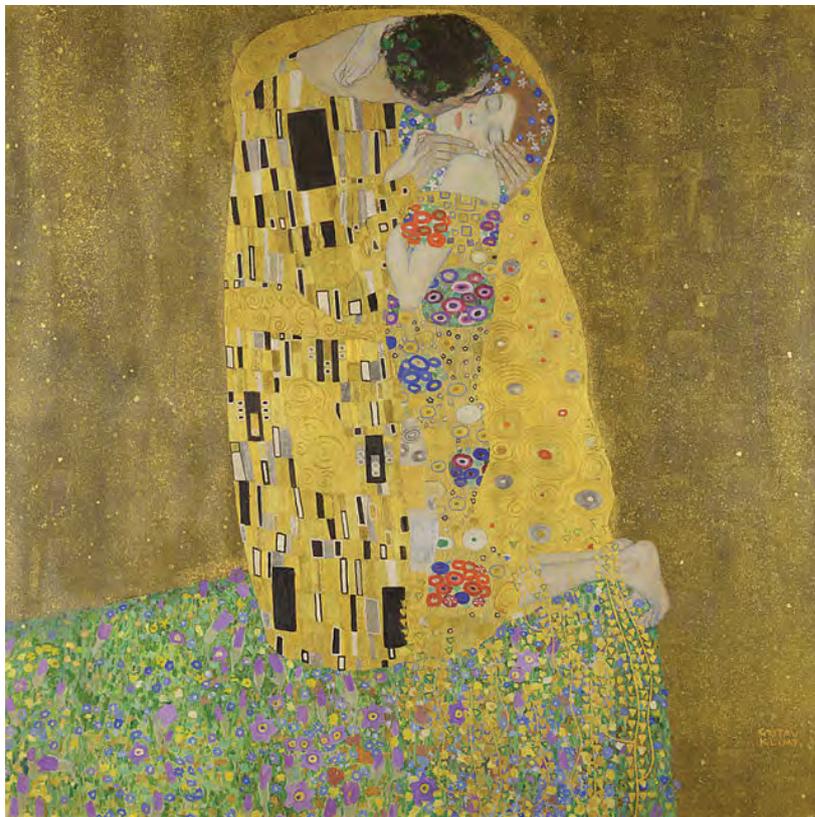
FONTE: TOOROP (1893). Disponível em <<https://www.wikiart.org/en/jan-toorop/song-of-the-times-1893>>.

FIGURA 22 — LA TROUPE DE MADEMOISELLE EGLANTINE.



FONTE: TOULOUSE-LAUTREC (1895). Disponível em
 <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Troupe_de_Mademoiselle_Eglantine_MET_15.2r1_80X.jpg>.

FIGURA 23 — O BEIJO.



FONTE: KLIMT (1907). Disponível em
 <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Kiss_-_Gustav_Klimt_-_Google_Cultural_Institute.jpg>

À vista disso, a Art Nouveau, mesmo quando é forçosamente isolada (como em Pevsner) do universo modernista industrial, pode não ser oposta discursivamente ao purismo modernista. Apesar de possíveis divergências em temas específicos, sejam formais ou quanto aos processos produtivos do trabalho, esta vertente incorporaria teóricos-artistas interessados em uma metodologia projetual que se difundisse para amplos aspectos da vida, afinal, tal movimento procuraria “satisfazer o que se acredita ser a ‘necessidade de arte’ da comunidade inteira” (p. 199), aqui assinalando-se à guisa de uma funcionalização social e de uma difusão da arte aos espaços comuns. O que seria herdado da teoria de pugin-ruskin-morris e concretiza-se neste conceito de totalização da arte: um projeto social propagado no ambiente sob a responsabilidade da arte.

A exemplo disso têm-se Henry Van de Velde (figura 24),

um dos expoentes máximos do *Art Nouveau*, não admite senão um único método de projeto, válido tanto para a cafeteira como para a escrivaninha, para o quarto de dormir e para o grande edifício de interesse público, em escala urbanística (ARGAN, 1999, p. 189)⁶³.

FIGURA 24 —ESCRIVANINHA.



FONTE: VAN DE VELDE (1899). Disponível em <<http://claumilena.br.tripod.com/escriv.htm>>.

Não obstante, a Art Nouveau é entendida por Argan como distante deste propósito socialista de Morris, que almejava a posse (não somente apreciação, mas prática artesanal) da arte pela classe trabalhadora. Sendo um movimento artístico de *moda* disseminado na

⁶³ É sobre esse aspecto, da *escala projetual*, interessante aos modernismos puristas ou ornamentistas, que o conceito de arte/design total será debatido ao final deste capítulo. Contudo, antes, é visada a compreensão dos demais desdobramentos, críticas e embates dentro da teoria do design.

burguesia euro-americana, ele desembocará no nomeado “fetichismo de mercadoria”, por remeter ao valor psico-simbólico da classe burguesa, do estilo e da moda aos objetos cotidianos — produzidos com materiais inferiores e com pressa superior — que rapidamente substituíram os decadentes, o gosto velho (ibid, p. 199). O papel da Art Nouveau é duramente criticado pelo historiador: ao invés de reformar incisivamente o espaço social e sua configuração — como propunha Morris — este movimento apenas mitiga os efeitos severos da industrialização capitalista frente ao ambiente operário (p. 202): “Art Nouveau nunca teve o caráter de uma arte popular, e sim, pelo contrário, de uma arte de elite, quase de corte, cujos subprodutos são graciosamente ofertados ao povo” (p. 204)⁶⁴.

Pevsner, ao longo de sua narrativa, encontra não somente no *estilo ornamental* do Art Nouveau, mas também na sua *proposta*, em termos de efeitos sociais, uma oposição severa. Sua estratégia, contudo, não se direciona apenas aos discursos da arquitetura e do desenho industrial, do ornamento urbano da arte nova, mas toma o *estilo* que haveria sido dissipado a partir da pintura moderna. Isto é, o autor lança mão de uma cartografia recursiva, estilisticamente, sob o viés da arte total:

Cézanne e Van Gogh estão de um dos lados, Toorop e Khnopff do outro, os primeiros fortes, auto disciplinados e exigentes, os últimos fracos, indulgentes para consigo próprios e descuidados. E assim os primeiros levaram a um futuro pleno de realização, à consolidação do Movimento Moderno do século XX, e os outros ao caminho cego e estéril da Art Nouveau (1995, p. 77).

Uma das causas da recusa pevsneriana em relação ao Art Nouveau era pela ornamentação de seus objetos, algo que faria o movimento carecer “inteiramente de consciência social” (ibid, p. 102). Sua exigência para com as artes em geral, em Pioneiros, era que fossem concebidas como *abstração máxima da realidade*, redução de elementos, não imitação ou ornamentação, mas síntese, “essência”; por isso o seu elogio se direcionaria a Cézanne (figura 25), pois este fixaria “as qualidades substanciais dos objetos”, se preocupando com “a ideia de universo” (p. 58); ou a Munch, pois este pintaria os “elementos naturais (...) reduzidos ao mínimo” (p. 75) (figura 26)⁶⁵. Sua tese valorativa do espírito

⁶⁴ Não à toa, é relatado na história da arte um estilo denominado de *decadentismo* neste recorte temporal da virada do século europeu. Umberto Eco situa a “feitura” industrial em direta relação com a “feitura social”, dada pelas decorrentes mecanizações e transformações no processo de produção do trabalho, como o motivo de um novo estilo que explorava o lado pessimista desta sociedade. Nele, de acordo com Eco, os artistas procuravam figuras excêntricas (ao discurso vigente) em seus motivos artísticos, como o sadismo, o vício, prostituição, ratos, dentaduras estragadas e catadoras de piolhos, por meio de uma luxuosa exaltação da sociedade decadente (2007, p. 333-352). Seria uma outra maneira de encarar uma oposição ao Art Nouveau.

⁶⁵ No entanto, em outro texto que será visto no capítulo terceiro desta dissertação, *The Return of Historicism* (1968), também há crítica ao expressionismo, na arquitetura, diante dos valores privilegiados do movimento moderno, por Pevsner.

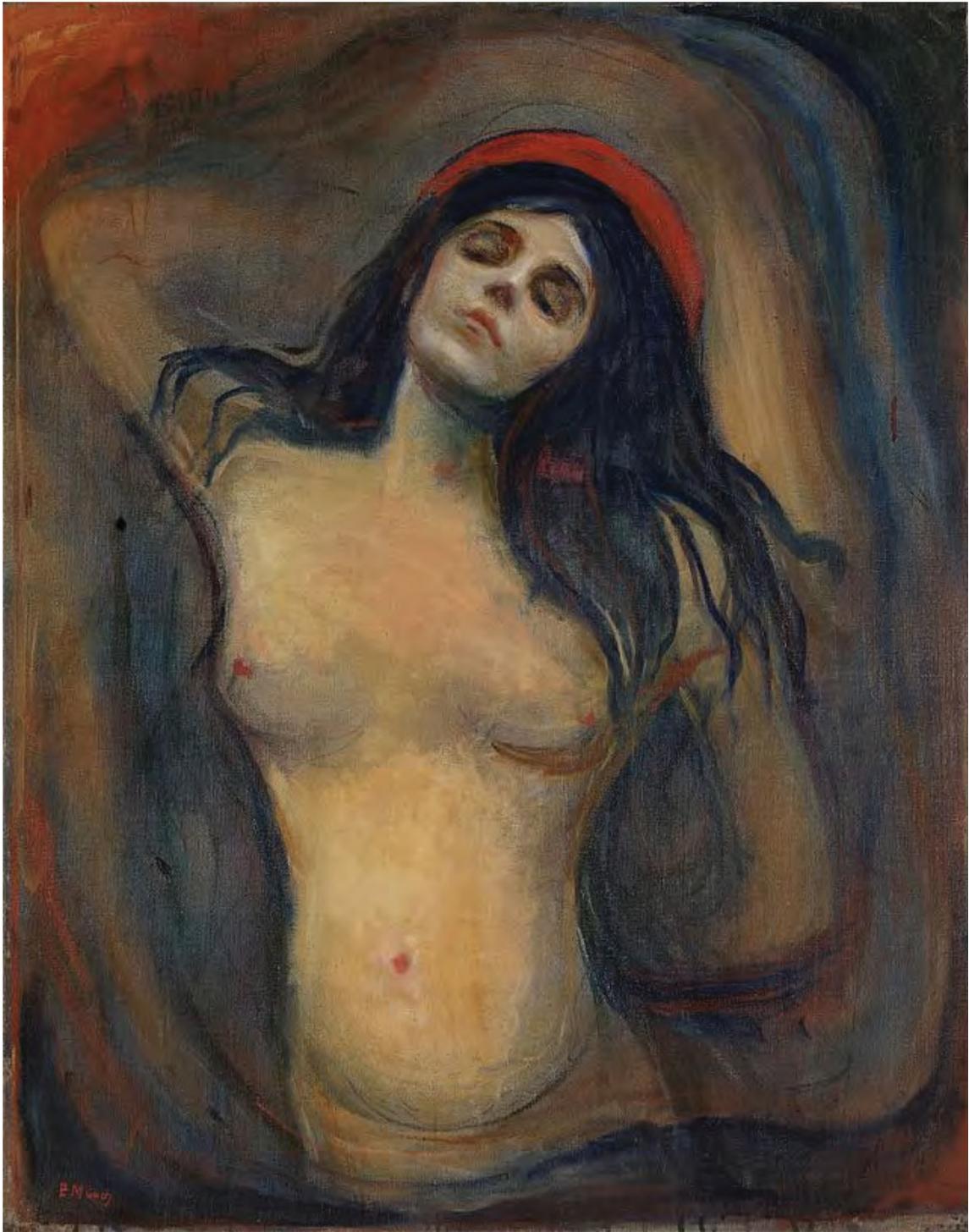
moderno, *na esteira relativa entre arte e sociedade*, encontraria defesa na *economia formal*, que aos poucos progredia social e artisticamente, revelando a verdadeira realidade.

FIGURA 25 — AS BANHISTAS.



FONTE: CÉZANNE (1906). Disponível em
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_C%C3%A9zanne,_French_-_The_Large_Bathers_-_Google_Art_Project.jpg>.

FIGURA 26 — MADONNA.



FONTE: MUNCH (1894-95). Disponível em
<[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edvard_Munch_-_Madonna_\(1894-1895\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edvard_Munch_-_Madonna_(1894-1895).jpg)>.

Quanto ao Art Nouveau, ainda, Pevsner o associa *formalmente* a Gaudí — antagonista que, até aqui, fizera frente com Loos e não sem fazer sentido ao lado do próprio modernismo (incluindo o da arte nova). Em Pioneiros, o autor escreve dura crítica ao arquiteto:

Quem estaria disposto a viver em quartos de formas assim curvas, sob tetos como costas de dinossauros, entre paredes bojudas e inclinadas de maneira tão precária e sobre varandas trabalhadas em ferro de tal forma que oferecem o risco de um ferimento? Quem, a não ser um esteta ou um compatriota de Gaudí e Picasso? (PEVSNER, 1995, p. 105).

Apesar da descrição de Pevsner se direcionar ao estilo, em termos de excessividade ornamental, curvas e bojós, é importante salientar que tais características não se colocavam para o autor *apenas* em termos de gosto estilístico, conquanto este seja um núcleo importante para a compreensão de sua tese. A Art Nouveau e Gaudí estariam no pólo oposto do purismo modernista por não favorecerem *a totalização da arte em termos de permanência temporal*, universalidade e economia (de tempo e financeira), já que o ornamento não cumpriria *estas funções* necessárias para perpetuar a arte moderna e, finalmente, salvar a sociedade.

Quanto ao Art Nouveau, Pevsner assume⁶⁶ certa herança mútua à figura de Morris e que haveria certa facilidade em “orientar o estilo morrissista do Movimento Artes e Ofícios no sentido da Art Nouveau” (PEVSNER, 1995, p. 81). Mas é a história de Pevsner em relação às ideias morristas que se contrapõe ao movimento da arte nova, esboçando a “ornamentalidade” e a “utilidade” como qualidades opostas de um objeto.

Para defender o pensamento morrista ideal, em sua narrativa de progresso modernista e nesta contraposição aos ideais perigosos da Art Nouveau (sua “falta de consciência social” e seus ornamentos “descuidados”, “excessivos”), Pevsner precisa encontrar outra possibilidade histórica. Para isso, elenca a figura de Walter Gropius. Incorrem, outrossim, valores ambientais, projetuais e totalizantes neste modelo.

Pevsner endossa o protagonismo da Bauhaus frente ao modernismo e compreende que “as autênticas realizações [modernas] concretas não derivam de Sant’Elia, nem de Poelzig ou Mendelsohn, mas sim de [Peter] Behrens e do seu grande discípulo Walter Gropius” (1995, p. 214). É prioritariamente em Gropius, mas também em Behrens, que o historiador alemão se depara com seu modelo de superação do ornamento: “os sonhos doentios da estética da Art Nouveau são substituídos pelo novo ideal de uma arte honesta e sã”. (p. 203) (figura 27). Nele, por fim, é que Pevsner vislumbra a completude do projeto modernista.

⁶⁶ Contudo, Pevsner salienta a importância da ciência (engenharia) para não “desvirtuar” o pensamento morrista: “O Movimento Moderno não nasceu de uma só raiz. Como vimos, uma das suas fontes principais foi Morris e o Artes e Ofícios; uma outra foi a Art Nouveau. As obras dos engenheiros do século XIX são a terceira fonte do estilo atual, e uma fonte tão importante como as outras duas” (PEVSNER, 1995, p. 111).

FIGURA 27 — FÁBRICA MODELO.



FONTE: GROPIUS (1914). Disponível em <http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=494>.

Gropius assumirá, em meados do século XX, a produção seriada no intuito de “construir, principalmente pela metodologia do design, uma nova arquitetura”, sendo esta baseada em um “um elogio tipicamente progressista da máquina e da produção industrial” (BOUTINET, 2002, p. 156). O valor que segue compartilhado aqui, de Pugin até Gropius, é o projeto-progresso; as bases são dadas pela relação “intrínseca” entre arte e sociedade — mas o “pioneiro” alemão vê na industrialização, e não no retorno ao espírito gótico ou artesanal, a viabilidade de um projeto democrático.

Argan localiza na Bauhaus de Gropius uma investida em direção à autonomia projetual. O desenho industrial da escola uniria artistas, artesãos e designers em prol de uma metodologia que abarcasse a totalidade das soluções ambientais (ibid, p. 270-271). Neste contexto, em que se especializa o projeto industrial, o programa pedagógico de Gropius propõe um projeto que pretende ser capaz de solucionar a sua própria forma racional. O projeto diretor de Gropius, com vistas à produção técnica dentro da escola de arte, se constrói em termos de *funções* — no plural. Estas se dissipam para a grande cadeia de objetos de consumo: compreende-se o problema em termos da metodologia para se chegar às formas do contexto; estas que passam a fazer sentido apenas em relação ao ordenamento e ao grupo social aos quais se direcionam, como comunicação na direção de um público específico (p.

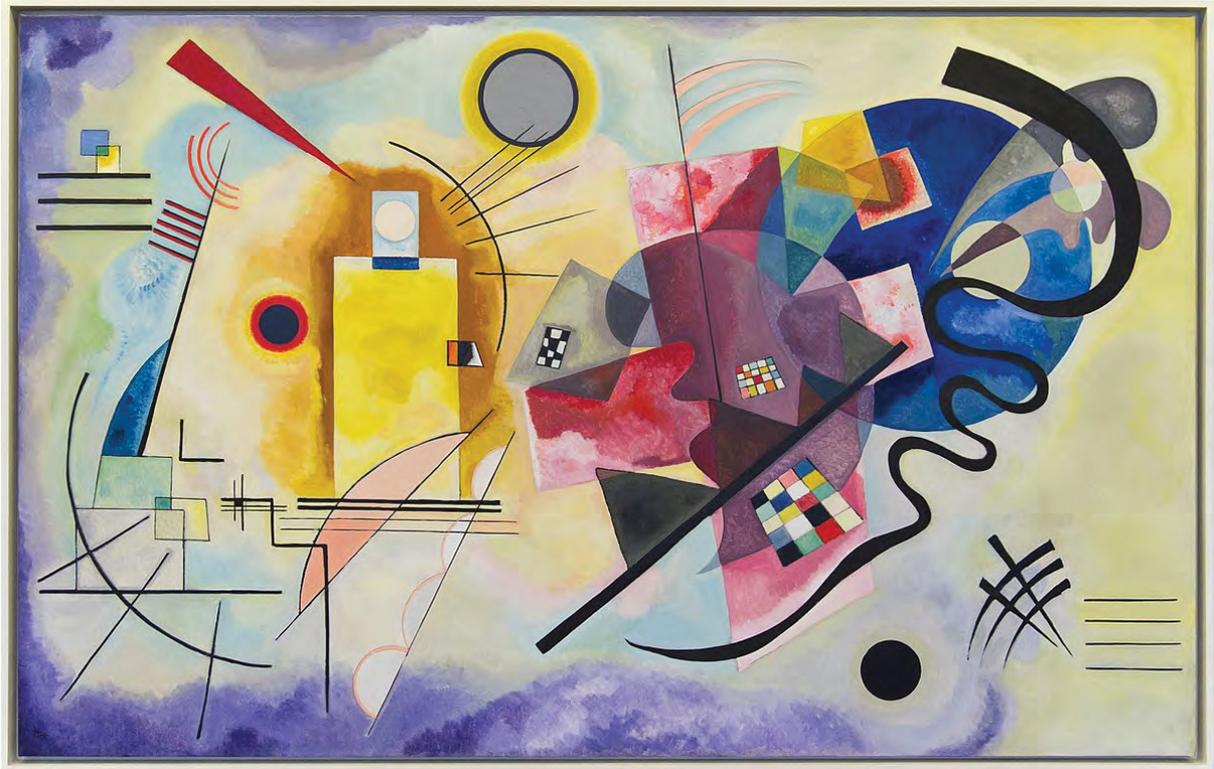
273). Se, por um lado, repousa a qualidade específica do projeto, este não escaparia a um controle geral:

após a Primeira Guerra Mundial, os principais arquitetos (Gropius, Oud, Le Corbusier) *colocaram explicitamente a questão do projeto do espaço urbano como preliminar e prioritária em relação a da arquitetura: a tarefa do arquiteto é projetar o ambiente, e este resulta sempre de vários elementos coordenados* (ARGAN, 1999, p. 187, grifo nosso).

Recorre-se então à noção de ambiente, como espaço construído, desenvolvida em contraposição à noção clássica da natureza, como espaço pré-existente. Retoma-se, neste sentido, o papel do *projeto* assinalado em Brunelleschi, como atividade autônoma que se desdobraria nesta metodologia totalista bauhausiana. A arquitetura passa a ser valorizada como uma ferramenta política em vista ao progresso, alavancando a ideia do projeto para além do edifício: não basta a concepção prévia do projeto em relação ao canteiro de obras; o *programa* precisa compreender o “grande projeto” urbano da civilização moderna. Contudo, seu interesse se volta para a produção e organização dos objetos “menores” da vida cotidiana, isto é, *na totalização racional do projeto em amplas esferas*.

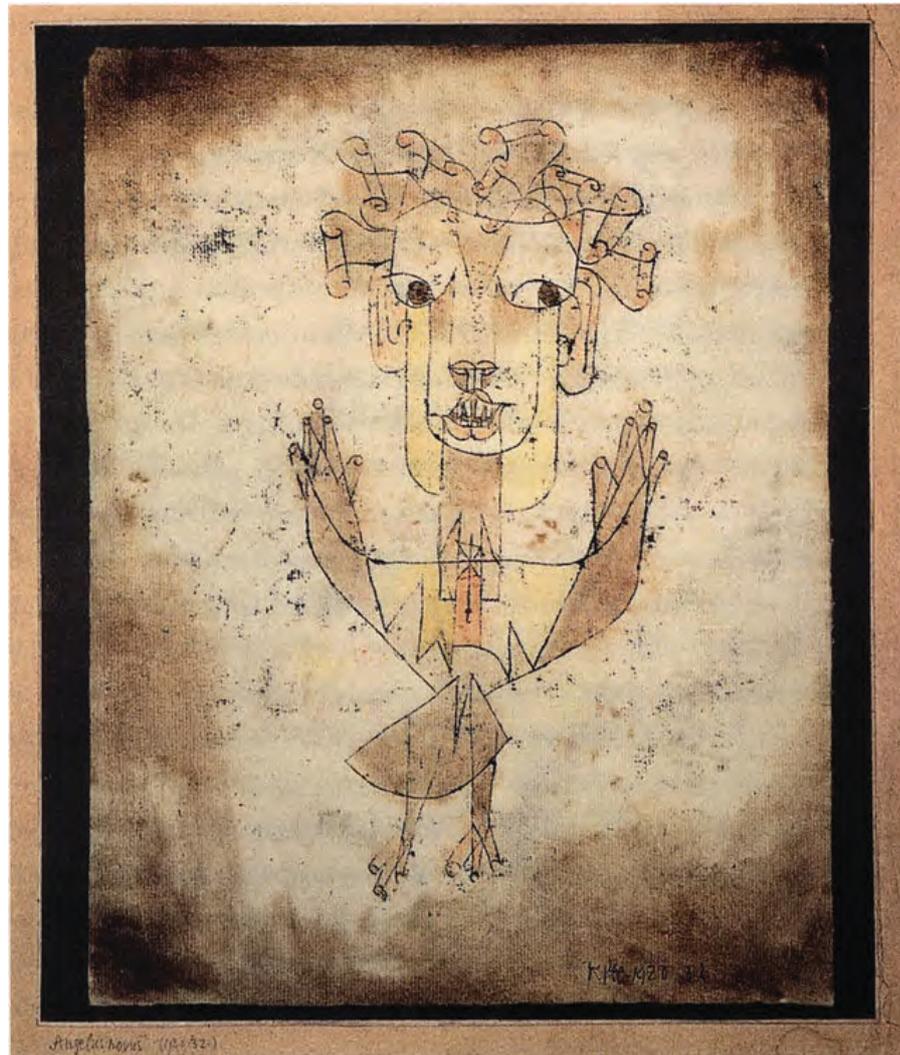
No programa modernista de Gropius teria residido o pensamento de que a racionalidade do projeto deveria enquadrar todos os espaços da vida, condicionando a produção dos mais variados objetos do desenho industrial, desde o plano urbanístico de uma cidade até um utensílio doméstico (ARGAN, 1999, p. 270). Esta totalização do projeto encontra roupagens/estilos diferentes entre os autores, designers e movimentos internos à Bauhaus, mas se faz correlata à noção do design neste complexo funcionalizante, fundamental para o modernismo em geral, devedora de uma postura morrista. Por isso, os modernistas procuram se distanciar da “arte pela arte” (a arte apartada da sociedade, com objetivos e motivações internas a ela mesma), e visam diminuir as distâncias entre as suas grandes formas (pintura, arquitetura) e as artes aplicadas (artesanato, tapeçaria). Outrossim, a atitude de se diferenciar entre o que é arte e o que é design não é considerada, uma vez que todos estes fariam parte de um programa comum: segundo Argan, a Bauhaus contava com a participação de artistas reconhecidos em seus meios, como Kandinsky (figura 28) e Paul Klee (figura 29), que lecionavam e auxiliavam na concepção das teorias da forma e do funcionalismo *no design* (1999, p. 447): “tal como para Kandinsky, também a arte para Klee é comunicação intersubjetiva, isto é, não mediada pela referência à natureza, *entendida como código ou linguagem comum ao artista, que emite a mensagem e ao fruidor que a recebe [...] o problema consiste na comunicação da imagem*” (ibidem).

FIGURA 28 — AMARELO-VERMELHO-AZUL.



FONTE: KANDINSKY (1925). Disponível em
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kandinsky_-_Jaune_Rouge_Bleu.jpg>.

FIGURA 29 — ANGELUS NOVUS.



FONTE: KLEE (1920). Disponível em
 <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Klee_-_Angelus_Novus_-_1920.jpg>.

Assim, o projeto moderno se auto-justifica: pensa-se um *planejamento prévio* ao próprio ato de projetar. A arquitetura se direciona a um “problema” anterior, qual seja o do planejamento urbanístico. Os projetos, sejam eles arquitetônicos, cotidianos, artísticos ou gráficos, se submetem ao Projeto — a determinação política de ocupação do espaço (BOUTINET, 2002, p. 168-169). Esta totalização modernista encontra uma roupagem econômica e dita mais atenta aos problemas do eixo social, do que a Art Nouveau. Os pressupostos que reúnem este colóquio, contudo, permanecem.

Para além deste sentido valorativo, que encontra heroicamente em Gropius, ao longo de seu livro Pevsner exemplifica a evolução percebida por ele em relação ao ornamento de alguns designs no decorrer do tempo. Localiza-se inicialmente em Morris, descrevendo que

este artesão superava as ideias de Pugin sobre as regras fundamentais do desenho⁶⁷, pois, além de ele ter “um verdadeiro gênio de desenhista”, ele perceberia “*a unidade indissolúvel de uma época e de seu sistema social*” (ibidem, p. 36), o que explicita, novamente, a motivação social totalizante para seus juízos estéticos.

O autor, assim, exhibe uma das obras de Morris (figura 30): um tapete que demonstraria “uma profunda compreensão das leis da decoração”, que continha “simplicidade e economia” em comparação com um tapete em seda, exibido na Grande Exposição de 1851⁶⁸ (figura 31), o qual é taxado como desregrado, confuso e que, segundo Pevsner, desprezaria as leis da decoração (p. 41). Em seu raciocínio, destarte, é recorrente a comparação entre a “ornamentalidade” e a “utilidade”, como qualidades opostas de um objeto. Enquanto que a primeira é elencada como um contraponto à funcionalidade pretendida nos objetos modernos, a segunda iria ao encontro da “pureza” moderna.

FIGURA 30 — TAPETE.

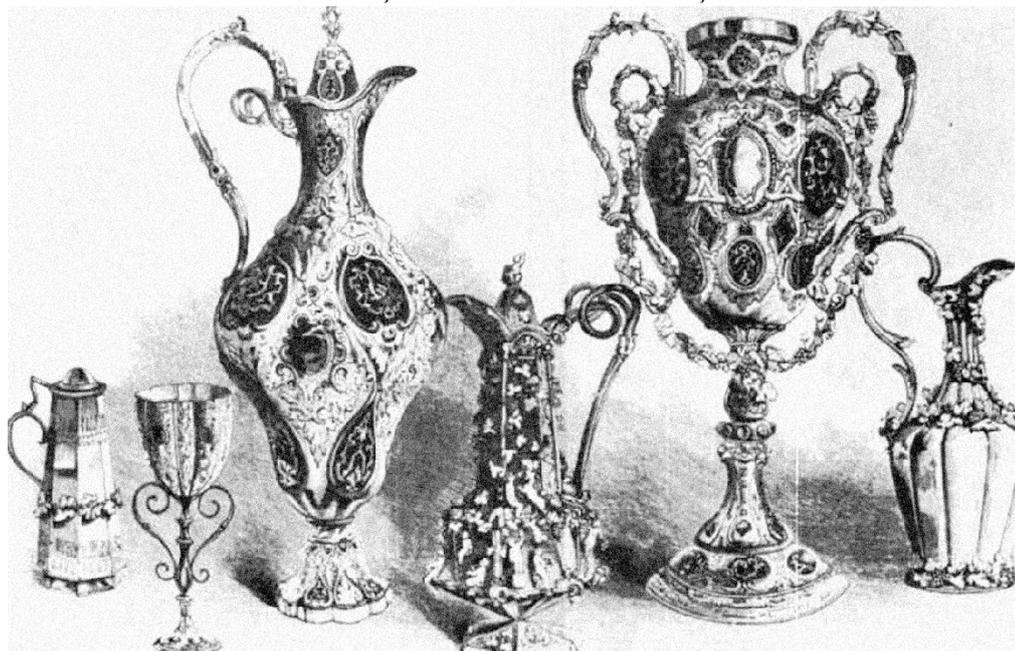


FONTE: MORRIS (1873). Disponível em <<https://arthive.com/williammorris/works/549528~Honeysuckle>>.

⁶⁷ Em *True Principles of Pointed or Christian Architecture* [1841], Pugin defende que um edifício deveria ser reduzido aos aspectos necessários em termos de ornamento, tendo, estes, limites relativos a um enriquecimento da construção. Ver: PEVSNER, 1995, p. 36.

⁶⁸ Os objetos desta exposição eram predominados por ornamentos e arabescos, e celebravam a cultura vitoriana da época.

FIGURA 31 — PEÇAS DA GRANDE EXPOSIÇÃO DE 1851.



FONTE: PEVSNER (1995, p. 30).

Ao longo de *Pioneiros*, alguns modelos da herança moderna pevsneriana parecem se confundir em termos estilísticos, de materiais e produção. Em seus exemplos, objetos arquitetônicos, industriais e que celebram as virtudes do concreto se misturam com elementos ainda “ornamentais” (isto é, se for levado seu formalismo purista a sério), como as tapeçarias de William Morris e o prato de William de Morgan (figura 32).

FIGURA 33 — PRATO.

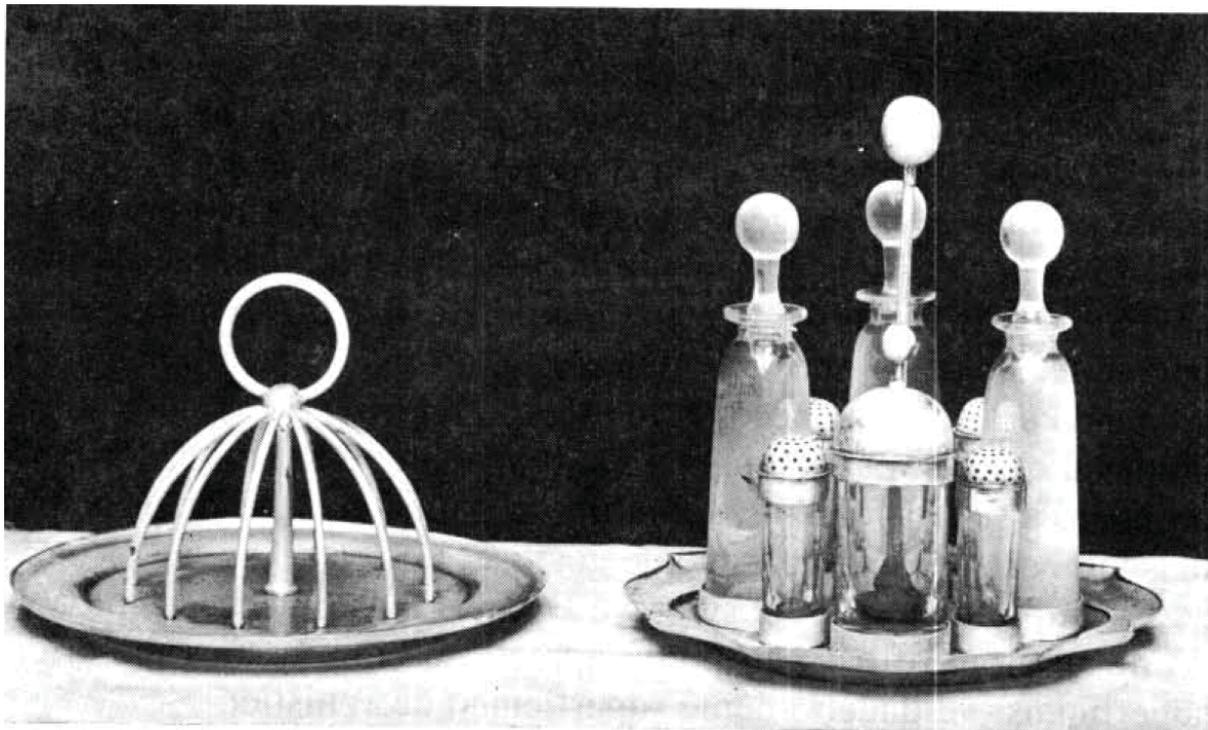


FONTE: MORGAN (1880). Disponível em (PEVSNER, 1995, p. 43) e em <https://collections.vam.ac.uk/item/O8052/dish-de-morgan-william/>.

Destarte, não há, em sua narrativa, um setor próprio para a produção moderna, mas uma dispersão objetiva (pontes, casas, tapeçarias, utensílios, móveis etc.); os materiais não são estritos (ele celebra, ao fim do livro, o concreto [ibid, p. 140], o vidro [p. 118] e o ferro [p. 120] nas construções civis, mas boa parte de seus exemplos de outras áreas contém outros materiais); o método de produção não é singular, nem sempre industrial (apesar de exaltar a máquina em sua obra, nota-se que esta tapeçaria foi feita por Morris, que repudiava a mecanização da produção).

Adiante o autor exalta os utensílios domésticos em metal de Dresser, reforçando alguma espécie de relação essencial com as produções de Morris (figura 34): “a simplicidade e a ousadia criadora de Dresser são igualmente significativas. Todos os detalhes do galheteiro e da chaleira estão reduzidos aos elementos fundamentais, *tal como acontecia nos primeiros desenhos de Morris*” (p. 43).

FIGURA 34 — PRATO PARA TORRADAS E GALHETEIRO.



FONTE: VOYSEY (s. d.). Disponível em (PEVSNER, 1995, p. 150).

O que se esclarece, neste sentido, é que Pevsner versa sobre o design moderno, mas que parte de suas exemplificações ainda não teriam incorporado os próprios cânones estilísticos inaugurados por ele e desenvolvidos pelas escolas de design modernas do século XX, uma vez que as dispersas compreensões modernistas se diferiam em vários aspectos.

Retoma-se, no entanto, o fato de que os cânones modernos não são, em Pevsner ou em qualquer outra tese modernista aqui revisada, explícitos e estanques em termos formais/estilísticos, pois, além de serem explicados sob pressupostos que deveriam ser óbvios ao leitor (noção recorrente em Pevsner e Loos, por exemplo), não há qualquer pretensa universalidade que pudesse manter tais termos em correspondência direta e atemporal a determinadas representações visuais⁶⁹.

⁶⁹ Pode-se falar, por exemplo, hoje, que grande parte dos objetos elencados por Pevsner eram excessivos em termos ornamentais, ao serem comparados com designs “minimalistas” do século XXI. Ou a universalidade de Pevsner não era universal o suficiente e estes exemplos mais recentes superaram a ideia moderna em seus termos estilísticos, ou estes nada têm a ver com este relato, uma vez que não há correspondência universal possível para tais termos. Curioso é que apontamento semelhante foi feito por Pevsner, em uma nota de rodapé (número 13, p. 91) na qual o autor questiona Pugin e os ornamentos góticos das suas arquiteturas, uma vez que este professava “fé na adequação”, ou seja, na função. De qualquer forma, pode-se traçar uma relação entre o design contemporâneo e o modernismo (do Art Nouveau ou o bauhausiano [e também pevsneriano]) sob os termos *discursivos* de um design total/design de si, ao final deste capítulo.

Apesar de estar comprometido com um determinado tipo de melhoramento da sociedade, o autor não demonstra interesse em instruir o público através da descrição específica sobre tais objetos — ele os resume em conceitos como “simplicidade e economia” (p. 41) em detrimento do “exagero” (p. 30), “standardização” (p. 25) em detrimento da “individualização” (p. 58), “linhas puras” (p. 139) em detrimento do que é “sinuoso” (p. 85). Não obstante, ele aspira que os próprios objetos sejam, *em si*, suficientes para que o projeto moderno se explique e perpetue através de um “estilo universalmente aceitável” (p. 102). Por conseguinte, residem outras duas características em sua narrativa: 1) a necessidade de haver um gosto universal a ser identificado pelo público e identificável nos objetos projetados, e 2) o papel crucial que os futuros designers teriam em atuar como tradutores do espírito moderno, e, portanto, como salvadores da sociedade.

Este relato do design moderno depende da ideia de valor universal. Tal valor está presente (no relato pevsneriano, por exemplo) no “espírito” de quem produz um design e que espelha-se na própria essência do objeto. Isto quer dizer, *grosso modo*, que existe, essencialmente e acessivelmente⁷⁰, um bom gosto a ser difundido e um mal gosto a ser enfrentado dentro da sociedade; que existem objetos bons e objetos ruins *essencialmente*; e que os valores, como pureza, função e forma, dentro da linha pevsneriana, prescindem explicação, são estabelecidos previamente por um outro valor que os serve como *a priori* e como base para o funcionamento desta mesma lógica: o espírito moderno.

Disto se constrói a base compartilhada entre o design moderno e a ciência, em Pevsner. “O Movimento Moderno da arquitetura necessitava, para conseguir uma expressão integral do século XX, possuir duas qualidades: fé na ciência e na técnica, na ciência social e no *planejamento* racional, e uma fé romântica na velocidade e no rugir das máquinas” (ibid, p. 212). Semelhante abordagem foi vista no conceito de totalização da arte e de união dos esforços em prol do modernismo na Bauhaus. Uma vez que o conhecimento pode ser puro, sintético e verdadeiro, este discurso encontra amparo na organização do pensamento científico. E, uma vez que o espírito moderno faz parte de uma narrativa totalizante, ele fluiraria às grandes áreas modernas, tal como a arte moderna vista anteriormente.

Contudo, não é aos artistas nem aos cientistas que Pevsner delega a concretização de seu sonho moderno. Neste ponto surge também o papel projetista (o engenheiro [ibidem, p.

⁷⁰ Ou seja, não se trata apenas da existência de um valor inerente a todo o ser humano, mas também do acesso, do conhecimento e da tradução deste valor em sua materialização pura, verdadeira e fiel (neste caso, através do design moderno).

133], arquiteto, tapeceiro, entre outros⁷¹), figura que sintetizaria ambas as funções anteriores: este não está mais à parte do funcionamento da sociedade (como o artista gaudiniano), mas entende da universalidade científica e, por isso, progride em sua atuação no mundo.

Assim, Pevsner procura relatar sobre as produções que mais lhe são dadas ao *cotidiano* e ao *progresso moderno*⁷². Considera-se que a lógica de sua universalidade é imbricada em um senso mnemônico devedor da aspiração projetual-progressiva, buscando, do século XIX, entre as áreas da ciência, arte, arquitetura, engenharia, exemplificação em objetos variáveis, participantes da totalidade moderna.

Finalmente, e com o objetivo de sintetizar o mapa aqui realizado do pensamento modernista de Pevsner, foram sumarizadas as contraposições feitas por Pevsner em *Pioneiros*, em um esquema visual dividido em três eixos discursivos (figura 35)⁷³: formal (características que seriam próprias do objeto), princípios (bases/valores que partem como pressupostos de sua lógica) e projetista (relação social pretendida, tendo em vista o progresso civilizacional). Tais eixos foram identificados no que tange o ideal do “espírito moderno” em contraponto com os “não-modernismos” — valores recursivamente e mnemonicamente formados por Pevsner — citados pelo autor ao longo da obra. Abaixo dos termos-chave destes eixos, as dicotomias pelas quais o autor opera.

⁷¹ Em sua descrição sobre a Bauhaus, Pevsner comenta: “Era ao mesmo tempo um laboratório artesanal e de estandardização, uma escola e uma oficina. Reunia, num admirável espírito de comunidade, arquitetos, mestres artesãos, pintores abstratos, todos trabalhando pelo novo espírito da construção” (1995, p. 26).

⁷² Neste sentido, esta pesquisa se afasta da recepção que sucede o relato moderno, que critica Pevsner justamente por um afastamento do cotidiano, por, supostamente, não compreender os objetos que mais circulam na esfera social. Entende-se que, apesar de haver certa limitação categorial nas amostras deste pioneiro, a problemática não reside apenas em *sobre o que* Pevsner (e o estudo sobre o design moderno) fala, mas *a partir do que* se configura tal relato.

⁷³ Esse mapa será útil à análise do objeto de estudo, pois poderá ser reapropriado futuramente, tendo em vista as aproximações e afastamentos da posterior desconstrução/anti-modernismo, por exemplo. Esclarece-se, sobretudo, que tal recorte presume certo discurso amplamente difundido no campo do design, uma vez que tal capítulo está amparado em demais autores e propostas modernistas.

FIGURA 35 — MAPA CONCEITUAL DE PIONEIROS.

		ACEITAÇÃO	REJEIÇÃO
FORMAL		Utilidade Abstração Redução (ornamento) Padronização Matéria bruta (metal, concreto) Retidão Racionalização do estilo	Ornamento Mimesis Excesso (ornamento) Individualização Transformação/estilização Sinuosidade Estilização da forma
	DICOTOMIAS	Funcionamento Conteúdo Essência Dentro	Ornamento Forma Aparência Fora
PRINCÍPIOS		Bom gosto Progresso Economia Universal Permanente Ciência Praticidade Objetividade Racional	Mau gosto Tradição Desperdício Local Transitório Artesanato Complexidade "Inobjetividade" Arbitrário
	DICOTOMIAS	Pureza Verdade Realidade Avanço	Impureza Mentira Irrealidade Retrocesso
CULTURAL		Espírito moderno Produção pela máquina Produtor como herói (homens) "Alto design" Euro-américa Arte social Modernização (educação moderna)	Estilo medieval e Art Nouveau Produção manual Consumidor a ser salvo "Baixa cultura" Resto do mundo Arte pela arte Selvageria (não educação)
	DICOTOMIAS	Espírito Objetividade Superioridade Salvadores	Corpo Confusão Inferioridade Cativos

Fonte: O autor (2022).

Analisa-se, por fim, que, para que os projetos modernistas (da Art Nouveau, Bauhaus — em Gropius —, Loos, Wright, Pevsner) até aqui vistos se realizassem, a) era necessária a noção prévia de projeto que busca aceitar um problema prévio/universal e trazer relevância para o seu sentido histórico, como solução categórica e neutra em relação a estes problemas; e b) são tomadas como características cartográficas a diminuição disciplinar entre arte, artesanato e design industrial, a divisão da imagem entre ornamento e função, priorizando a funcionalidade decorativa, que desembocariam em um estilo/linguagem universal, baseado em uma espiritualidade moderna de totalização da arte.

Conclui-se a demarcação do valor poético, ambiental, dentro destas narrativas aqui revistas, principalmente delineadas por Pevsner. É sublinhada, aqui, uma passagem deste valor da arte moderna para a história e historiografia que a circunscreve. O pensar e fazer a história modernista, então, é parte do pensar e fazer a arte modernista: são atividades que são perturbadas pelo ambiente, pelo ideal de um projeto e de um discurso atravessado pela função social. À história não cabe a qualificação de um relato evidente, mas de um arquivo passado sobre um progresso almejado. Esta passagem, amparada por Argan e Foster, permite a esta pesquisa recuar seu objeto de estudo ao da história do design, investigando-o enquanto recursividade moderna, concatenando e organizando os enunciados e produções materiais do campo em favor do discurso projetual aqui exposto. Assinala-se uma dispersão discursiva à dimensão historiográfica do design.

2.3 PASSAGENS DO DESIGN

Contudo, repito, as principais teses e afirmações deste livro não necessitam ser reformadas ou refundidas, o que é um fato agradável para um autor que olha para trás decorridos mais de vinte e cinco anos (PEVSNER, Prefácio da Edição em Língua Portuguesa, 1995, p. XX).

O trecho acima, presente no prefácio da edição portuguesa de 1995 de *Pioneiros*, ressalta a posição confiante de Pevsner em relação ao que ele chama de “principais teses” de seu livro — que, mesmo após ser alvo de críticas, ainda seriam válidas. Não se procura concordância com suas pretensões, senão a esta afirmação. Mesmo suspeitando de quais seriam as principais teses de seu texto (e desta possibilidade), entende-se que podem existir permanências discursivas no design enquanto discurso projetual-progressivo.

A partir dos relatos modernos extraídos no tópico anterior, a seguir descreve-se a passagem da recepção de tais narrativas no escopo da teoria e da história do design. Em um

primeiro momento, são retomados os autores que, no século XX e XXI, criticaram e debateram a evolução do relato modernista no interior da configuração disciplinar do design. Após isso, no próximo tópico nomeado *O projeto dá nome à crise*, o texto se apoia em autores mais recentes, de bases pós-estruturalistas, que estudam o campo do design a partir de outros, como a arte e a crítica política, problematizando a sua configuração histórica e diagnosticando algumas permanências discursivas. Enquanto que na primeira seleção de autores é percebida uma crítica mais direta à figura teórica de Pevsner e às suas configurações narrativas modernas, como lógicas, critérios e fundamentos, na segunda seleção de autores há uma problematização anterior, alocada na própria definição do moderno e sua relação com o design — além de uma preocupação distinta no tocante à área, não estrita a noções historiográficas/disciplinares, mas relativas às chaves discursivas que orbitam o design.

Os teóricos referenciados no primeiro momento, nomeadamente Victor Margolin⁷⁴, Isabel Campi⁷⁵ e Adrian Forty⁷⁶, são tidos como relevantes para a crítica e a construção de historiografias e teorias sobre o design, entre a segunda metade do século XX e o início do século XXI. Embora distantes entre si em relação aos parâmetros locais e acadêmicos, suas contribuições ao relato do design moderno serão apontadas aqui com o fim de averiguar a recepção e a transformação da historiografia do design em relação aos valores modernos em vista no relato de Pevsner⁷⁷: “sem dúvida o texto que fundou a história do design é *Os Pioneiros do Desenho Moderno* de Nikolaus Pevsner, um relato que tem sido elogiado e criticado até a saciedade” (CAMPI, 2013, p. 43, trad. nossa) — argumento corroborado por Victor Margolin (2005, p. 306). A configuração da história do design, sobretudo, é correlata à configuração do design como disciplina; entender suas disputas e demarcações narrativas contribui para uma investigação a nível de interesses e efeitos disciplinares. Assim, não

⁷⁴ Victor Margolin (1941-2019) foi um proeminente pesquisador americano na área do design, desde a segunda metade do século XX. Tendo formação como bacharel em artes, atrelado à literatura e filme, pela Universidade Columbia (Nova Iorque), estudo de cinema continuado na França (Institute of Higher Cinema Studies), Margolin pode ter sido o primeiro pós-doutor em História do Design dos Estados Unidos. Lecionou na Universidade de Illinois, em Chicago, desde 1982, onde possuía cadeira no departamento de História da Arquitetura e Arte, sendo professor de Arte e História do Design.

⁷⁵ Isabel Campi (1951) é uma pesquisadora da área do design, nascida em Barcelona em 1951. Graduada em artes aplicadas, em 1969, a autora inicia a sua transversalidade com a disciplina do design logo após, complementando graduação em design industrial em 1973. Campi é ainda licenciada em História da Arte (2004) e contribui em larga escala para o campo de estudo sobre as teorias e histórias do design mundial.

⁷⁶ Adrian Forty (1948) é professor emérito na *University College London*, na área de história da arquitetura. Nasceu em 1948, na Inglaterra. Forty se formou como bacharel em arte, em 1969 (Oxford), mestrado, na mesma área em 1971 (*Courtauld Institute of Art*) e realizou doutorado em filosofia (1989, *University of London*). Atualmente, Forty dá suporte ao estudo acadêmico de outrens, promovendo ainda a pesquisa. Sua contribuição no design se dá na história social, focando nas relações da cultura material com o campo.

⁷⁷ Não obstante, servem como uma introdução ao movimento que se contrapõe aos cânones do design moderno, realizando-se na discussão teórica e historiográfica sobre o design.

prescreve-se o design como disciplina *fundada* a partir de Pevsner, mas como disciplina que se pretende *distinta* a partir destas controvérsias em torno de sua história.

Como relata Margolin, o campo da história do design demoraria para iniciar certa emancipação do campo da história da arte, este conhecido como a “*bête noire*” aos historiadores do design, tendo sua principal representação, dentro do design, por Pevsner (2005, p. 204-205)⁷⁸. Segundo o historiador, em seu capítulo *Problemas narrativos de la historia del diseño gráfico* (2005), a narrativa pevsneriana teria um problema central: estar “saturada de juízos morais e estéticos que condicionaram a eleição dos temas de estudo e das estratégias narrativas dos historiadores” (p. 267, trad. nossa). Este problema, caso fosse contornado, encaminharia o design a outro rumo historiográfico, de certa distinção com a história da arte de linhagem pevsneriana. Se, por um lado, Margolin propõe tirar da vista do historiador a *qualidade* do objeto de design como lugar de seleção e produção narrativa (ibidem), do outro ele almeja “olhar muito mais de perto a atividade de design, com o fim de desvendar *as ações específicas* por meio das quais os designers *ampliam as fronteiras* de sua prática” (p. 271, trad. nossa). Diante deste argumento do historiador americano, contudo, não somente pode-se questionar sua pretensão de esquiva dos objetivos pessoais do historiador (morais e estéticos) de sua narrativa, como não entende-se que este seja o eixo principal de desligamento com a metodologia narrativa da arte - vê-se posteriormente, sobremaneira, que tal atitude não é possível diante de uma situação discursiva do design.

Por exemplo, se referindo ao campo específico do design gráfico, o autor propõe uma delimitação como uma atividade *profissional*, ligada a uma série de objetos (tipografia, diagramação, textos, etc), que seriam *qualificados como arte comercial* (ibid, p. 272). Sua postura historiográfica, assim, não encontra-se em um espaço neutro, de onde o historiador não toma juízos de qualquer ordem para delimitar seu escopo. Sua própria historiografia é defendida em detrimento de outras que, pautadas em noções como “comunicação visual” (como as histórias de Meggs), atravessam séculos e sociedades *indistintamente*, abarcando uma totalidade de objetos e mitigando diferenças nas imagens a partir de argumentos formalistas ou genéricos, como “gênio e expressividade” (p. 276). Sua crítica, assim, se refere a uma abertura disfuncional na disciplina, ao passo que este modo historiográfico daria lastro a um sem-fim de práticas visuais, deixando de perceber características específicas,

⁷⁸ Tal acusação e ensaio para emancipar a disciplina do design, diferindo-a das artes, torna-se recorrente entre os três autores aqui investigados — apesar de todos estes terem formação na “disciplina” da arte, no início de suas carreiras.

transformações de valores, etc, apenas para argumentar em torno de um design onipresente na sociedade: certa incisão do historiador, agora, parece ser defendida por ele.

Nesta ordem, Margolin defende que “os artefatos [do design gráfico] devem ser reinseridos nos respectivos discursos dos quais se originaram — sejam eles relacionados à arte, publicidade, tipografia ou impressão — para, posteriormente, estabelecer novas relações recíprocas entre eles” (p. 280). A proposição do autor também encontra “problema” similar ao que percebia em Pevsner, qual seja a qualificação dos objetos de design (gráfico, em seu caso, na qualidade de “comerciais” e “profissionais”). Tal atividade se demonstra *inescapável*, e é assinalada na atitude de deter a disciplina em termos de práticas, personagens ou movimentos, no caso de Margolin.

Lança-se mão, aqui, de uma diferença da historiografia proposta na investigação de Margolin para uma discursiva. Se o autor, ao enquadrar a historiografia do design a partir da história social, propõe que os valores e discursos ao redor dos objetos de análise sejam *submetidos* aos limites destas práticas (retoma-se, limitações assinaladas pelos valores pessoais do historiador, mesmo que de certa forma mitigados na sua metodologia), ao inverter tal relação — e entendendo, sobretudo, os objetos e práticas como parte dos discursos — submetem-se as práticas e objetos à ordem do discurso: a história do design se faria *balizada* pelos valores, encontrando-se, ao menos parte deles, explícitos à nível de enunciado. A questão não passa por uma tentativa de desvio dos valores pressupostos, mas em encaminhar a história do design (e, principalmente sua investigação) por meio destes. Daria-se conta, inclusive, das práticas dissidentes restringidas pelo critério de escolha dos historiadores sociais do design (como os não profissionais, ou os que habitam fora do *mainstream*), preocupação assinalada por Margolin em seu texto:

[uma história do design] Deve reconhecer a tensão de tentar manter essas atividades juntas por meio de um discurso de unidade profissional, enquanto os designers continuam a forjar novos domínios. Ao reconhecer essa tensão, poderíamos aprender muito mais sobre design gráfico e seu desenvolvimento do que tentar criar uma narrativa falsamente unificada sobre sua história (MARGOLIN, 2005, p. 280, trad. nossa).

Pois é pela noção de discurso que, justamente sob um valor profissional do neoliberalismo, serão encarados, ao final deste capítulo, *designers de si*: sob títulos profissionais que escapam à profissão *enunciada* do designer. Antes, contudo, retoma-se este debate da historiografia do design.

O sentido de outro texto de Margolin, *Historia del Diseño y Estudios sobre Diseño* (2005), também capítulo de seu livro *Las Políticas de lo Artificial*, aponta para a abertura *progressiva* no debate historiográfico do design, em detrimento de um sentido estrito que corre símil a um pensamento moderno do design, a exemplo de Pevsner. Demonstra, ao longo de sua construção, como o design — fora do domínio de agentes hegemônicos de sua época — atua para além de um enrijecimento teórico e prático, que antes privilegiava uma noção moderna (institucional, tradicional, purista) de design como campo de estudo. Esta atitude deveria, em grande parte, à postura que se instaura no debate acadêmico britânico sobre o campo. Este se concluiria contrário à noção do design como um “apêndice da arte” (2005, p. 306), buscando uma autonomia do campo projetual. Examina, assim, o historiador alemão, denunciando o seu método historiográfico.

Para Pevsner, o estudo do design consistia em um ato de discriminação moral por meio do qual os objetos comuns se separavam dos que expressavam alguma qualidade extraordinária. É essa combinação de moral e tema de estudo que faz de *Pioneiros* um texto problemático (MARGOLIN, 2005, p. 309, trad. nossa).

Margolin estende a sua crítica, apontando que tal lógica encontrava um amparo na filosofia alemã, de modo a estabelecer “uma categoria kantiana para o sublime equiparando com o estilo do movimento moderno, e logo relatou [relatando] a história da luta por alcançá-lo” (ibid, p. 308, trad. nossa). Retoma-se o encerramento da obra *Pioneiros*, que culmina em uma exaltação da arquitetura de Gropius, como uma das “materializações” desses ideais sublimes. Apesar desta localização na narrativa pevsneriana, Margolin discorre que grande parte dos objetos de design (do cotidiano) não estavam descritos em seu relato, buscando enfraquecer sua tese sob um viés fronteiro (p. 309). As seguintes tentativas de redimensionar o campo do design, então, seriam sintomas deste estreitamento inicial de Pevsner, a exemplo de seu discípulo Reyner Banham. Se, para Margolin, são reações na contramão da pretensão pevsneriana e da história da arte, aqui assinala-se o contrário: a totalização do projeto vista como valor transversal nestas historiografias.

Margolin também objetiva — menciona que sem retirar a importância dos que já refletem acerca do campo do design — ampliar o alcance projetual e sua relevância para campos “além” da categoria estrita do design. Sua referência a Banham se dá em termos contrários de seu tutor, sendo descrito como um dos primeiros teóricos “a promover o fervor pela cultura popular” (p. 309, trad. nossa), refutando parte da metodologia pevsneriana da cultura da arte, contribuindo para a pesquisa da arte pop, do setor automobilístico e no âmbito

da cultura de massas, entre as décadas de 1970 e 1980 (p. 310). Também cita o pesquisador John Heskett que, a seu modo, relacionou o estudo do design a um projeto militar, armamentista, em 1980, difundindo a pesquisa do design para além de um campo restrito das artes e mesmo da cultura popular. Nesta toada, Margolin busca dismantelar não somente a redução fronteiriça do estudo sobre o design, mas a própria maneira de abordar e configurar o grande mapa como um campo de reflexão: “o que temos assistido até agora é *uma abertura progressiva da história do design* para incluir temas que vão *muito mais longe do que Pevsner estaria disposto a reconhecer como válido*” (p. 312, trad. nossa). A história de um progresso encontra-se progressiva em uma nova história, que abre-se para abarcar a totalidade das relações do design com o mundo (p. 319). Tal momento na historiografia do campo se desenvolveria em uma reflexão sobre a própria atividade historiográfica, em teor necessariamente crítico, transpassando a dicotomia entre teoria/prática, trazendo relevância ao campo profissional do design e para além dele (p. 319-321). Isto é, a pretensão do progresso se reforça como *recurso* (recursividade) na sua historiografia. A crítica de Margolin ao modelo pevsneriano de historiografia (como sendo um modelo influenciado moralmente, e por isso questionável) enuncia a possibilidade de um lugar moralmente neutro sob o viés historiográfico — do mesmo modo que se propõe o projetista modernista em relação à sociedade.

Vê-se, também, o relato de Margolin ressoando os valores de ambiente e de funcionalização social na história do design: “se consideramos o design como *a concepção e o planejamento do mundo artificial*, podemos reconhecer o artificial como uma categoria mutável, que muda rapidamente na medida que a invenção humana repetidamente desafia sua relação com o natural” (p. 318). Isto é, bastaria retomar a etimologia do termo “artificial”, e sua relação antinômica com o “natural”, para entender a situação de *poiesis* instaurada neste discurso historiográfico-projetual:

O desafio para quem estuda o design nos começos do século XXI é *estabelecer um lugar para ele na vida contemporânea*. Isto requer novas concepções audazes e um tipo de abertura [...] em lugar de um pensamento limitado que caracterizou boa parte dos estudos sobre design até o momento. Os historiadores têm um papel fundamental que cumprir neste processo, e ainda está para ser visto se eles assumirão este desafio (MARGOLIN, 2005, p. 322, trad. nossa, grifo nosso).

Isto é, esta totalização do design no ambiente de vida, ao contrário do que se pensa a partir da vertente discursiva ao final deste capítulo, seria um *desafio necessário* ao historiador. Não um discurso a ser desvelado criticamente, escrutinado a nível de suas premissas e

possibilidades, mas uma atitude que traria relevância para a disciplina em meio ao ambiente, uma relação a ser estabelecida em prol e por meio de uma narrativa de progresso (como se já não houvesse tais características desde a narrativa pevsneriana). A figura heróica, dispersa neste ambiente moderno, do gótico à maquinaria industrial, encontra agora o historiador do design.

Similar narrativa progressiva é tomada na obra de Isabel Campi. Na obra *La historia y las teorías historiográficas del diseño* (2013), Campi traça uma visão crítica dos posicionamentos teóricos no campo do design, desde o século XX. Especialmente no capítulo segundo desta obra, que é aqui visitado, *Teorías Historiográficas del Diseño*, Campi conta uma história da historiografia do design. A recursividade histórica moderna encontra o solo historiográfico novamente. Sua historiografia, nesta história da historiografia, é *progressiva* pois busca mostrar como, por meio da evolução do pensamento teórico da história social, o design se distancia das propostas historiográficas fundantes (Pevsner aparece aqui⁷⁹) desta disciplina, propondo, seja pela cultura material, pelos estudos sociais ou pelas concepções pós-estruturalistas⁸⁰, mudanças no objeto historiográfico e na maneira de encará-lo, conquanto, diferentemente de Margolin, demonstre certa preocupação em *manter os limites disciplinares do design*.

Assim, para Campi, apesar de haver neste texto de Pevsner “um relato extremamente convincente sobre as origens do design” (2013, p. 43, trad. nossa), este se apoiava em uma base moral para defender o que deveria ou não fazer parte do design. Ao julgar a historiografia de Pevsner sob o ponto de vista do critério moral, Campi também parece neutralizar sua própria postura historiográfica. Segundo a autora, os devidos objetos disciplinares do design não estariam contidos na narrativa pevsneriana:

O mais surpreendente de uma narrativa que se converteu em um cânone da história do design, é que os poucos objetos exemplares que apareciam no livro não eram industriais, nem seriados, mas sim algumas peças de artes decorativas próprias de um museu. Ou seja, apesar de invocar constantemente a estética da máquina como elemento fundamental do estilo moderno, parece que a Pevsner os imaginados produtos industriais dos anos trinta, *como os eletrodomésticos, os carros e os*

⁷⁹ Isabel Campi (2013) menciona, em crítica similar a de Margolin, que “um dos problemas do relato pevsneriano era seu moralismo, já que identificava os edifícios e objetos modernos do século XX com o autêntico e o bom, e os edifícios e objetos do século XIX com o falso e o mau” (p. 44, trad. nossa).

⁸⁰ Argumenta que, sob a teoria de Michel de Certeau, a historiografia poderia perceber o papel de subversão do design na esteira de seu uso, desafiando o papel heróico assumido na figura do designer: “Estas conclusões desafiavam o discurso tradicional da história do design que outorgava ao designer o papel de criador único de significado, de agente da modernização e o guia do gosto. Nos umbrais do século XXI, este novo enfoque convertia a antiga história do design em um relato redundante” (CAMPI, 2013, p. 63, grifo nosso). Se esta potência salvadora, qualificada ao designer, seria destituída de seu poder (bem como a ideia de progresso geral, adiante), segundo a autora, ver-se-á pelo o que ela advoga no campo historiográfico da disciplina.

aparelhos de rádios não chamavam especialmente sua atenção (CAMPI, 2013, p. 43, trad. nossa, grifo nosso).

Campi ressalta que, apesar de Banham dar um primeiro passo em direção aos estudos de produtos da “baixa cultura”, partindo da pesquisa a respeito da produção de automóveis já mencionada por Margolin, neste início os historiadores do design “não somente deixavam de explorar os artefatos mecânicos, como também não falavam do design gráfico ou da comunicação visual, de tal modo que amplos setores profissionais do design não se sentiram representados por eles” (ibid, p. 45, trad. nossa). Esta chave de crítica, contudo, parece não ser contraposta à pretensão totalizante do projeto modernista, mas justamente *alargar o seu alcance ao visar tal dispersão do design em meio à sociedade*⁸¹, isto é, como se o design necessitasse desta demarcação ampliada para ter relevância.

Adrian Forty é elencado, por Campi, como um historiador que relativiza a importância histórica da Bauhaus e das vanguardas frente ao design, examinando o papel do projeto em diversos contextos (i.e. oficinas, empresas) e processos (i.e. mecanização, diferenciação, higienização) (CAMPI, 2013, p. 58). Neste embate, contudo, persevera a noção geral da totalização do campo às esferas cotidianas.

O livro mencionado é *Objetos de Desejo* (2007), lançado em 1986 e escrito no início do interesse de Forty pela cultura material, da significação cultural de artefatos dentro da sociedade. Um de seus objetivos é demonstrar como os critérios relativos à aparência do produto e à sua forma estão diretamente relacionados com as preferências sociais dos consumidores. O autor elabora uma narrativa sobre o design voltada aos produtos do cotidiano, desde as louças neoclássicas de Wedgwood no século XVIII (figura 36) às caixas de cigarro Lucky Strike em meados do século XX, de forma a associar o projeto para além da perspectiva da criatividade e do “gênio” do autor-designer.

A partir de exemplos do cotidiano, como xícaras de chá, Forty aponta que os objetos que possuíam a mesma finalidade não encontram aparência semelhante (indo na contramão de um formalismo no processo de criação do design). Como prossegue, existiriam outras finalidades que rondam os objetos, além de seu uso: comercialização, gerar riqueza e satisfação individual dos desejos de consumo, por exemplo. Desta forma, Forty reforça que os fatores que influenciam o design passam pelo consumo, história, cultura e demais valores sociais e refuta a máxima do *design follows function*, no sentido de uma autonomia valorativa da noção de função (FORTY, 2007).

⁸¹ É diferente na abordagem fosteriana, que *aponta* tal dispersão criticamente em vez de *solicitar* o seu relato em termos de representatividade/necessidade narrativa.

FIGURA 36 — VASO PORTLAND.



FONTE: WEDGWOOD & SONS Ltd, (ca 1790). Disponível em <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portland_Vase_by_Wedgwood_-_view_1.jpg>.

Forty descreve como no século XVIII, por exemplo, as louças de cerâmica produzidas por Wedgwood e Bentley foram artigos de sucesso devido ao conhecimento dos fatores sociais, técnicos e projetivos de ambos os sócios. O historiador comenta que o estilo clássico fora base de um revival neoclássico neste período, sendo este revivalismo fundado em posturas conservadoras da sociedade da época, que reagiria de maneira saudosa a certo discurso tradicional/antigo, frente às mudanças das revoluções industriais (2007, p. 27). Ou seja, o autor comenta como um estilo de época se configurava como recurso para além do

domínio do designer, sendo um processo social, possível não apenas por causa da atividade do designer (ou do artista), mas porque era uma prática possibilitada neste ambiente⁸².

As louças neoclássicas de Wedgwood e Bentley eram produzidas por meio de uma divisão de trabalho e de técnicas de transferência de tinta raras naquele tempo (isto é, fatores técnicos e sociais são somados à concepção de um design); além de que ambos os sócios eram atentos quanto à recepção do público diante de seus objetos (descentralizando a unilateralidade quanto ao sucesso de um design, que agora passa a ser atribuído ao consumo do público). Tanto as decorações douradas nas cerâmicas quanto a cor natural do jaspe não eram “aceitáveis” ao estilo da época; assim, a partir da retirada destas características — que passavam a usar, agora, o mármore do período clássico como recursos de estilo —, as peças foram se adequando cada vez mais ao gosto neoclássico da época (p. 37-38).

Tal narrativa vai de encontro à proposta de Pevsner, portanto, que, buscando a realização do design ideal — projetado para certa melhoria da sociedade —, é acusado por Forty de delimitar o projeto ao espírito e à habilidade inerente do designer. A crítica do historiador inglês, neste sentido, se contrapõe a tal delimitação do design moderno por estudar, especialmente, os objetos de consumo antes tidos como de “baixa cultura” (isto é, segundo a lente da história da arte pevsneriana) em uma perspectiva que soma a autonomia criativa do designer com as condições materiais e sociais que o cercam, para a produção do design (2007, p. 325):

Representar o design como puro ato de criatividade de indivíduos, tal como Nikolaus Pevsner fez em *Pioneiros do desenho moderno*, realça temporariamente a importância dos designers, mas, em última análise, apenas degrada o design, ao separá-lo do funcionamento da sociedade (FORTY, 2007, p. 330, grifo nosso).

Tal postura, contudo, também encontra uma permanência discursiva pevsneriana (ou modernista), quando se atrelam as ditas influências histórico-culturais em um aspecto mnemônico-social da formação do design e se constroem, sobretudo, atrelando a produção do design *em prol* do funcionamento da sociedade, isto é, a vida como ambiente de produção e planejamento humanos e o processo de design (agora mais total) ainda como ferramenta de *progressos* (mesmo ampliando a máxima *design follow function*) (ibid, p. 19).

⁸²O que, neste sentido, incorporando as noções de ambiente/recursividade vistas no início deste capítulo, favorecem o entendimento de *poiesis* para além da prática artística e historiográfica. Faz sentido, então, entendê-la sob o viés do discurso, como uma atitude possibilitada pelo atravessamento de valores/práticas/saberes.

Similarmente, Campi conclui que, apesar da necessidade de limites da *prática* projetual, a historiografia precisa ser aberta às questões metodológicas e longe de qualquer visão estreita dos objetos de “alto design” (CAMPI, 2013). Ou seja, o valor saudável para uma historiografia do design teria que dar conta de *amplas esferas das relações do projeto*. O que Campi pensa, então, é meta-recursivo, na visão deste estudo. Vê-se que o teor de um relato progressivo passa do objeto do design ao da história do design.

Os exemplos de Pevsner, para a autora, implicam em uma *lacuna* cartográfica do campo. O design não se encontraria definido com precisão em seus relatos, tampouco seria precisada a sua relação com a arte (se o design derivava dela como um estilo artístico, por exemplo) (*ibid*, p. 45). Campi, por conseguinte, advoga por uma delimitação mais pontual e objetiva (no sentido de delimitar os objetos apropriados do design):

As definições demasiadas restritivas tendem a ser odiosas, mas o outro extremo pode levar-nos à inoperância. Se toda atividade organizativa é design, podemos chegar a decidir que os compositores são designers de sons e os cozinheiros designers de comida. Portanto, uma definição de design demasiadamente ampla, que inclui um sem-fim de atividades, pode chegar a ser inútil como artefato descritivo (CAMPI, 2013, p. 39, trad. nossa).

Assim, a autora parece relutar quanto a difusão do design para amplos aspectos da vida, uma vez que a atividade projetual não poderia ser atravessada por outras profissões. Seu argumento, apesar de não aceitar uma amplitude tão vasta da atividade do design (de certo modo, na contramão do que propôs Margolin) recorreria ao valor progressivo do projeto em *um outro sentido totalizante, o da própria historiografia do campo*, a partir de um perspectivismo.

Através de recortes teóricos do século XX e de suas influências, Campi organiza, contrapõe e denuncia alguns tópicos conceituais a respeito da historiografia do design, principalmente os de influência da história da arte que focalizavam o papel do designer e não os mecanismos sociais de produção/consumo. A autora conclui, de modo geral, que, apesar da necessidade de limites da prática projetual, tal delimitação precisa ser aberta às questões metodológicas e longe de qualquer visão estreita aos objetos de “alto design” (CAMPI, 2013). Tais conclusões são argumentadas na esteira progressiva da historiografia do campo, que privilegia a história social do design em detrimento da história da arte: "Investigar o design desde a perspectiva do consumo e da recepção equivale, na minha opinião, a investigar a história social, a qual é uma parte muito importante do design mas não é o todo" (*ibid*, p. 66).

A história da arte, para Campi, se interessaria apenas por uma minoria de objetos raros, valiosos e sem “utilidade prática” (ibid, p. 41). A autora pretende mostrar como a história da arte é inadequada para tratar de objetos de cultura massiva: a) pela delimitação da dimensão do campo da arte, que presta demasiada atenção às questões estéticas; b) pela dimensão dos atores envolvidos, prestando muita atenção à personalidade do designer, deixando de lado designers anônimos; c) pelo critério de escolha dos objetos, sendo preferidos os raros e valiosos; d) pela memória histórica da arte, que é movida por grandes escolas e estilos (ibidem). O ponto em comum entre arte e design seria apenas o valor do “alto design”, a exemplo das peças de designers consagrados na história/mercado. Campi reconhece certa atenção a esta historiografia que propõe a partir de outro historiador, o norueguês Kjetil Fallan. Entretanto, a autora assinala que Fallan deixara de observar as mudanças propostas na história da arte a partir dos estudos sociais, intersecção do campo com a sociologia, que ensaia o estudo dos processos de produção, distribuição e recepção, ou seja, os que envolvem outros atores *tendo em vista a relação entre arte e sociedade*.

Ou seja, o valor saudável para uma historiografia do design, para Campi, é aquele relativo à intersecção e estreitamento em direção à sociedade, especificamente sob um viés que busca cobrir *amplas esferas das relações do projeto*, apesar de *delimitar o campo objetificadamente*. Este limite, em relação à arte, superado apenas sob um viés social da história da arte, seria estipulado por uma estranha diferença — não definida em qualquer outro termo, senão em relação ao impacto social (entre elitista e massivo) — entre o objeto da arte e o da indústria, que não parecem ser tão distantes como a autora afirma (e que ignoram, sobretudo, algumas manifestações canônicas entre indústria e arte na arte vanguardista e outros atravessamentos entre o discurso do museu de arte e o da publicidade, design gráfico, etc):

Apesar de todas as distâncias e tendo em conta as profundas diferenças que existem entre um produto industrial e uma obra artística, eu creio que os historiadores de design podem encontrar bons exemplos metodológicos a seguir na *sociologia da arte*. De todos os modos, é evidente que a história da arte não é útil para decifrar as relações entre design, tecnologia e sociedade, uma questão que tem muito a ver com o produto industrializado [...] (CAMPI, 2013, p. 41, trad. nossa, grifo nosso).

O que Campi pensa, então, é meta-recursivo, na visão deste estudo. Vê-se que o teor de um relato progressivo passa do objeto do design ao da história do design, tendo em vista uma capacidade e necessidade cada vez maior de abarcar a totalidade recursiva deste campo totalizante (relações com atores diferentes, objetos do cotidiano, etc, solicitações disciplinares

à sociologia, aos estudos culturais e à filosofia pós-estruturalista). Em determinado ponto, a autora encarrega a pós-modernidade⁸³ de ter encerrado com a relação de progresso estilístico do modernismo purista, mas o seu próprio relato historiográfico é de abertura paulatina na maneira de lidar com a cartografia do design. Isto é, o campo prático do design pôde ter sido criticado sob o viés de um progresso, limitado aos objetos de design industrial ou profissional, da cultura popular; mas o campo historiográfico é narrado progressivamente, requisitando o objeto de estudo sob outros olhares e enfoques: “A história do design deve servir para compreender quais são as estruturas sociais que lhe dão vida” (ibid, p. 51, trad. nossa).

Se antes este valor de projeto (pensado na raiz modernista) serviria para compreender a sociedade e remeter a ela um juízo de valor moral, agora são os valores da sociedade que servem para a compreensão do design. Um projeto ideal de historiografia passa a ser ressignificado pela investigação social. Talvez o reverso operacional da aspiração pugnin-ruskin-morrissa, mas sob o mesmo valor.

Sobretudo, Campi, Margolin e Forty visam contornar os efeitos disciplinares desta “tradição narrativa inaugurada” em Pevsner (ibid, p. 49, trad. nossa), de pensá-la projetualmente para neutralizar a influência da arte na disciplina do design. Buscando isso, contudo, restam mitigados os valores atravessados entre ambos os discursos: a vida como ambiente, em alternativa à concepção clássica mimético-naturalista; a arte total, como difusão necessária do projeto e do progresso em largas esferas da vida; o papel do projeto aliado à função social (mesmo que deslocado ou ampliado); a construção mnemônica-moderna a respeito dos valores do design (não ao modo visual e estilístico, mas narrativo, teórico e historiográfico). Tais revisões da historiografia do design procuram, neste sentido, restringi-lo, ampliando-se, para contê-lo:

Sintomaticamente, desde que apareceu nas escolas de design [o estudo do Streamlining] e desde que os historiadores começaram a se reunirem, seu principal empenho foi buscar alternativas ao relato canônico herdado e que já se considerava não adequado à realidade dos tempos. Para fazê-lo, era preciso liberar-se dos métodos da história da arte e do discurso da alta cultura para sair ao encontro de fenômenos mais populares como o consumo e a cultura de massas; teria de se explorar se haviam outros designers que não fossem os heróis consagrados do movimento moderno, se existiam outros lugares fora de um pequeno punhado de países industrializados - Grã Bretanha, Estados Unidos e Alemanha, onde existiria uma cultura de design; se eram possíveis outras modernidades e outros conceitos de design. § Assim, se pôs a aparição da história do design como matéria acadêmica e como disciplina embrionária tendo lugar no mesmo momento em que iniciava a se desmoronar o grande relato da modernidade entendida como o modelo universal de progresso, surgido da aparição

⁸³ “O Pop, com sua exaltação do design consumista, hedonista, barato e transitório, não proporcionava um terreno propício para a aceitação das lições sobre a pureza formal, a correta relação forma-função, o espírito científico e o progresso social que deveriam impregnar o design” (CAMPI, 2013, p. 47, trad. nossa).

das forças racionais para a solução dos problemas humanos. O dismantelamento deste relato junto com a consciência da alteridade são dois ingredientes essenciais da cultura pós-moderna e a história do design os incorpora muito rapidamente (CAMPI, 2013, p. 48, trad. nossa).

Vê-se o valor ambiental, discurso moderno, que totaliza e dispersa seus valores para além do domínio de um objeto de estudo, mas que passa para as metodologias que narram este objeto: o projeto abarca as esferas recursivamente. Pouco importa se as teorias tenham refutado a hipótese de progresso contada anteriormente, quando elas mesmas se constroem neste sentido, procurando outras funções e outros heróis. Enquanto alguns dos modelos da história da arte são vistos como adversários para estes teóricos (e, retoma-se, todos tiveram sua formação iniciada no campo das artes), resta entender que valores que prescindem deste modelo são repetidos neste impulso historiográfico-vanguardista.

Em um sentido recursivo, Campi projeta sua história da historiografia do design defendendo que “a história do design deve servir para compreender quais são as estruturas sociais que lhe dão vida”, comentando ainda: “isto já foi feito na arte” (ibid, p. 51, trad. nossa), ou seja, restando tal operação no design (agora emancipado). Se antes este valor de projeto (pensado na raiz moderna) serviria para compreender a sociedade e remeter a ela um juízo de valor moral, agora são as estruturas da sociedade que servem para a compreensão do design, de sua “natureza”, como chama. É entendendo a dinâmica do design na sociedade (além da criação, a produção, recepção, consumo, etc, entendendo ele, portanto, na ordem da construção de significado, como propõe no prumo de Papanek [p. 52]), que se pode compreender o que é o design, delimitando o seu campo, segundo tal visão.

Um projeto ideal de historiografia passa a ser significado pela investigação social. Mas ao se delimitar o campo do design, o que se ganha com isso? Não seria, talvez, maior controle disciplinar que retorna à função social do design, ao seu ideal (que dizia ser, outrora, demolido pela pop art) progressivo, funcional? Neste dilema teórico, é preciso expor a relação entre sociedade e design a nível de seus efeitos enquanto discurso, para além das intenções políticas, projetuais ou progressivas; ver, por fim, ao que levou, desde que se têm o ambiente à mesa, o discurso projetual (arte, arquitetura, design) no sentido de sua funcionalização social, mesmo que a cultura procurasse refutá-la ou a historiografia limitá-la.

É preciso reconhecer os limites de uma historicização e os dilemas (ou antinomias) presentes nesta atitude. Reconhecer os ecos valorativos frente ao ambiente moderno, por exemplo, partindo de uma prévia atitude de desprender o discurso da aparição singular de um objeto, matéria ou enunciado; de desprendê-lo de uma suposta *estrutura* social. Conquanto

este seja um gesto pós-histórico, este se apresenta em um esgotamento limiar e limítrofe dos valores histórico, mnemônico e ambiental; ainda habitando este conluio, apesar de rescindi-lo.

Considera-se, assim, que tais relatos foram relevantes para emancipações referentes ao modelo modernista, como as negações do distanciamento da cultura e do consumo, da noção unívoca do significado de um produto e da noção de progresso alcançada unicamente por meio do projeto de design moderno segundo o heroísmo do designer. Mas há uma outra maneira de relatar a história do design não como um distanciamento progressivo, mas sob o crivo discursivo: da dispersão valorativa que passa a aproximar tais *projetos de diferenças* e a *reconhecer os efeitos do design*, desde suas condições de possibilidade. Remontando as condições deste discurso, possibilitam-se o questionamento do valor de progresso no sentido histórico, a denúncia dos dilemas entre autonomia e historicização no arquivo do design e certos desvios destas pretensões sob o viés dos efeitos discursivos do circuito projetual.

Defende-se que a abordagem discursiva, ao entender não a *necessidade de totalização historiográfica*, mas a *impossibilidade de um projeto* na chave de *progresso* e, por isso, o *atravessamento disperso de valores no solo da vida*, possibilitaria uma investigação do design em *certa* abertura — contanto que os efeitos projetados não se confundam com os efeitos projetivos.

2.4 O PROJETO DÁ NOME À CRISE

Até este ponto, foi visto o conceito de design em disputa nas narrativas modernistas e nas revisões historiográficas que, de certo modo, buscam ressemantizar-lo, ora tomando a arte moderna como ponto nodal de suas narrativas, ora buscando escapá-la em termos historiográficos. Reforçado pela operância dos próximos autores aqui visitados, o conceito de design, sob um viés discursivo, ganha dimensões valorativas e passa a ser investigado sob uma lente turva, isto é, que ignora a precisão disciplinar. De acordo com Beccari:

Não faz muito sentido, sob esse prisma, diferenciar arte e design, porque ambos revelam que os valores não têm uma existência em si, ou *per se*, em termos ontológicos: são o resultado de uma produção, de uma criação humana. Ao mesmo tempo, toda obra humana fabrica uma realidade à medida que os valores nos afetam e se materializam (BECCARI, 2020, p. 75).

A necessidade da diferenciação disciplinar entre design e outros campos correlatos se apaga, uma vez que os valores, discursivamente, atravessam práticas, objetos e autores, por exemplo, sem que se fixe um centro *característico* de campo, sem que a disciplina tenha um

valor *ontológico*, de propriedade estanque. Passa a ser, no entanto, um modo de ver as relações valorativas, enunciados, práticas e cartografias que possam, a partir deste embaraçamento, remontar as condições de possibilidade para a existência de outros valores, práticas, etc, no *ambiente de vida*.

Neste ponto *ambiental*, contudo, tal olhar discursivo poderia ser suspenso e investigado, como será feito adiante na proposta de Foster para a arte contemporânea. Não obstante, encara-se este como um gume que, interno e ulterior aos discursos até aqui escrutinados, habita estruturas sintomáticas destes, permitindo atravessá-las de modo a perturbar as perspectivas de progresso social e de totalização projetual, apesar e precisamente diante do valor ambiental. Se, por um lado, esta perspectiva enfatiza os aspectos da produção, da criação e de certa (des)orientação humana diante da realidade e dos discursos do design, poderia ser defendida, a nível de efeitos e a partir desta mesma crítica, por outro lado, propostas que busquem superar ou denunciar esta situação secular diante da realidade, entendendo-a para além de uma noção que parta desta projeção salientada pela própria análise discursiva. Observado isto, parte-se para o sentido histórico desta situação discursiva.

A partir deste cisalhamento na disciplina do design e da arte, defende-se o deslocamento deste discurso projetual aqui investigado para a situação contemporânea do projeto a nível de efeitos. Hal Foster traça uma relação entre o conceito de “arte total”, advindo do Art Nouveau do século XIX, e o design moderno, expandindo este último para o que nomeia-se “design total” na esteira neoliberal. Beccari extrapola tal enunciado, atribuindo ao conceito “design de si” a ornamentação do viver do próprio indivíduo em direção ao mercado profissional, dentro da crítica ao contexto capitalista/neoliberal. Enquanto o primeiro lança-se, posteriormente, em uma revisão do lugar de análise da arte contemporânea, na relação entre o dilema de historicização e autonomia, o segundo volta-se para a análise crítica do ambiente empreendedor-projetual (em um sentido lato) especialmente quanto ao lugar do sujeito nesse discurso. Tais perspectivas são apontadas a seguir e utilizadas como ferramentas para embaraçar a relação disciplinar entre arte e design, a nível dos efeitos discursivos dos valores modernos supracitados no cenário atual. Tal relação é, então, atravessada discursivamente no rasto econômico e político contemporâneo, e assim analisada para além de efeitos internos à disciplina do design.

Neoliberalismo, aqui, é entendido como uma racionalidade pautada em um novo espírito de liberalismo mercadológico, embora transformado por dinâmicas integradoras que se baseiam, sobretudo, em uma ótica empresarial, na qual o objeto de efeito passa a ser “o próprio homem” (DARDOT, LAVAL, 2016, p. 92), que interiorizaria os sistemas disciplinares

de gestão em um constante projetar de si (p. 226). Grosso modo, esta racionalidade neoliberal impactaria as relações comerciais com base no sistema de concorrência (em complemento ao valor de troca) e (ao contrário do liberalismo) entenderia a ordem econômica ao largo da noção de naturalidade/mecanicidade, como um objeto a ser construído, tendo por base, ainda, certa fé no capital (p. 377-378). Deste modo, integraria o indivíduo às práticas, técnicas e normas que antes viam-se aplicadas, separadamente, na esfera do mercado, instigando cada sujeito a desenvolver a “capacidade de se tornar empreendedor nos diversos aspectos de sua vida ou até mesmo de ser o empreendedor de sua vida”, sendo que este empreendedor assume, curiosamente, uma posição similar à do projetista, como um “mediador entre o conhecimento e a execução” (p. 151), que agora se projeta motivado pela concorrência (p. 228) mundial da competição mercadológica profissional (p. 322). O indivíduo passa a ser projetado como uma empresa. Neste empreendimento de si mesmo, a ética impulsiona um constante trabalho de si (p. 333), mas, diferentemente de um valor de auto-cuidado (ou cuidado de si, no léxico foucaultiano) tem em vista um objetivo alheio a si mesmo, na ordem econômica, do investimento, da lógica da responsabilidade (p. 367).

Foster retoma a totalização da arte como uma característica da disciplina modernista, seja da Art Nouveau, ao polêmico arquiteto Loos, do projeto pevsneriano ao modernismo da Bauhaus, no século XX. Mas o autor atribui ao contexto contemporâneo o cumprimento deste projeto integrador:

[...] o antigo projeto de reconectar Arte e Vida, endossado de diferentes maneiras pelo Art Nouveau, pela Bauhaus e por muitos outros movimentos, acabou se cumprindo. Entretanto, segundo os espetaculares ditames da indústria cultural, as ambições libertadoras da vanguarda não se realizaram. *Hoje, o design é uma forma primária desta perversa reconciliação.* (FOSTER, 2016, p. 36, grifo nosso)

O processo projetual, então, ganha uma dimensão especializada e ao mesmo tempo difundida. Se a economia passa a ser balizada pelo valor simbólico de troca, o indivíduo se situa politicamente/competitivamente a partir do design. Esta situação geral permite ao design atravessar discursos, enquanto projeto:

Além disso, o poder do designer é ainda maior ao abarcar muitas organizações diferentes (de Martha Stewart à Microsoft) e penetrar em vários grupos sociais. Não é mais necessário hoje que alguém seja asquerosamente rico para conseguir se projetar como *designer* e como *designed*, seja o produto em questão uma casa ou um empreendimento, um rosto flácido (designer de cirurgia estética) ou uma personalidade retraída (designer de drogas sintéticas), uma memória histórica (designer de museus) ou um futuro DNA (designer de crianças) (FOSTER, 2016, p. 35).

Tal possibilidade de penetração do valor projetual e de personalização é devedora da aspiração discursiva até aqui acumulada, que atrela projeto ao valor de progresso: ensaiada pela Art Nouveau e pela Bauhaus mas que, no *fin-de-siècle*, voltaria-se, majoritariamente, aos produtos destinados à classe burguesa. Beccari lembra que, no século XVIII, ainda a possibilidade de ascensão e de prestígio da classe social não era balizada, como na economia burguesa, pela *exibição das personalidades dos sujeitos*, para além da ascendência familiar e da reputação social (2020, p. 88). Assim, diante dos modernismos da arte nova, a “identidade burguesa encontrou *nos produtos industriais* um esteio similar ao que a identidade aristocrática cultivara nos vínculos de sangue” (*ibidem*), passo interessante para a personalização dos produtos e do eu.

Para Foster, esta atitude totalizante tendo em vista a personalização do produto também encontra apoio discursivo nos modernismos da Bauhaus. Embasado em Baudrillard, o autor comenta como esta última escola — apesar da crença marxista compartilhada por alguns de seus diretores — foi importante para a tradução mercadológica do objeto como produto para o objeto como signo. Isto quer dizer, grosso modo, a circulação do objeto mercantil com suas bases simbólicas, valores de troca, baseados em uma perspectiva que privilegia a comunicação deste sistema cambiante (2016, p. 36).

Diante deste cenário, a mercadoria ganha uma dimensão antropomórfica, o sujeito então projetaria sua personalidade nos objetos a serem consumidos:

mediante a padronização inerente à lógica industrial [...], torna-se atraente a ideia de ser alguém único, distinto, não igual a todo mundo. Disso deriva o estímulo do indivíduo em projetar sua personalidade em mercadorias que, por sua vez, prometem expressar a personalidade “singular” do comprador (BECCARI, 2020, p. 88)

Contudo, a dispersão desta diretriz simbólica atingirá, contemporaneamente, não somente o produto em termos fordistas, mas também objetos/sujeitos/instituições os quais tornam-se produtos sígnicos frente à economia capitalista (FOSTER, 2016, p. 37-38). Longe de ser um *revival* estilístico da Art Nouveau ou de um purismo à moda de Loos, essa totalização se *dispersa* em meio aos setores pós-industriais atuais (*ibid*, p. 35), que passam a subjetivar a mercadoria (e todos os aspectos referente ao seu consumo, desde a vitrine virtual até a embalagem) (p. 37), diante de uma *economia política* do design:

refiro-me à reinstrumentalização da economia baseada na digitalização e computadorização, na qual o produto já não é idealizado apenas como um objeto a ser

produzido, mas também como um dado a ser manipulado: ou seja, algo que será projetado e reprojetado, consumido e reconsumido (FOSTER, 2016, p. 38).

Tal brecha assinalada por Foster permite questionar o sentido de superação (no sentido de ruptura e inovação) pelo projeto modernista (de Pevsner, por exemplo) frente ao Art Nouveau, ou pelo design contemporâneo (às vezes nomeado pós-moderno) frente ao modernismo. Nenhum destes, neste enclave, escaparia à desterritorialização proposta pelo capital, quando derivados genealogicamente no cenário atual: “o design contemporâneo faz parte de uma vingança maior do capitalismo contra o pós-modernismo” (*ibidem*, p. 41), já que não se possui um território definido em termos de consumo e não-consumo, mas *uma nova geografia na qual espaços reais ou virtuais, corpos e edifícios são também signos mercadológicos* (p. 40). Nesta passagem, não é apenas a personalidade do objeto que é projetada: o chamado antropomorfismo dos modernistas europeus encontra sua ordem inversa, na qual o sujeito é objeto de design, a personalização do estilo encontra o *life style*. Neste aspecto, e parafraseando uma máxima de Ruskin (WILLIAMS, 1960, p. 152), não é o processo do design de si e nem o investimento monetário que se liquidam, mas o próprio sujeito, quando deparado com este projeto de sua autenticidade.

O design como valor projetual de funcionalização social, atravessado pela grassa capitalista, encontra no ambiente atual lastro para habitar outras disciplinas além do domínio estrito do design, de um estilo ou de uma época, inclusive influenciando em grande parte o discurso das artes.

Nesta toada, Foster, ao final de sua obra, se volta aos dilemas do campo artístico diante do cenário totalista do design. Ao deparar-se com esta situação política geral do design, o autor busca “fornecer à cultura [artística] uma margem de manobra” (2016, p. 42). Diante, especialmente, de uma crise da arte contemporânea, afetada pela dinâmica desta nova geografia projetual-capital que deixaria a arte vulnerável ao neoliberalismo e ao valor de projeto, o autor recorre à antinomia entre autonomia e história, e, especialmente, ao pressuposto de funcionalização moral da arte visto até aqui nos autores do século XVIII. Neste ponto, aqui também se denuncia o gesto pós-histórico fosteriano no limite da memória moderna.

O autor comenta que a arte contemporânea, de certo modo influenciada pela dinâmica projetual e neoliberal, passa a se dispersar em relação aos seus termos canônicos modernos, especialmente no seu sentido histórico (da memória moderna). A arte contemporânea, assim, se transformaria em uma atividade pós-histórica, por operar para além de uma linearidade e

coerência narrativa: “hoje ela parece despojada não apenas de seu papel de guia da história, mas também de quase tudo que diz respeito à historicidade [...] de toda elaboração necessária à resolução de seus próprios problemas historicamente determinados” (*ibid*, p. 136). Ou seja, este campo sofreria uma consequência que a autonomiza frente à memória histórica, no sentido de não operar na estratégia arquivada moderna, que recorreriam à arte de modo progressivo e linear. A arte contemporânea, assim, passaria a deixar de ser um arrimo para o diagnóstico e as doravantes propostas relativas aos problemas históricos imbricados na própria história da arte (i.e autonomia vs historicização), segundo a premissa de sua tese.⁸⁴

Foster assinala três propostas quanto ao fim da arte (tanto na seara da prática artística quanto na histórica): a primeira, como em Arthur Danto, por exemplo, em meados dos anos 1960, qualificaria a arte como uma atividade pluralista, pragmática e multicultural, mas serviria ao modo neoliberal de relativizar o campo da arte conforme a demanda mercadológica; a segunda, em meados dos anos 1980, subsumiria a arte em relação à representação, noção que abarcaria a produção de sentido humana e é vertente de um pós-estruturalismo triunfalista, para ele; a terceira, ainda neste último recorte temporal, apresentaria a arte como superada pela cultura (ou culto) da imagem, “forma primária da mercadoria na economia do espetáculo”, tendo inspiração marxista (*ibid*, p. 137)⁸⁵. Diante de nenhuma delas Foster se demonstra totalmente favorável. O autor passa a propor a sua relação com este suposto “fim” ao analisar práticas artísticas no capítulo *Este funeral é para o cadáver errado*, sob um viés pós-histórico, buscando lidar com a “totalidade atualista do design na cultura de hoje” (*ibid*, p. 142).

Grosso modo, o crítico norte-americano busca associar a atividade artística historicamente e ao mesmo tempo demonstrar como ela subverte a linearidade histórica, nos eixos de análises a seguir: o primeiro, intitulado “traumático”, seria uma experiência histórica não experimentada pontualmente, repetida compulsivamente como um trauma (*ibid*, p. 142);

⁸⁴ Esta situação da arte contemporânea, a qual Foster qualifica como “um estado de ressaca” (2016, p. 138), localiza-se na relação modernismo versus pós-modernismos (i.e arte minimalista e conceitual) e, depois, nas neo-vanguardas (i.e fluxus). Se o pós-modernismo, suplantando a prática e as categorias modernistas da arte, seria transformado em um campo que se ajustaria “bem à onipresente cultura do design-e-exibição” (p. 139), um campo que dilui as categorias entre escultura, arte, arquitetura, etc, as neovanguardas seriam qualificadas por ele como farsas que, invertendo o projeto das vanguardas, visam “reconectar a instituição da arte autônoma com a prática da vida cotidiana”, promovendo “a recuperação da arte para a própria instituição que deveria ser, em primeiro lugar, desafiada” (p. 139).

⁸⁵ Aqui, Foster realiza uma crítica aos modelos teóricos que tratam da arte em relação com o consumo, especialmente no século XX. Salientamos, neste sentido, que outros autores como Walter Benjamin, Theodor Adorno e Max Horkheimer trabalham a relação entre a produção/circulação da arte e os modelos econômico-políticos de forma crítica, na chamada escola de Frankfurt. Contudo, se tratando da análise proposta por Foucault (e defendida por Foster), a abordagem discursiva propõe alternativa para algumas lógicas que pressupõem e sustentam tais teorias (i.e ótica histórico-progressiva e materialista), devidas, em grande parte, à teoria marxista — o que será retomado no próximo capítulo.

em outro, uma experiência de assombramento da arte, isto é, “espectral”, que ao se instituir é destruída, e permanece na memória social pela ausência (p. 146-148); em um terceiro, “assincronia”, como qualifica a atividade artística que embaralha as noções de tempo, memória, repetição e diferença (p. 151); e, por último, em uma noção de “incongruência”, que busca “justapor os traços de espaços distintos” (p. 152), misturar coisas dessemelhantes e remontar espaços, estruturas e lembranças.

Com isso, Foster visa situar a arte contemporânea em um espaço mnemônico desfavorável ao gesto moderno de autonomia da arte, isto é, embaralhando o seu sentido linear, consecutivo e progressivo, dispersando-o: mas de um modo que não sirva (ao menos tão facilmente) ao território neoliberal, que não repita o gesto de diluição totalizante, tornando a arte contemporânea um campo sem fronteiras, relativista: visa, assim, historicizá-lo, remontar a arte como uma memória, ainda que uma memória confusa.

Se Foster o faz, lembra-se, é por tomar a autonomia *estrategicamente*⁸⁶, como retoma ao longo de seu livro, pois seu discurso parte da noção de uma nunca autonomia total de campo (às vezes refere-se a uma semi-autonomia), de um discurso sempre *em construção*. A estratégia do autor, neste sentido, poderia ser questionada *ainda no valor funcionalizante* da arte investigado até aqui: neste ambiente desterritorial e solvente, no qual a arte passa a servir — nem que seja à sua própria “morte” — Foster consegue *apenas demonstrar* como esta memória é traumática. A arte que outrora pensou balizar a sociedade é subsumida por ela; gesto ambiental, este discurso circunscrito sob um viés funcional (ou estratégico) não se demonstra capaz de *lidar* com este dilema, apenas de denunciá-lo e misturá-lo, recorrendo a própria antinomia engendrada no ambiente moderno, tendo em vista a fuga dos efeitos alçados até aqui por este.

Assim, demarca-se, a nível da proposta fosteriana relativa à arte contemporânea, um dos efeitos desta dinâmica projetual-totalista do design em solo neoliberal, que não se refere apenas à racionalidade dos sujeitos, mas impacta o discurso artístico quando pensado no sentido de certa função social progressiva. Parte-se para um recorte além do interesse estrito da arte contemporânea, investigando, no pensamento de Beccari, o efeito do novo *designer* inaugurado no espaço contemporâneo.

⁸⁶Em seu texto, Foster propõe uma autonomia estratégica como uma maneira de combater tal totalização (2016, p. 42). À maneira de Loos, que frente ao Art Nouveau propôs uma forma autônoma, pura, Foster compreende que uma autonomia outra poderia fazer frente ao estreitamento social na esteira do projeto no design contemporâneo. Seria como encontrar uma desculpa estratégica para desestabilizar a relação entre projeto e a premissa de melhoria de vida útil à economia capitalista.

Desdobrando o conceito fosteriano de “design total”, Beccari comenta como este pode ser observado na disciplina do sujeito, em certa “ornamentação do indivíduo”, em sentido valorativo (2020, p. 76). Exemplificada na vivência hodierna, no que tange ao projeto de si que o indivíduo realiza em direção a um *melhor posicionamento profissional*, o autor levanta uma questão que conceitua como “design(er) de si”. O design passa a ser observado como uma racionalidade que permite configurar modos de viver contemporaneamente. Ao “pensar em termos de racionalidade destaca[-se] o caráter transversal dos costumes, dos discursos e das relações de poder.” (p. 89), e ao pensar o design como racionalidade, adota-se uma projeção para além dos limites disciplinares, profissionais, objetuais, etc.

A definição desta racionalidade, assim, engloba “as diversas esferas da vida — trabalhar, aprender, se relacionar etc.”, sendo que, na racionalidade específica do design atual, tais esferas “estão integradas à medida que somos levados a ver o mundo com as lentes do design” (BECCARI, 2020, p. 92). Para isto, o autor exemplifica

a integração da vida pessoal e profissional com vistas a um portfólio de experiências a ser exposto nas redes sociais —, além de diferentes técnicas como *coaching* e programação neurolinguística que visam fortalecer o eu, potencializá-lo e adaptá-lo a situações difíceis. (BECCARI, 2020, p. 92)

Neste contexto, o “design de si” não se refere mais aos produtos mercadológicos nos quais o indivíduo encontra a sua identificação de personalidade, mas se refere ao *projeto* de vida que ele realiza sobre si mesmo: “o que constitui esse sujeito já não é tanto os seus ganhos, seus bens ou mesmo o seu status”, mas, diferentemente daquela sociedade situada na *Belle Époque*, o que o constitui é “o próprio processo de aprimoramento — ou design — que ele projeta sobre si mesmo, com o intuito de valorizar-se, superar-se, realizar-se” (*ibid*, p. 92).

Podem ser adicionadas, aqui, dinâmicas de montagem de perfis em redes sociais. Não somente nas redes profissionais, voltadas ao ambiente empreendedor e que misturam relatos de experiência pessoal e competências individuais tendo em vista uma estima profissional elevada, mas também em redes de cunho aparentemente íntimo, nas quais delineiam-se valores para um empreendedorismo de si mesmo na camuflagem de um entretenimento, tendo em vista o que funciona no *buzz* digital. Entre *reels*, danças da moda e confissões públicas que expiram em vinte e quatro horas, desenham-se perfis que exibem um engajamento total ao trabalho, de si e profissional. Estes “arquétipos” apresentam-se em descrições curtas, ao estilo dos slogans de propaganda, buscando certa coerência de conteúdo e tendo promessas básicas

quanto à sua função no mundo: campanhas comunicacionais de si, submetidas à estrutura do funcionamento do código e da monetização.

Cunha-se, então, uma relação, que segundo Beccari, se denomina como o complexo design-arte-entretenimento (BECCARI, 2020)⁸⁷. O ambiente de entretenimento, da arte e do trabalho passa a ser mediado pelo projeto; o trabalhador não se reapropria da arte, mas a dinâmica projetual desenha a racionalidade do trabalhador atual e das demais esferas da vida.

Assim, ressalta-se a continuidade (fora de qualquer pretensão programática) discursiva que o “design de si” tem em relação àquela sociedade do século XIX, por cumprir com a “aspiração oitocentista de uma arte total, encarregando-se de nada mais nada menos que a forma como somos levados a viver, a nos comportar, a nos relacionar com os outros e com nós mesmos” (*ibid*, p. 89). E posto que, “de certo modo, portanto, o design é outro nome para a ornamentação, ainda que ele pretenda superar ornamentos antigos — cultivando assim um ativo olhar progressista” (p. 90), pode-se tecer uma problematização a respeito dos limites entre a Art Nouveau, o design modernista e o design contemporâneo; mesmo entre os limites da prática projetual e da historiografia.

Afinal, expõe-se um atravessamento da totalização do projeto como característica moderna própria no cenário atual (seja sobre a alcunha da arte ou do design). Esta dinâmica, sublinha-se, é desenvolvida sobre as premissas deste chamado discurso projetual e alcança uma totalização através dos valores discursivos que permeiam o campo do design, mas para além da disciplina específica. Retém-se, também, a noção de projeto que, apesar de distante temporalmente da concepção italiana do século XV, remonta uma promessa progressiva, de maior planejamento e controle dos processos construção do “eu”, como recurso que, embora não tão alheio à vida, mas estranhamente fundido a ela, permite pensá-la de um lugar prévio; tornando-se o *projeto de vida* um objeto, de certo modo, autônomo: é possível pensá-lo, compará-lo e aprendê-lo.

O modernismo purista no design, assim, apesar de se contrapor enunciadamente ao ornamento do Art Nouveau, só poderia se consolidar a partir dele — renovando modelos, intenções e posturas que podem ser descritas desde o século XV, como foi visto na arquitetura italiana do *quattrocento*, passando pela relação de projeto com sociedade no pensamento inglês do século XIX e pelo progresso civilizacional. Conforme assinala Beccari, “se a prédica da arte total se encaminhou rumo a de um design total, foi na esteira de uma conjuntura que transpõe o debate intelectual em torno do ornamento” (2020, p. 87). Destarte,

⁸⁷ Para um aprofundamento nesta relação, veja o capítulo de *As Coisas ao Redor*, de Beccari, intitulado *Arte e design sob outros critérios* (2020).

não se trata de manter a atenção nas diferenças de estilo (neste caso, “ornamentação excessiva” *versus* “simplicidade”), e sim nos discursos que estão ao redor da concepção do design, que ecoam desde os chamados “não-modernos”, aos “modernos” e “pós-modernos”; permeiam os projetistas: dos produtores de *designs* aos desenhistas de suas histórias.

Considera-se que há uma certa persistência de lógicas recorrentemente atreladas ao design modernista, observadas nas entrelinhas de sua enunciação: seja no discurso de Pugin⁸⁸, que enuncia o ornamento atrelado à utilidade; na pretensão de Ruskin a respeito “de um modo de vida total” que somente o artista seria capaz de apreender e revelar” (WILLIAMS, 1960, p. 82, trad. nossa); seja na ornamentação total difundida pelo Art Nouveau e devedor das teorias de Morris a respeito da reapropriação da arte ao ambiente de trabalho; ou na ideia de design total apontada por Foster no cenário recente. Permanecem valores, mas atravessados por outros aquém destes discursos incipientes.

Tal intersecção entre arte e sociedade, contemporaneamente, se desenrola além do desígnio morrista do êxito da classe trabalhadora perante o sistema produtivo; da organização rígida e recíproca entre sociedade e artista proposta em Ruskin, que realizaria uma função ideal da plenitude do ser humano em um sentido pré-socialista; e do revivalismo moral (cristão, neste caso) proposto por Pugin, em uma manutenção da arte perante uma crise social. Encontra-se, neste pano de fundo neoliberal, a disciplina do trabalhador à racionalidade do projeto, marcado por um espírito novo (projetivo) de fé liberal e, sobretudo, aqui assinalados como um desvelamento de uma crise projetual-social pelos autores mais recentes.

Observar o movimento do design sob o viés discursivo, assim, possibilita uma narrativa histórica que registre menos marcos disruptivos do que redimensionamentos fronteiriços e afastamentos de pretensões, por explicitar a recorrência das ideias de projeto, e progresso, da “função do design” em suas versões discursivas dispersas; do ambiente de vida como local de controle (construção, análise, reconstruções, totalizações e funcionalizações) de valores sociais. Neste sentido, não almeja-se abrir o campo do design para novas possibilidades (perspectivismo), mas mostrar onde ele se encerra quanto aos limites valorativos de uma função social.

Por fim, assinala-se uma dinâmica dúbia, um neo-dilema: se por um lado o neoliberalismo se forma diante de prerrogativas da autorregulação do mercado, como ele pode ser detido sob o viés de um projeto? Não seria a premissa do projeto contrária à mecanicidade

⁸⁸ “Não deve haver aspectos de um prédio que não sejam necessários em termos de eficiência, construção e propriedade [...] o menor detalhe deve [...] servir a um propósito, e a própria construção deve variar de acordo com o material empregado” (PUGIN apud BECCARI, 2020, p. 82).

proposta pelo espírito *laissez-faire*? Este dilema, fruto deste ambiente moderno, gesta a antinomia entre a autonomia e a historicização, mas agora sob o solo projetual. De um lado, nesta sociedade de controle disperso, projeta-se a não necessidade de um projeto. De outro, para combater a pretensão da autonomia sistêmica, funda-se uma funcionalização sob um solo recursivo, mnemônico. Em ambos os casos, crê-se no projeto de *designers* e *designeds*, desenham-se impasses do discurso projetual sob a ordem política.

Até aqui, foi realizado este exercício de associar duas “substâncias” teóricas, dois substantivos, “o moderno” e “o design”; a partir de 3 hipóteses conjuntivas (e, ou é) presumem-se maneiras de compreender possibilidades narrativas diante da realidade e da interpretação valorativa no campo do design gráfico. Em um primeiro instante, alguns valores modernos e a formação disciplinar do design parecem se somar em benefício do projeto; em outro, uma cisura pretende rejeitar algumas noções historiográficas/valorativas modernas: ou o moderno ou o design; em um próximo, tomam-se valores modernos *sendo*, ainda, base para a disciplina do design.

De certa forma, todas estas poderiam ser revisadas a partir de uma filosofia derridiana, uma desconstrutiva, tema que será visto no próximo capítulo. Assumir estes dois substantivos seria presumir a presença de cada um. Talvez, a mais polêmica destas relações (se fosse seguida uma lente crítica da presença em Derrida), e a que se faz ao final deste capítulo, é a de narrar uma presença mútua: *o moderno é o design*. Tomar um pelo outro, mais do que uma continuidade ou descontinuidade, seria triplicar a presença plena de cada signo em uma terceira recursividade. Situação própria e no limite, talvez, do registro mnemônico totalizante moderno, que *retoma a sucessão histórica e ao mesmo tempo apaga as demarcações autônomas*: afinal, esta atitude crítica, na qual se encerra este capítulo, carece de uma memória e um ambiente modernos para se dar; destaca-se, então, o limite da própria análise discursiva, isto é, quando é mirada em um pós-histórico, ao lembrar-se como pós-traumática.

A despeito disso, espera-se, neste capítulo, ter se chegado à problematização de alguns eixos narrativos que visam configurar e reconfigurar a disciplina do design gráfico, demonstrando, através dos discursos, efeitos aquém de algumas narrativas vigentes e as suas próprias condições de possibilidade. Esta jogada se realiza visando uma revisão da desconstrução no — agora nomeado — discurso projetual. Sem mais, parte-se para os registros da desconstrução em alguns dispositivos da filosofia e das artes, que também se farão criticados na esteira de uma dispersão do signo e, ainda que brevemente, investigados discursivamente.

3 FILMAR A CÂMERA QUE FILMA

Por exemplo, o que une a palavra ‘*suplemento*’ [desconstrução] a seu conceito não foi inventado por *Rousseau* [Derrida] e a originalidade de seu funcionamento nem é plenamente dominada por *Rousseau* [Derrida] nem simplesmente imposta pela história e pela língua, pela história da língua. Falar da escritura de *Rousseau* [Derrida], é tentar reconhecer o que escapa às categorias de passividade e atividade, de cegamento e de responsabilidade. E menos ainda se pode fazer abstração do texto escrito para precipitar-se em direção ao significado que ele queria dizer, por que o significado é aqui a própria escritura. (DERRIDA, 2017, p. 183)

Jean Jacques-Derrida foi um filósofo controverso, geralmente associado à atividade pós-estruturalista francesa do século XX. Nasceu em El-Biar, Argélia, em 1930, e faleceu na capital francesa em 2004. Sua filosofia se voltou especialmente para o que chama de situação metafísica do pensamento ocidental, tendo como objeto a filosofia, as ciências humanas e a linguística. Apesar de ser encarado como um “pós-estruturalista”, na narrativa tradicional da história da filosofia, suas propostas são controversas mesmo a outros “pós-estruturalistas”, como se verá adiante no embate com Michel Foucault (GONÇALVES, 2017)⁸⁹. Todavia, alguns comentadores, como Williams (2012, p. 37) o classificam como autor do livro mais “ostensivamente pós-estruturalista a ser analisado” [*Gramatologia*], por se relacionar crítica e particularmente às teorias estruturalistas.

De modo geral, Derrida é conhecido como o filósofo “desconstrutivista” ou o teórico da desconstrução. Apesar de tal qualificação ser útil para certa cristalização e recorte teórico nesta pesquisa, é preciso compreender o *funcionamento* deste termo para além de definições relacionadas ao “o que é” a desconstrução ou “o que é” o pensamento de Derrida, uma vez que este tipo de questão geralmente é rebatida dentro de suas obras, pelo caráter substantivo que precede a interrogação. Por isso, o texto percorrerá, arqueológica e brevemente, suas influências filosóficas, seus objetos de críticas e suas concepções ao redor da desconstrução, partindo, em seguida, para a difusão deste discurso nas artes “pós-modernas”. A obra que guiará tal investigação é *A Gramatologia* (2017), publicada em 1967 originalmente, sendo apoiada por outros textos de Derrida como *A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas* (2009) e *Carta a um amigo Japonês* (1998)⁹⁰. Como um cupim (*termes*) rói a madeira que ocupa, a desconstrução derridiana seria uma operação terminológica estratégica

⁸⁹ Apesar de este estudo trazer apenas uma revisão crítica de Foster e Foucault, da obra de Derrida, sabe-se que outras críticas foram direcionadas a ele. Para isso, ver: Gonçalves (2017), especialmente o capítulo *Jacques Derrida. Margens... da filosofia*.

⁹⁰ Neste texto, Derrida busca explicar o termo desconstrução para auxiliar o processo de tradução à língua japonesa de um colega seu, intitulado como Professor Izutsu na carta. Se refere ao Toshihiko Izutsu, islamólogo japonês. A carta aparece somente pela primeira vez em meados de 1985, em *Le promeneur*, XLII, em francês. Foi publicada em japonês, inicialmente (DERRIDA, 1988, p. 19 [ver nota do tradutor]).

que visa o desmonte da lógica ocupada, exercitando sobretudo o *mito* e não a verdade, ao partir da premissa nietzschiana, principalmente. A desconstrução será pensada enquanto *operação*, no sentido verbal da ação em detrimento do substantivo, em um sentido estratégico terminologicamente e hipertextualmente proposto, isto é, *termitológico*.

Em seu texto *Carta a um amigo japonês* (1998, p. 22), Derrida explica que a desconstrução não seria nem uma análise nem uma crítica, uma vez que sua operação vai de encontro aos pressupostos filosóficos que dão base tanto para uma análise “em direção a uma origem indecomponível” quanto para a “instância do *krinein* ou da *krisis* [...] da crítica transcendental” de Kant. Assim, neste texto e daqui em diante, crítica e análise serão entendidas como operações que fazem parte destas estruturas, mas nunca operações únicas e ingênuas por conta de Derrida, uma vez que mesmo abordando os temas *também* (nunca singularmente, repete-se) criticamente e analiticamente, ele desconstrói (ou projeta desconstruir) estes métodos que visam um sentido último, uma lógica fundamental (*logos*). Quanto ao termo “método”, Derrida também se posiciona, sobretudo retirando de sua operação a chave tecnicista e de instrumentalidade científica entendida como “um conjunto de regras e de processos transponíveis”. Adiante, ele questiona o enquadramento de desconstrução enquanto operação, fornecido aqui neste capítulo:

não somente porque haveria nela qualquer coisa de ‘passivo’ ou de ‘paciente’ (mais passivo que a passividade, diria Blanchot, que a passividade tal como a opomos à atividade). Não somente porque ela não diz respeito a um sujeito (individual ou coletivo) que teria a iniciativa e a aplicaria a um objeto, um texto, um tema etc. A desconstrução tem lugar, é um acontecimento que não espera a deliberação, a consciência ou a organização do sujeito, nem mesmo da modernidade (DERRIDA, 1998, p. 22-23).

Contudo, ao ter em vista, aqui, a desconstrução enquanto operação, localiza-se a tese de que esta operação específica de Derrida estaria ao largo da dicotomia passividade/atividade; adiante, o autor defende a desconstrução como algo pertencente à estrutura dos eventos e da história. Tendo isso em vista, contudo, delineiam-se brechas nesta teoria enquanto um “projeto” estipulado pelo autor, que diante de seu atravessamento para outros discursos (como o das artes e o do projeto) se demonstra não somente favorável, mas discernível, pensável, isto é, *projetável*. Assim, contraria-se esta “desperiodização” da desconstrução proposta oportunamente pelo filósofo: aqui, ela não toma um aspecto supra-real, de ser um acontecimento deliberado das estruturas, etc, mas é localizada em seus atravessamentos e influências.

3.1 TERMITOLOGIA: DESCONSTRUÇÃO EM DERRIDA

Tendo em vista a desconstrução, Friedrich Nietzsche e Martin Heidegger podem ser considerados como duas das principais influências do pensamento derridiano. Derrida explica que sua escolha do termo desconstrução se deu ao redor dos termos “*destruktion*”, de Heidegger e “demolição”, de Nietzsche. O filósofo buscava algo que não fosse “demasiado visivelmente, uma aniquilação, uma redução negativa”, como termo de Heidegger. Em sua narrativa, Derrida comenta que procurou por dicionários esta palavra, que veio a ele rapidamente. “É preciso dizer, também, que a palavra era de uso raro, muitas vezes desconhecida na França. Ela precisou ser reconstruída, de uma certa maneira, e seu valor de uso foi determinado pelo discurso, então tentado, em torno e a partir da *Gramatologia*” (1988, p. 21). O que liga estes autores aqui, entre outras coisas, é o interesse para com a metafísica⁹¹ ocidental. Ao passo que Nietzsche importa quanto à crítica à verdade e às estruturas logocêntricas, Heidegger se situa mais relacionado à investigação sobre a ontologia (onto-teologia) e à destruição (*destruktion*) da metafísica (esta desconstruída, continuada e descontinuada por Derrida).

Em outro sentido, de crítica (o que não infere repúdio e rejeição, pois ainda podem ser apontadas, discursivamente⁹², certas continuidades), Derrida foi influenciado por Jean-Jacques Rousseau, Ferdinand Saussure e Claude Lévi-Strauss. Uma das linhas que costura tais autores, em geral, na Gramatologia, são as proposições (aristotélicas⁹³, principalmente, concatenadas sob a metafísica para o autor) que privilegiam a fala em detrimento da escrita (WILLIAMS, 2012, p. 37). Tal fio condutor permite a Derrida propor um de seus objetivos em Gramatologia, qual seja o de desconstruir tal privilégio e, assim, postulados metafísicos.

⁹¹ Metafísica, para Derrida, não é apenas a experiência confessional religiosa ou filosófica, mas pode ser a marxista ou estruturalista (DERRIDA, 2017, p. 56). É o discurso que está penetrado pela Metafísica, mesmo que sem confissão explícita.

⁹² Esta pesquisa buscará, evidentemente, por associações e relações de valores em diversos autores/filosofias. Tal proposta, no entanto, é encarado como um gesto de narrar possível, não um sentido último. Sem embargo, *esta não é uma dissertação derridiana*, e, assim, não procura analisá-lo estritamente a partir de todas as suas premissas, uma vez que continuidades e descontinuidades são coisas pensadas à luz de uma presença e ausência, ou seja, dentro da metafísica clássica, para o autor (DERRIDA, 2009, p. 425), e este gesto aqui é realizado. Não obstante, vale-se de seus próprios argumentos (sobre a noção de autor e texto), explicado por Williams: “nem o livro nem o autor existem como uma entidade independente; ao invés disso, a Gramatologia é um recorte de uma série infinita de textos assinados por Derrida e por outros” (2012, p. 38). Afinal, a maior das premissas de Derrida é *apenas* exposta nesta pesquisa, esta influenciada pelo ceticismo.

⁹³ Conforme Derrida, “Se Aristóteles, por exemplo, considera que ‘os sons emitidos pela voz [trecho em grego omitido] são os símbolos dos estados da alma [trecho em grego omitido] e as palavras escritas os símbolos das palavras emitidas pela voz’ (Da Interpretação I, 16 a 13), é porque a voz, produtora dos *primeiros símbolos*, tem com a alma uma relação de proximidade essencial e imediata” (2017, p. 13).

Grosso modo, um fonocentrismo levaria a um logocentrismo, inseparável, para Derrida, da metafísica, como será visto adiante. Estes seriam partes dos objetos-alvo do filósofo, que compõe uma ciência da gramatologia como “ciência do ‘arbitrário do signo’, ciência da imotivação do rastro, ciência da escritura antes da fala e na fala” (DERRIDA, 2017, p. 62), ciência que se voltaria às ciências e que pensaria-se como “ciência da possibilidade da ciência”, “ciência da ciência que não mais teria a forma da *lógica* mas sim da *gramática*”, “história da possibilidade da história que não mais seria uma arqueologia, uma filosofia da história ou uma história da filosofia” (p. 34, grifo do autor).

De disciplinas diferidas categoricamente e canonicamente (fenomenologia, linguística estruturalista e etnografia estruturalista, em ordem), Derrida realiza uma leitura minuciosa que traça um certo compartilhamento de proposições metafísicas, remontando a conceitos de inocência, presença, origem e sentido em suas filosofias, sendo então partes de uma “totalidade maior” desejáveis para uma desconstrução (DERRIDA, 2017, p. 56). Seu objetivo, por fim, seria o de deslocar o conhecimento, a cultura, a ciência, o humanismo, a fala, etc., para a qualidade de escritura, sem contudo trazer a ideia de presença/origem, isto é, uma noção ontológica para a sua concepção de escritura. Isto será revisitado ao longo deste texto a partir dos conceitos de *différance*, texto, rastro, suplemento, escritura e jogo, por exemplo. Antes, contudo, algumas das premissas e disputas nietzscheanas e heideggerianas estarão aqui pautadas: estas fazem parte de sua desconstrução, especialmente na maneira de encarar a situação verbal, e não substantiva, cara a este termo.

No texto *Sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral* (2007), Nietzsche questiona as categorias do conhecimento, como verdades aceitas comumente para apreensão da realidade. Em suma, o autor critica o conceito estanque de verdade no pensamento ocidental, desestabilizando-o ao apontar, por exemplo, a recursividade pela qual o método científico opera ao “descobrir” esta verdade:

quando alguém esconde algo atrás de um arbusto, volta a procurá-lo justamente lá onde o escondeu e além de tudo o encontra, não há muito do que se vangloriar nesse procurar e encontrar: é assim que se dá com o procurar e encontrar da ‘verdade’ no interior do domínio da razão (NIETZSCHE, 2007, p. 40).

Ou seja, a crítica do filósofo se pauta na noção de que o próprio método justifica a verdade produzida por ele mesmo. A partir disso, em sua crítica, Nietzsche recorre à ideia de que algumas categorias, conceitos e premissas seriam então incorporadas na memória coletiva

social⁹⁴, e aceitas como verdades *a priori*: “Apenas por esquecimento pode o homem alguma vez chegar a imaginar que detém uma verdade no grau ora mencionado” (NIETZSCHE, 2007, p. 30).

Por conseguinte, o humano, seguindo esta condição *metafórica*⁹⁵ de apenas conhecer sua própria relação para com as coisas, ainda as conhece segundo uma categorização que arbitrariamente secciona os objetos através de uma “igualação do não igual” (ibidem, p. 35), deixando de observar o que é “individual e efetivo” (p. 36) nelas. Então, esta figura do pesquisador, ou ainda do filósofo, para Nietzsche, edifica todo o seu conhecimento, “senão em uma nebulosa cucolândia, em todo o caso não na essência das coisas” (p. 35), dada a condição metafórica, arbitrária e nada objetiva de interpretação da realidade.

Estes conceitos categóricos, gerados logicamente pela ciência, por exemplo, não podem ser conceituados como verdadeiros, pois neste processo não há nada que não seja ilusório, ao passo que, para Nietzsche, a própria distinção entre verdadeiro e não verdadeiro é ilusória, e a própria condição de ilusão não é verificável. Assim, tudo que foi feito pelo “formidável gênio da construção” é tido como edificado “sobre fundamentos instáveis” (p. 39):

Tão certo como uma folha nunca é totalmente igual a uma outra, é certo ainda que o conceito de folha é formado por meio de uma arbitrária abstração dessas diferenças individuais por um esquecer-se do diferenciável, despertando então a representação, como se na natureza, além das folhas, houvesse algo que fosse ‘folha’, tal como uma forma primordial de acordo com a qual todas as folhas fossem tecidas, desenhadas, contornadas, coloridas, encrespadas e pintadas, mas por mãos ineptas, de sorte que nenhum exemplar resultasse correto e confiável como cópia autêntica da forma primordial. (NIETZSCHE, 2007, p. 35-36).

Tal postulado valeria para Derrida compor seu pensamento deste “sistema de diferenças” e sua concepção de *différance*. Grosso modo, seria o movimento sobre o qual qualquer código, língua, escritura, etc., é constituído neste sistema de diferenças (2017, p. 222), sempre imanentes e arbitrárias, nunca constituindo a diferença anunciada neste sistema uma característica ontológica ou herdada, por isso, procurando vencer “a velha lógica das oposições assentes no terceiro excluído, no princípio de identidade [...]” (p. 223), uma vez que existam mais do que diferenças dicotômicas mas toda a possibilidade de diferença: “discórdia ‘activa’, em movimento das forças diferentes e das diferenças de forças que Nietzsche opõe a

⁹⁴ Quanto à memória: “(...) quando justamente a mesma imagem foi gerada milhões de vezes e foi herdada por muitas gerações (...), então ela termina por adquirir, ao fim e ao cabo, o mesmo significado para o homem” (NIETZSCHE, 2007, p. 43).

⁹⁵ Quanto à coisa em si: “A ‘coisa em si’ (ela seria precisamente a pura verdade sem quaisquer consequências) também é, para o criador da linguagem, algo totalmente inapreensível e pelo qual nem de longe vale a pena esforçar-se. Ele designa apenas as relações das coisas com os homens e, para expressá-las, serve-se da ajuda das mais ousadas *metaforas*” (NIETZSCHE, 2007, p.31-32).

todo o sistema de gramática metafísica em todo o lado onde ele comanda a cultura, a filosofia e as ciências” (DERRIDA, 1972, apud, GONÇALVES, 2017, p. 222).

Papel seminal cumpre, então, a filosofia do “último platônico” (assim qualificado Nietzsche por Heidegger [argumento rebatido por Derrida, no entanto]) (DERRIDA, 2009, p. 411) para o pensamento de Derrida:

[...] Nietzsche, longe de permanecer *simplesmente* (junto com Hegel e como desejaria Heidegger) na metafísica, teria contribuído poderosamente para libertar o significante de sua dependência ou de sua derivação com referência ao *logos* e ao conceito conexo de verdade ou de significado primeiro, em qualquer sentido em que seja entendido (DERRIDA, 2017, p. 22, grifo do autor).

Uma possível diferença de uma interpretação heideggeriana para uma derridiana da obra de Nietzsche estaria, entre outras coisas, na premissa de Derrida de que não é possível escapar deste sistema metafísico, mas agir *de certo modo* em seu interior e a partir dele, para desconstruí-lo, ao passo que Heidegger critica⁹⁶ o discurso nietzscheano. Segundo o entendimento de Derrida — anunciando já alguns aspectos de sua teoria desconstrutiva —,

Os movimentos de desconstrução não solicitam as estruturas do fora. Só são possíveis e eficazes, só ajustam seus golpes se habitam estas estruturas. Se as habitam *de uma certa maneira*, pois sempre se habita, e principalmente quando nem se suspeita disso. Operando necessariamente do interior, emprestando da estrutura antiga todos os recursos estratégicos e econômicos da subversão, emprestando-os estruturalmente, isto é, sem poder isolar seus elementos e seus átomos, o empreendimento de desconstrução é sempre, de um certo modo, arrebatado pelo seu próprio trabalho (DERRIDA, 2017, p. 30, grifo do autor).

Diante disso, Derrida assinala (apesar de suspeitar da categoria dentro/fora nas estruturas que desconstrói, subvertendo-a justamente para esvaziá-la) que a desconstrução habita a metafísica, emprestando sua estrutura (a lógica, o signo, etc) para *demonstrar* suas contradições estruturais: filmar a câmera que filma⁹⁷, em nossa analogia; neste caso, os mecanismos que *pretendem* remeter a uma origem/presença originária, *a partir* destes mesmos aparatos, de estruturas logocêntricas que são revisitadas, em sua tese, como nunca origens, delineando seus limites como estados nunca estanques, nunca ontológicos. Parte do

⁹⁶ Tal crítica se trata da “reconstrução persistente por Heidegger da metafísica de Nietzsche, de seu platonismo recorrente e de sua posição ôntico-historial, atualizada com o nome de niilismo” (AUBENQUE, 2012, p. 92).

⁹⁷ Isto não significa, no entanto, que Derrida propõe leituras sem precedentes e que a desconstrução se trata de um evento, um acontecimento. Como bem pontua Williams, “a desconstrução são processos contínuos, ao invés de descobertas fixas” (2012, p. 40). Ou seja, se trata mais de entender que este trabalho derridiano necessitava de dissociações prévias, estruturalistas, saussurianas que, como o conceito de signo, funcionando como o aparato da câmera, abriu a possibilidade de se questionar enquanto câmera.

argumento derridiano consiste, então, em demonstrar o que há de construído⁹⁸ e contraditório nas estruturas dependentes da lógica que são, para ele, metafísicas, para abalar a premissa da presença, da origem e da verdade metafísica geral⁹⁹, especialmente no que se refere à fala.

Todas as determinações metafísicas da verdade, e até mesmo a que nos recorda Heidegger para além da onto-teologia metafísica, são mais ou menos imediatamente inseparáveis da instância do logos ou de uma razão pensada na descendência do logos, em qualquer sentido que seja entendida: no sentido pré-socrático ou no sentido filosófico, no sentido do entendimento infinito de Deus ou no sentido antropológico, no sentido pré-hegeliano ou no sentido pós-hegeliano. *Ora, dentro deste logos, nunca foi rompido o liame originário e essencial com a phóné* (DERRIDA, 2017, p. 13, grifo nosso).

Assim (e antes de se entrar no dilema fala/escrita), Heidegger também cumpriria sua função na filosofia desconstrutiva do filósofo franco-algebrino: no que se refere à investigação da ontologia, da questão e demarcação do *ser* no pensamento ocidental. Aqui, portanto, identifica-se o que uniria a ontologia à linguística — isto é, a resposta à pergunta: o que justificaria uma associação entre a questão do ser e a da linguagem?

Em um primeiro momento, uma meta-investigação (histórica, linguística, ontológica) sobre a palavra “ser”. A partir de Heidegger, Derrida associa a questão desta reflexão do “ser” como sendo influenciada por uma linguística, mesmo praticada sem total lucidez:

não há dúvida de que o sentido do ser não é a palavra ‘ser’ nem o conceito de ser — Heidegger lembra-o sem cessar. Mas, como este sentido não é nada fora da linguagem e da linguagem de palavras, liga-se, senão a tal ou qual palavra, a tal ou qual sistema de línguas (*concesso non doto*), pelo menos à possibilidade da palavra em geral (DERRIDA, 2017, p. 25).

⁹⁸ Como recorda Aubenque, a partir da proposta de Étienne Gilson, “Falar da necessidade ou da oportunidade de uma desconstrução da metafísica só tem sentido se a metafísica é uma construção” (2012, p. 11).

⁹⁹ Neste sentido, é salutar considerar que uma atividade “desconstrutora” da metafísica não é única a Derrida e nem sempre concorda com suas propostas. Por exemplo, em *Desconstruir a Metafísica?* (2012), o filósofo Pierre Aubenque traça um breve e rico comentário (não cronológico, mas dependente da cronologia), de Aristóteles até Derrida, sob a tese de que tal atitude é inerente à metafísica: “Aristóteles, que não foi apenas o iniciador do objeto a desconstruir, a metafísica, mas que estabeleceu também as próprias linhas e condições de sua desconstrução” (p. 9). Citando um exemplo, da filosofia de Gilson, pode-se assinalar outras diferenças no que tange certa revisão crítica da metafísica: “Tais expressões constituem em Gilson o primeiro instrumento da desconstrução das metafísicas em cena, que *pretendem falar do ser mas na realidade falam de outra coisa*, do bem, do uno, de Deus do mundo ou do homem.” (AUBENQUE, 2012, p. 18, grifo nosso). Ou seja, enquanto, para Gilson, uma desconstrução da metafísica seria empreitada da premissa existencial do Ser (cita o termo exemplar *Iahweh*, do hebraico bíblico “ele é”, nome próprio, *existencial* e não essencial, dado pelo próprio Deus [p. 23]) como *exterior* à história do ser (p. 21), aquele que é inalcançável e indestrutível (e por isso deveria se operar uma desconstrução de teorias metafísicas, uma suspeita da inteligência [p. 19] e de qualquer conceito metafísico [p. 13]), para Derrida esta é uma possibilidade construída (nunca fundamental) e, assim, não existente ao modo que se propõe metafísico. É justificada, então, de certa maneira, a adesão teórica de Derrida à filosofia heideggeriana, uma vez que Heidegger se opõe a Gilson: apesar de ambos concordarem quanto ao esquecimento do ser (pela essência, neste, pelo ente, naquele) (p. 20), o filósofo alemão entende que a “história da metafísica é a história do próprio ser” (p. 21), por isso, historiciza-a: não há metafísica fora da história da metafísica. Isto será retomado adiante.

Retoma-se, assim, o caráter *historicizado* da metafísica, compartilhado entre ambos os filósofos, que assume o seu sentido imanente na história e na linguagem. Assim, para Heidegger, uma vez que a metafísica não seria a fundadora do conhecimento, seria possível superá-la somente ao escapar-se dela: “a superação da metafísica implica o salto para fora da metafísica, em direção de um pensamento futuro, cuja prefiguração pode ser bem-vista no mito, na poesia ou na mítica” (AUBENQUE, 2012, p. 21)¹⁰⁰. Tal superação se daria em um projeto de desconstrução “que não visa, necessariamente, à destruição da metafísica, mas à atualização de sua estrutura escondida, para lhe *apanhar alguma falha interna*” (p. 26, grifo nosso). Aubenque retoma a nomeação de Heidegger para esta estrutura escondida: “constituição ontoteológica da metafísica”.

Assim, a atividade de Derrida se voltaria à desconstrução da metafísica, tendo em vista a noção do ente como essência (*ousia*), lida como “aquilo que é, permanece, subsiste, perdura na permanência e na identidade de si mesmo, o que a tradição consagrará como substância” (AUBENQUE, 2012, p. 30)?¹⁰¹ É isto que sugere Aubenque, comparando o conceito de *différance* derridiano com a tese da polissemia do ser aristotélica (que rebate a definição essencialista e monossêmica acima, de Parmênides). Compara-se, então, o trecho acima com o seguinte:

Já se presente, portanto, que o fonocentrismo se confunde com a determinação historial do sentido do ser em geral como *presença*, com todas as subdeterminações que dependem desta forma geral e que nela organizam seu sistema e seu encadeamento historial (presença da coisa ao olhar como *eidos*, presença como substância/essência/existência (*ousia*), presença temporal como ponta (*stigmé*) do agora ou do instante (*nun*), presença a si do cogito, consciência, subjetividade, copresença do outro e de si, intersubjetividade como fenômeno intencional do ego, etc). O logocentrismo seria, portanto, solidário com a determinação do ser do ente como presença. Na medida em que um tal logocentrismo não está completamente

¹⁰⁰ O autor, posteriormente, esboça um novo retrato de Heidegger: "Heidegger, nesse ponto, mostrou, contra Nietzsche, que a tentativa de superar a metafísica — o 'platonismo' segundo Nietzsche — acaba, necessariamente, na armadilha da metafísica, se é a própria linguagem que é metafísica em sua essência" (AUBENQUE, 2012, p. 59). Assim, não fica claro, a partir da obra de Aubenque, se Heidegger propunha uma superação no sentido usual (ir além de) ou se ele não via viabilidade nesta atitude, conforme antecede: “Não é o caso, pois, de descartar a metafísica, mas de sustentá-la, isto é, de aceitar que esse esquecimento do ser corresponde à verdade metafísica e, através dela, à verdade do ser. Numa palavra, entender que o encobrimento do ser está ligado, intrinsecamente, à sua verdade” (p. 51), pois, ao passo que tal abertura se daria à guisa de uma filosofia (ou pré-filosofia) pré-ontológica (uma volta grega aos gregos), Heidegger supõe que isso seria “logicamente impossível” (p. 58). De qualquer forma, Aubenque parece definir sua tese de que tal movimento seria imbricado: a metafísica seria a própria a se superar, uma espécie de “autossuperação” (p. 59), algo que parece coerente com esta instabilidade da superação mediante ao sempre interior metafísico.

¹⁰¹ A obra de Derrida, de certo modo, parte de noções metafísicas questionadas e também propostas em Aristóteles. Desse modo, localizando a subversão derridiana frente a uma filosofia aristotélica (ou do que dela é genealógicamente influenciado), pode-se localizar a própria desconstrução do autor como parte desta mesma ossada (como faz Aubenque). Basta encontrar diferentes propostas metafísicas, para além de Aristóteles (como citado Gilson, anteriormente), que a desconstrução derridiana talvez perdesse o seu alcance no que tange a metafísica (que aqui se supõe ser *a existência*).

ausente do pensamento heideggeriano, talvez ele ainda o retenha nesta época da onto-teologia, nesta filosofia da presença, isto é, *na* filosofia. Isto significaria, talvez, que não é sair de uma época o poder desenhar a sua clausura. Os movimentos da pertencença ou da não pertencença à época são por demais sutis, as ilusões a este respeito são fáceis demais, para que se possa tomar uma decisão aqui (DERRIDA, 2017, p. 15, grifo do autor)¹⁰².

Em ambos, identidade, presença, pertença são questionadas, contudo sob diferentes luzes. Enquanto a polissemia aristotélica procura a presença que recupera vários sentidos, a partir de uma visão essencialista, a desconstrução derridiana questiona a presença como centro metafísico, lugar geral logocêntrico, pois ainda *sentido enquanto presença* do ser. Assim, Aubenque aponta o caminho tomado pelo grego: desembocando em uma ontologia (substituição do ser pela essência, derivada de uma pergunta do tipo “o que é?”, baseada em uma *ousia* fundamental) e que prioriza a teologia como ciência primeira (em nível de importância, somente): “arremata-se, assim, a unidade da teologia e da ontologia numa ontoteologia” (p. 33). Tal desvio, sobretudo, é criticado por Derrida, à maneira heideggeriana: não basta a polissemia, para o autor, é necessário um não-fundamento, como foi visto. A crítica à onto-teologia, por fim, seria um dos temas caros a Heidegger e aderido, mesmo que à sua maneira, por Derrida, marcados, ambos, pela desconstrução provisória da — e sempre no interior da — própria metafísica.

Assim, a leitura derridiana se apropria da causa de Heidegger. “Superar” (lida como atividade por meio de/no interior de) a metafísica seria superar o status de significado original, sentido, especialmente do *ser* (na presença) determinado pela onto-teologia:

A dissimulação necessária, originária e irreduzível do sentido do ser, sua ocultação na eclosão mesma da presença, este retiro sem o qual não haveria sequer história do ser que fosse totalmente *história* e *história do ser*, a insistência de Heidegger em marcar que o ser se produz como história apenas pelo *logos* e não é nada fora deste, a diferença entre o ser e o ente, tudo isto indica bem que, fundamentalmente, nada escapa ao movimento do significante e que, em última instância, a diferença entre o significado e o significante *não é nada* (DERRIDA, 2017, p. 27, grifo do autor).

Deve-se, portanto, *passar pela* questão do ser, tal como ela é colocada por Heidegger e apenas por ele, para a onto-teologia e mais nada além dela, para aceder ao pensamento rigoroso desta estranha não diferença e determiná-la corretamente (DERRIDA, 2017, p. 28, grifo do autor).

¹⁰² A partir deste trecho, no qual Derrida critica Heidegger, poderia se retomar a disputa da tese nietzscheana entre Heidegger e Derrida. Esta, contudo, demonstra-se demorada e complexa, uma vez que em ambos os casos, os movimentos de sentido, pertença, presença e essência são questionados (por suas propostas de desconstrução da metafísica), mas os argumentos (de Heidegger contra Nietzsche, de Derrida a favor de Nietzsche, de Derrida contra Heidegger) se esboçam a partir de uma acusação: a pertença de época/discurso (seja platônica, no primeiro golpe, seja logocêntrica, no segundo, por exemplo).

Ou seja, passar pela questão do *ser* (questão ontológica) é um movimento necessário para a situação linguística, não só pela palavra “ser” estar articulada linguisticamente, mas também por causa da situação linguística diante do conceito de significado — este que chama o *ser* e a *presença* tendo em vista esta “estranha não diferença”, apagada em Derrida, com o significante. Portanto, em um segundo momento, (relembrando a questão levantada anteriormente, sobre o que associaria ontologia e linguagem), as doravantes propostas linguísticas *chamariam* o ser na presença da fala ou de um significado, para Derrida: o conceito de origem-suplemento, em Rousseau, de significado-significante, em Saussure, e de inocência-violência, em Lévi-Strauss. Derrida se propõe a desconstruir estas propostas. Não encontrando nelas *apenas* contradições, mas alargando-as de maneira contraditória, de maneira fazê-las servir à sua. Postura que, de certo modo, justifica o conceito derridiano de texto¹⁰³; que justifica, também, a passagem deste exercício de pesquisa para a operância do termo desconstrução: operância que se dá, especialmente, na relação fala-escrita.

Derrida, em Gramatologia, parte de uma série de obras de Jean-Jacques Rousseau, como *Émile, Confessions, Diálogos, Essai sur l'origine des langues e Lê Réveries*. Segundo a leitura derridiana, Rousseau formula uma teoria da linguagem descrevendo também a sua experiência como escritor, tendo em vista certa condenação da escrita: “Rousseau condena a escritura como destruição da presença e como doença da fala. Reabilita-a na medida em que ela promete a reapropriação daquilo de que a fala se deixara expropriar” (2017, p. 174). Nesta toada, na obra *Confessions*, Derrida localiza “a passagem à escritura como a restauração, por uma certa ausência e por um tipo de apagamento calculado, da presença decepcionada de si na fala” (ibidem). No ritmo desta passagem, ainda a escritura teria uma característica negativa no pensamento rousseauiano: seria um “meio perigoso, um socorro ameaçador, a resposta crítica a uma situação de miséria” e “representação mediata do pensamento” (p. 177); mas também uma característica de suplência, de restauração desta origem da fala, perdida:

Mas o suplemento supre: Ele não se acrescenta senão para substituir. Intervém ou se insinua em-lugar-de; se ele colma, é como se cumula um vazio. Se ele representa e faz imagem, é *pela falta anterior de uma presença*. Suplente e vicário, o suplemento é um adjunto, uma instância subalterna que substitui. Enquanto substituto, não se acrescenta simplesmente à positividade de uma presença, não produz nenhum relevo,

¹⁰³ Derrida retoma sua construção do conceito de texto durante toda a obra de Gramatologia. Quanto à leitura de um texto: “se a leitura não deve contentar-se em reduplicar o texto, não pode legitimamente transgredir o texto em direção a algo que não ele, em direção a um referente (realidade metafísica, histórica, psicobiográfica etc.) ou em direção a um significado fora do texto cujo conteúdo poderia dar-se, teria podido dar-se fora da língua, isto é, no sentido que aqui damos a esta palavra, fora da escritura em geral” (2017, p. 194). “Não há fora-de-texto” (p. 194). Texto dá-se na língua, que é escritura — se não há fora de texto, não há fora de escritura. Não é que tudo *seja* escritura (essencialmente), mas tudo *está* enquanto escritura (um status sempre porvir, como se verá no conceito de rastro): nada existe enquanto não escritura.

seu lugar é assinalado na estrutura pela marca de um vazio. Em alguma parte, alguma coisa não pode-se preencher de si mesma, não pode efetivar-se a não ser deixando-se colmar por signo e procuração. O signo é sempre o suplemento da própria coisa. (DERRIDA, 2017, p. 178, grifo nosso).

É no momento de uma ausência, de um desaparecimento da origem, que o suplemento torna-se necessário: “o gozo da *coisa mesma* é assim trabalhado, em seu ato e em sua essência, pela frustração. Portanto, não se pode dizer que tenha uma essência ou um ato (*eidós, ousia, energeia* etc)” (ibid, p. 189). Assim, em uma leitura derridiana, o suplemento não poderia ser denominado presença nem ausência, pois é a ausência de outro algo sem ser a sua presença (p. 190), suplemento que se determina enquanto gozo nesta “acolhida da presença” (p. 342). Nem se poderia acatar a presença plena de uma origem, pois no pensamento de Rousseau “o gozo *ele-mesmo*, sem símbolo nem supletivo [...] não seria senão um outro nome da morte” (ibidem).

Segundo Derrida, a catástrofe rousseauiana ocorreria quando o suplemento é tomado como origem (2017, p. 181). Assim, o melhor dos suplementos seria o mais distante da origem, pois não permitiria tão facilmente de ser confundido (p. 361): a escrita alfabética, por exemplo, é a que mais se distanciaria da representação da coisa (escreve-se “sol”, não desenha-se um sol) (p. 360-361). Assim, haveria uma distinção cronológica e progressiva: pictografia (hieróglifos, representam a coisa), ideofonograma (um salto já para a língua, representam fonemas através dos símbolos que ligam as coisas [desenhando-se um sol, interessa o fonema “sol” e não seu significado]) e fonética (alfabética, significantes que remetem aos significados, fonemas desprovidos de significado) (p. 365). É claro que, para Derrida, tal concepção não faria sentido senão segundo a razão metafísica: “a pictografia pura e a fonografia pura são duas ideias da razão. Ideias da presença pura: no primeiro caso, presença da coisa representada à sua imitação perfeita, no segundo caso, presença a si da fala mesma. De cada vez o significante tenderia a apagar-se diante da presença do significado” (p. 368). Outro perigo do suplemento: quando ele efetiva-se, apaga-se enquanto suplemento, para Rousseau: desligando-se do que supre, da fonte, isto é, da fala “viva”. Seria uma escrita fonética que transformada em vogal, na álgebra, por exemplo, não seria possível na fala. Nesse desligamento, tornaria-se fonte (p. 370-371).

Retorna-se ao termo “gozo”, que, aqui, possui um caráter sexual também. No trecho analisado por Derrida, Rousseau “confessa” sua experiência sexual com outras mulheres (sendo, por enquanto, a origem, a experiência plena, presença pura) e a sua experiência de

masturbação (o suplemento, o pensamento, a memória)¹⁰⁴. Salutar apontar a dificuldade de compreensão, aqui, da presença da origem sendo esta morte: neste trecho, especialmente, se alude a uma certa psicanálise no pensamento derridiano e rousseauiano, no qual a experiência da masturbação é suplemento de Thérèse (uma das paixões de Rousseau), que é suplemento de “Mamãe” (mãe de Rousseau), que é suplemento de outra mãe (isto é, existe uma mãe de “Mamãe”). Indica-se, sobretudo, que tal cadeia de suplementos nunca remonta à origem em si, mas a outros suplementos (p. 192). A experiência de morte estava anunciada como uma hipérbole em Rousseau (“morrer de gozo”), mas para Derrida é morte enquanto tal cadeia remonta a uma *nunca presença*, nunca origem, pois tudo começa no suplemento. É assim, portanto, que Derrida desconstrói e amplia a noção de suplemento de Rousseau. O filósofo encontra a noção de suplementariedade justificada por uma ausência de origem, argumentando, então, contra a presença de qualquer origem, a favor de toda suplementariedade:

Ora, a estranha essência do suplemento é precisamente não ter essencialidade: sempre lhe é possível não ocorrer. Ao pé da letra, aliás, ele nunca ocorre: nunca está presente, aqui, agora. Se o estivesse, não seria o que é, um suplemento, tendo o lugar e mantendo a posição do outro [...] O suplemento não é nem uma presença nem uma ausência. *Nenhuma ontologia pode pensar a sua operação.* (DERRIDA, 2017, p. 383, grifo nosso).

Retoma-se o que em notas até aqui foi exposto: a aceitação de um jogo de verdades nietzscheano e de uma “destruição” da ontologia (essencialização) heideggeriana, que se coadunam com o objeto rousseauiano em voga: o suplemento. Este não *pertence*, para Derrida, a nenhum destes termos tradicionais na filosofia metafísica ontológica e dicotômica: morte e vida, significante e significado, representante e representado, mal e bem, escrita e fala (ibid, p. 385). Por isso, para lidar com as noções de tempo e presença, inscritas na metafísica, o autor apresenta um termo: rastro.

Em Gramatologia, pensar no rastro é pensar na ausência do transcendental, do natural, de uma origem e de qualquer identidade, continuidade ou semelhança (DERRIDA, 2017, p. 57). É uma concepção que possibilitaria uma fuga da presença, sendo a própria ocultação da presença — “é preciso pensar o rastro antes do ente” (ibidem) - articulada a partir da tese saussuriana do “arbitrário do signo”¹⁰⁵:

¹⁰⁴Um de outros exemplos em que a proposta de Derrida bebe de uma certa “presença” mútua, estrutural, metafísica, entre o filosofar, a linguagem e a sexualidade no que tange a teoria do suplemento, indicando que Derrida não procura desconstruir apenas a metafísica da filosofia, mas a metafísica em geral, pois a sua antítese estaria também no geral.

¹⁰⁵Retoma-se a proposta do arbitrário do signo em Saussure: “o laço que une o significante ao significado é arbitrário ou então, visto que entendemos por signo o total resultante da associação de um Significante com um

A ausência de um outro aqui-agora, de um outro presente transcendental, de uma outra origem do mundo manifestando-se como tal, apresentando-se como ausência irreduzível na presença do rastro, *não é uma fórmula metafísica* que substituída por um conceito científico de escritura. Esta fórmula, mais que a contestação da metafísica, descreve a estrutura implicada pelo “arbitrário do signo”, desde que se pense a sua possibilidade aquém da oposição derivada entre natureza e convenção, símbolo e signo, etc. Estas oposições somente têm sentido a partir da possibilidade do rastro (DERRIDA, 2017, p. 57, grifo nosso).

Assim, a tese de rastro, derridiana, é pensada na condição de arbitrariedade do signo, da ausência de significado originário, natural, uma condição para uma não-estrutura em termos formais, mas que leva adiante o significante para além do que levaria Saussure, apagando a própria distinção significado-significante, uma vez que “é preciso um significado transcendental para que a diferença entre significado e significante seja de algum modo absoluta” (p. 24). Tal significado transcendental seria então denunciado em Saussure em sua tese da escritura como imagem¹⁰⁶ da fala, contestada por Derrida internamente ao seu sistema: a fala, para este, seria tão *significante* (na cadeia do signo) quanto a escrita, que funciona em um “sistema total” de significantes ligados entre si, sejam orais ou escritos (p. 55). Deste modo, Derrida desconstrói o pensamento do linguista a partir de seu próprio sistema, subverte-o, justificando-se por sua própria tese: “Portanto, deve-se recusar, *em nome do arbitrário do signo*, a definição saussuriana da escritura como ‘imagem’ — logo, como símbolo natural — da língua” (ibidem, grifo nosso).

Nesta senda, rastro seria a possibilidade que retém o signo ao aqui-agora para além de qualquer identidade permanente que se desloque, espacial ou temporalmente: “em linguagem saussuriana, seria necessário dizer, o que Saussure não faz: não há símbolo e signo e sim um *vir-a-ser-signo* do símbolo” (ibid, p. 58). Derrida, à deriva da imotivação saussuriana do signo, desmotiva-o de qualquer procura por origem ou destino — ora, o rastro é a origem do sentido que demonstra não haver origem alguma (p. 80), não aparece mais como denunciado

significado, podemos dizer mais simplesmente: o signo lingüístico é arbitrário” (SAUSSURE, 2006, p. 81). Com um adendo, “a palavra arbitrário requer também uma observação. Não deve dar a idéia de que o significado dependa da livre escolha do que fala (ver-se-á, mais adiante, que não está ao alcance do indivíduo trocar coisa alguma num signo, uma vez que esteja ele estabelecido num grupo lingüístico); queremos dizer que o significante é *imotivado*, isto é, arbitrário em relação ao significado, com o qual não tem nenhum laço natural na realidade” (p. 83, grifo nosso).

¹⁰⁶ Imagem carrega o sentido platônico-naturalista, neste contexto criticado por Derrida: é uma superficialidade, corporeidade maléfica, na qual seria naturalmente posta como tal, em relação de dependência ao sentido desta imagem — a parte a ser preservada, estudada: “‘Tiranía da letra’ afirma logo mais Saussure. Esta tiranía é, no fundo, a dominação do corpo sobre a alma [...]” (DERRIDA, 2017, p. 46). Retoma-se o famoso trecho saussuriano: “propomo-nos a conservar o termo signo para designar o total, e a substituir conceito e *imagem acústica* respectivamente por significado e *significante*; Estes dois termos têm a vantagem de assinalar a oposição, que os separa, quer entre si, quer do total de que fazem parte” (SAUSSURE, 2006, p. 81, grifo nosso).

(como acusa as filosofias “de Platão à Saussure”), mas como fenômeno primeiro e geral (p. 87). Assim, Derrida considera antes os movimentos do que os estados¹⁰⁷ (p. 62), contanto que os movimentos não sejam pertencas temporais, lineares (passado-presente-futuro) (p. 82), baseadas em dúvidas do tipo “onde e quando começa...?” (p. 91), pois trariam respostas baseadas em essências, ontologias. Então o que seria o rastro? Derrida responde: “O rastro não é nada, excede a questão o que é e eventualmente a possibilita” (p. 92):

Que o significado seja originário e essencialmente (e não somente para um espírito finito e criado) rastro, que ele seja *desde sempre em posição de significante*, tal é a proposição aparentemente inocente em que a metafísica do *logos*, da presença e da consciência deve refletir a escritura como sua morte e seu recurso (DERRIDA, 2017, p. 57, grifo do autor).

Metafísica do *logos* denunciada em Saussure, que já essencializa o rastro e rastreia a essência, na leitura derridiana. A essência só é possível pelo rastro, mas ela o oculta em sua estrutura essencializante, mata-o: *estranha posição* ocupa o rastro no pensamento de Derrida¹⁰⁸, ao menos ao logocentrismo ora denunciado. Se o status do signo passa a ser considerado além de uma ontologia, é o jogo¹⁰⁹ nietzschiano que afirma-se enquanto proposta. Antes, contudo, ver-se-á a abertura do autor, nesta mesa, sobre Lévi-Strauss.

¹⁰⁷ É conhecida a analogia saussuriana, a respeito da linguagem, a partir de uma partida de xadrez. Para Saussure, “uma partida de xadrez é como uma realização *artificial* daquilo que a língua nos apresenta sob forma *natural*” (2006, p. 104). Ora, se o autor concebe tal jogo em vistas de categorias como artificial/natural, estas serão também revisadas por Derrida (principalmente por meio de Lévi-Strauss). Adiante de seu texto, Saussure descreve algumas características que suportam a sua metáfora: “O deslocamento de uma peça é um fato absolutamente distinto do equilíbrio precedente e do equilíbrio subsequente. A troca realizada não pertence a nenhum dos dois estados: ora, *os estados são a única coisa importante*” (ibid, p. 104-105, grifo nosso). Acusa-se a diferença entre a prioridade saussuriana ao estado do signo e a prioridade derridiana sobre seu movimento.

¹⁰⁸ Não faria efeito algum submeter o pensamento de Derrida às contradições lógicas, pois a lógica é um dos objetos desconstruídos por ele — o próprio argumento seria posto em questão pelo filósofo, ora, um ilogismo só faria sentido em uma metafísica como ele mesmo retoma (DERRIDA, 2017, p. 126). Nem em tomar o conceito de rastro como um conceito totalizante (apesar de parecer sê-lo, deve-se lembrar dos jogos de verdade assumidos pelo pensador: o rastro, em última defesa, seria só um conceito estratégico). Mas e quanto ao status de fé rastreável em um certo tipo de metafísica? A argumentação de Derrida nunca passa por uma “prova” de que nunca houve origem, fundamento, presença. Ora, esta é uma premissa que percorre seu pensamento, evidentemente, e que, não consistindo a gramatologia uma ciência positivista, não haveria cabimento colocá-la à prova. Muito próxima parece ser a “natureza” deste discurso com um discurso do tipo religioso, isto é, que possui premissas aquém da ciência e que objetificam criticamente o argumento científico. Não obstante, Derrida assinala que é o pensamento teológico (Deus deu a língua aos homens) a maior ameaça à gramatologia (p. 93-94). Assim, e apesar de Derrida constantemente assinalar o território teológico junto de sua crítica ao logocentrismo — escrevendo, por exemplo, que um logocentrismo inscreve-se em um teologismo (o que seria controverso assumir o seu reverso, que toda teologia se inscreveria em um logocentrismo) — suspeita-se: a desconstrução derridiana lidaria dificilmente com a *premissa* teológica, isto é, que exista uma origem/fundamento, por ser tão fiel e improvável, conquanto ainda encerrada nos limites de uma presença (p. 118), como ela mesma o é?

¹⁰⁹ Tal contraposição, entre uma perspectiva do jogo na linguagem e uma ontologia da linguagem, faz sentido a partir do formalismo saussuriano (ainda que preso a uma certa metafísica), que levaria a um funcionalismo, segundo Derrida: “Esta formalidade [saussuriana] é ela mesma a condição de uma análise puramente funcional. [...] O estudo do funcionamento da língua, de seu jogo, supõe que se coloque entre parêntesis a substância do sentido e, entre outras substâncias possíveis, a do som” (2017, p. 70).

Na parte intitulada *Natureza, Cultura, Escritura*, em *Gramatologia*, Derrida se debruça sobre a teoria etnográfica de Claude Lévi-Strauss, especialmente no que tange à escritura. Neste capítulo, são partes interessantes ao tema desconstrução: conceito derridiano de texto (um enriquecimento para além do que já foi dito até aqui), situação entre violência e inocência (que atravessa certa prioridade da fala no argumento straussiano, para Derrida) e, só no final deste tópico, um elogio (com certos limites, ainda) de Derrida ao uso estratégico do conceito dicotômico de cultura/natureza feito pelo antropólogo belgo-francês, em *A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas*.

De início, Derrida alude às raízes das árvores para explicar sua concepção de texto. Tal gesto serve, taticamente, para se contrapor a outros modelos teóricos, estruturais, ontológicos, como o de um texto como o acúmulo progressivo de outros (referência de texto como camadas) ou como um recorte criativo/intencional de outros textos (referência de um texto como peças agrupadas) (2017, p. 125-126). Em um segundo aspecto, este sistema de raízes serviria para situar a escritura (lembrando, não somente a escrita, neste caso) neste mesmo “status” do texto — uma vez que um texto é tido como um agrupamento de escrituras —: as raízes “nunca tocam o solo”, isto é, não possuem “essência radical”, conquanto não deixem de ter a sua “função enraizante” (ibidem); assim, um texto estaria pensado sob um aspecto relacional, por meio de cruzamentos para além da intenção de um autor ou da qualidade de explícito/implícito, nunca, contudo, podendo ser interpretado até a sua origem.

Em suma, Derrida situa o texto para o status de *representação*. Contudo, não em um sentido platônico, isto é, que rebaixaria a representação em proveito do que ela representa, mas em um que assume o status de sempre representação, indo de encontro a modelos estruturais e ontologias etnológicas que encontraria em Lévi-Strauss, arrumado, de certo modo, a partir da filosofia de Rousseau (ibid, p. 130). Tal digressão faz-se anunciada por Derrida em dois tópicos straussianos, nos interessando mais o primeiro: 1) a escritura (aqui no sentido estrito) como violência de uma linguagem inocente; 2) a linguagem (que, originalmente figurada,) em progresso à presença plena (seja da concepção do nome próprio, por exemplo). Ambos os tópicos se escoram, sobretudo, em um relato canônico na etnografia moderna de Lévi-Strauss sobre o grupo de nativos brasileiros, os Nhambiquaras.

Grosso modo, e a partir das leituras de Derrida, esta experiência de viagem de Lévi-Strauss ao Brasil foi grandemente refletida a partir da questão da escrita no texto *Tristes Trópicos*. Dois episódios parecem influenciar boa parte da argumentação derridiana. No primeiro, duas meninas da tribo aparecem brigando, agridem-se antes fisicamente, e uma delas encontra, na declaração (falada) do nome próprio de sua agressora (gesto de violência,

não permitido entre elas), vingança: tal ação causa uma “guerra dos nomes próprios” naquele contexto — não demoraria para Lévi-Strauss ouvir o nome de quase a vila toda, a partir das meninas, e para que elas fossem repreendidas pelos adultos (DERRIDA, 2017, p. 137). No segundo, é o chefe Nhambiquara que busca o poder a partir da relação com a escritura (no sentido derridiano): o chefe imitava o gesto da escrita, aprendido por observar o antropólogo, escrevendo linhas tortas em uma folha, fingindo deter a técnica da leitura e da escrita e, com isso, dizendo que agora controlava a mercadoria da vila em listas. O chefe da tribo apostava em deter poder sobre os demais, anunciando sua aliança com Lévi-Strauss (p. 155). Tal cumplicidade de Lévi-Strauss, em ambos episódios, não seria negada pelo antropólogo: ele confessa que a sua presença (como um letrado ocidental) já agiria violentamente.

Uma vez que os Nhambiquara eram um povo sem escritura, inocente¹¹⁰ e por isso livres da violência da letra, para Lévi-Strauss (ibid, p. 136), e que tal abordagem (de rebaixar a escritura à operação de violência) levaria o etnólogo ao fonologismo (p. 126), Derrida põe sua proposta à desconstrução. Já no início do capítulo, Derrida questiona a não qualificação à condição de escritura dos traçados em pontilhados e ziguezagues inscritos culturalmente nos objetos por este povo indígena (p. 136), por parte do etnólogo, apesar deste mesmo considerar que a violência — e portanto, da escrita no sentido estrito — se daria no espaço “da diferença, da classificação e do sistema das denominações” (p. 137).

Portanto, é partindo deste argumento que Derrida realoca a inscrição *falada* do episódio das meninas: seguindo o gesto lógico straussiano, a violência poderia já ser denunciada antes da escritura da escrita, mas na da fala e antes dela: na violência do sistema desta arquiescritura (destas diferenças sistematizadas anteriormente, que pensam nomes, por exemplo) e na mitigação desta escritura (no não poder falar dos nomes) (p. 139). "Povos sem escritura", destarte, seria uma premissa criticada de Lévi-Strauss, isto é, que haja uma possibilidade de não escritura (p. 148)¹¹¹.

¹¹⁰ Por crítica ao etnocentrismo, Lévi-Strauss, segundo Derrida, encontraria neles uma bondade natural, um “grau zero” em relação ao povo letrado, este violento (2017, p. 142), assim se demarcando a escritura como opressão dos escreventes ocidentais (p. 150): “Já se desconfia — e todos os textos de Lévi-Strauss o confirmariam — que a crítica do etnocentrismo, tema tão caro ao autor dos *Tristes Trópicos*, na maior parte dos casos tem por única função constituir o outro como modelo da bondade original e natural, acusar-se e humilhar-se, exibir seu ser-inaceitável num espelho contra-etnocêntrico” (p. 141).

¹¹¹ À frente de seu texto, Derrida enuncia: “Se se deve acreditar na *Lição* a este respeito, os Nhambiquara não conheciam a violência antes da escritura; nem tampouco a hierarquização, já que esta é bem depressa assimilada à exploração. Ora, nas imediações da *Lição*, basta abrir os *Tristes trópicos* e a tese em qualquer página para que o contrário brilhe com evidência. Nós lidamos aqui não apenas com uma sociedade fortemente hierarquizada, mas com uma sociedade cujas relações estão marcadas por uma violência espetacular” (2017, p. 166). Ou seja, basta Derrida se apoiar nos conceitos de hierarquia e violência para defender a sua tese: não é que não haja possibilidade de violência ou de hierarquização, mas esta possibilidade se dá na escritura, no rastro de uma não presença, que desde sempre é possível, antes mesmo da e na fala.

No entanto, que a escritura é mais política do que teórica, que o seu valor de uso seja prioritário, que o episódio do chefe dos Nhambiquaras seja um exemplo de escritura, parece ser a partilha entre os autores:

Se é verdade, como acreditamos efetivamente, que a escritura não se pensa fora do horizonte da violência intersubjetiva, há alguma coisa — seja esta a ciência — que escape radicalmente a ela? Há um conhecimento e principalmente uma linguagem, científica ou não, que se pudesse dizer simultaneamente estranho à escritura e à violência? *Se a resposta for negativa, como é a nossa, o uso destes conceitos para discernir o caráter específico da escritura não é pertinente.* [...] Isso quer dizer que, se é preciso ligar a violência à escritura, a escritura aparece bem antes da escritura no sentido estrito: já na diferença ou na arqui-escritura que abre a própria fala (DERRIDA, 2017, p. 157, grifo nosso).

Semelhante ao gesto que faz em *A estrutura, o signo e o jogo*, que em breve será visto aqui, Derrida elogia o pensamento de Lévi-Strauss, apesar de o pôr ainda a prova: não é que Derrida acredite que toda escritura é violenta, mas que a sendo, tal “violência” não faria sentido em uma ontologia dicotômica — não haveria a possibilidade de seu caráter oposto, aqui demarcado como “inocência” ou mesmo “liberdade”¹¹². Não haveria valor de uso, ou este valor estaria então demarcado no jogo.

Antes de entrar, no entanto, no elogio do jogo (reparado em Lévi-Strauss e com raízes em Nietzsche), retoma-se o argumento central de Derrida quanto ao dilema fala/escrita, analisado já em Rousseau, Saussure e Lévi-Strauss. As propostas de tais autores, agrupadas sobre o conceito derridiano de escritura, seriam desconstruídas e ampliadas por este mesmo conceito: “É preciso agora pensar a escritura como ao mesmo tempo mais exterior à fala, não sendo sua ‘imagem’ ou seu ‘símbolo’ e, mais interior à fala que já é em si mesma uma escritura” (DERRIDA, 2017, p. 56). Retoma-se, assim, que tal associação fala-presença/substância/origem, sendo essencial para uma metafísica da verdade, segundo Derrida (2017, p. 15), deveria ser levada a cabo por uma desconstrução da *phoné* como imediato da alma; lembra-se: “O fonocentrismo se confunde com a determinação historial do sentido do ser em geral como *presença*” (DERRIDA, 2017, p. 15). Ou seja, situar a fala como escritura, tal como a escrita o é, levaria a compreensão de que não existe relação direta com o *logos* e a uma afirmação do conceito de *jogos*.

¹¹² Derrida suspeita da abordagem “libertária” através da aprendizagem da escritura: “Presença a si, proximidade transparente no cara-a-cara dos rosto e no imediato alcance de voz, esta determinação da autenticidade social é, pois, clássica: rousseauiano mas já herdeiro do platonismo, ela comunica, lembremos, com o protesto anarquista e libertário contra a Lei, os Poderes e o Estado em geral, também com o sonho dos socialismos utópicos do século XIX, muito precisamente com o do fourierismo.” (2017, p. 170). Apesar de aceitar a escritura e abraçar a sua possibilidade, ele não tem em vista alguma liberdade neste sentido de não-violência, de presença à origem, mas em um sentido nietzscheano que logo será visto.

O elogio a Lévi-Strauss se dá nestes termos. O autor é tomado como exemplo por Derrida ao utilizar a oposição natureza/cultura estratégica e economicamente em um de seus textos, isto é “como utensílios que ainda podem servir”, explorando seu uso relativo para destruir “a antiga máquina a que pertencem” (DERRIDA, 2009, p. 415). Em outras palavras, o jogo de Lévi-Strauss, aqui espelhado pela operância da desconstrução derridiana, usa a dicotomia até estourar seu uso; a verdade que ela produz é considerada até que a ferramenta ainda seja; enquanto separação do método e da verdade trazida, o valor de verdade é esvaziado/criticado e o de método/função priorizado.

Ao final deste mesmo texto, o autor reivindica a tese nietzschiana da “afirmação da vida” (e da tragédia) para validar sua proposta quanto ao jogo (da escritura):

Há portanto duas interpretações da interpretação, da estrutura, do signo e do jogo. Uma procura decifrar, sonha decifrar uma verdade ou uma origem que escapam ao jogo e à ordem do signo e sente como um exílio a necessidade da interpretação. A outra, que já não está voltada para a origem, afirma o jogo e procura *superar* o homem e o humanismo, sendo o nome do homem o nome desse ser que, através da história da Metafísica ou da onto-teologia, isto é, da totalidade da sua história, sonhou a presença plena, o fundamento tranquilizador, a origem e o fim do jogo. Esta segunda interpretação da interpretação, cujo caminho nos foi indicado por Nietzsche, não procura na etnografia, como o pretendia Lévi-Strauss, cuja *Introduction à l'oeuvre de Mauss* cito novamente, a "inspiradora de um novo humanismo". (DERRIDA, 2009, p. 426).

Com isso, Derrida não somente adere ao pensamento de Nietzsche, mas discerne duas posturas, irreconciliáveis teoricamente mas vivenciadas mutuamente (*ibidem*) (mesmo na linha straussiana), nas ciências humanas: uma que propõe a afirmação do jogo e outra que busca por alguma origem ou fim deste jogo, como exemplifica e qualifica a etnografia a partir de Lévi-Strauss¹¹³.

Assim, ao contrário do pensamento straussiano, o derridiano propõe que o jogo cubra a lacuna da finitude encontrada dentro do pensamento empírico. Este jogo vem em resposta à totalização (da verdade, da origem, de um sentido geral) como impossibilidade, para ele. Essa totalização não seria impossibilitada enquanto método (cobertura completa de um olhar/discurso), mas enquanto natureza (a linguagem, por exemplo, que em si já traz a exclusão da possibilidade de totalização, pois é um campo de jogo, de "substituições infinitas no fechamento de um conjunto finito" [*ibid*, p. 421]). Grosso modo, um campo de jogo pode

¹¹³ Derrida distingue o que chama de filosofema de um mitema: a totalização de um lado e o conceito de jogo de outro, a busca por uma verdade universal extrínseca e a busca pelo uso estratégico desapegado da verdade. Por isso, para Derrida, apesar de saudável a atividade de Strauss, de certo modo, ele ainda pretende ser científico — o que seria um erro no sentido do jogo: um gesto metafísico (2009, p. 420-421).

abrir inúmeras possibilidades metodológicas (isto é, não é finito), mas nunca superar a exclusão que dele seria “natureza” (natureza excludente).

Neste jogo, Derrida também amarra os outros dois autores em vista (Rousseau e Saussure): “este movimento do jogo, permitido pela falta, pela ausência de centro ou origem, é o movimento da *suplementariedade* [Rousseau]” (ibidem); “A superabundância do significante [Saussure], o seu caráter suplementar, resulta portanto de uma finitude, isto é, de uma falta que deve ser suprida” (2009, p. 423). E, incorporando Nietzsche a essas, tais obras serviriam de base para a desconstrução: o pensamento nietzscheano é encarado como o reverso da metafísica: afirmação alegre do jogo, sem verdade, sem origem, interpretação ativa, suplemento e significante desde sempre, um centro sem tê-lo perdido, pois nunca houve: “Não se pode mais ver o mal na substituição, desde o momento em que se sabe que o substituto é substituído por um substituto” (DERRIDA, 2017, p. 383). Assim, no espólio de Rousseau e Saussure, mas sob uma proposta nietzscheana, Derrida desenvolve o pé da letra do significante e do suplemento, que levaria a cabo um nunca-centro do sentido e da verdade. No entanto, este descentramento necessário para o filósofo franco-argelino seria sintoma de crítica em revisões ulteriores. Assim, ao menos, Hal Foster propõe sua análise da teoria derridiana, só que em uma trama com a arte e a dinâmica capitalista de fragmentação dos signos.

O interesse de Foster, sobretudo no texto *A paixão pelo signo* (2014), se volta à investigação dos discursos ao redor da arte de ponta dos períodos de 1960 e 1970 (p. 79). O autor qualifica, neste recorte, duas influências principais na produção artística, em torno de uma revisão do modernismo na arte: enquanto, de um lado, estaria uma ala “neoconservadora pós-moderna”, que, proclamando um “retorno da memória cultural na forma de representações históricas na arte e na arquitetura”, “tendia a contrapor o fetiche modernista da forma a uma prática livre do *pastiche*”, do outro haveria uma ala amparada pela vertente “pós-estruturalista” do pós-modernismo que “propunha uma *crítica* dessas mesmas categorias de representação e da autoria [alta cultura *versus* cultura de massa, escultura *versus* pintura, arte autônoma *versus* utilitária]” e que encarava, especialmente, a arte como um texto (p. 79, grifo do autor). Nesta última, Foster localiza a filosofia de Derrida como discurso.¹¹⁴

O crítico de arte retoma o *jogo de significações* derridiano, acusando este de ter sido influenciado por um momento do alto-modernismo (o de denúncia do referente, do

¹¹⁴ Com esta investigação, Foster fornece pistas de possíveis relações discursivas da proposta derridiana com a arte do século XX, sobre este aspecto da “paixão pelo signo”, do “espírito textualista” que se propõe a dissolver os signos, descentrar as estruturas. Tais pistas serão retomadas na próxima parte deste capítulo, só então enfatizando e enunciando a arte.

entendimento linguístico medieval, especialmente na linguística de Saussure, para Foster) e de ter logrado êxito, sobretudo, no capitalismo avançado, como um discurso sintomático do capital (ibid, p. 84). Foster propõe uma simetria entre a dinâmica capitalista de *reificação* e *fragmentação* — isto é, certa dissolução dos signos (de mercado ou não, neste caso) — e a filosofia de Derrida, atravessada no palco das artes: “Essa dinâmica desintegradora [dissolução do signo associada à dinâmica abstrativa do capital] também estava presente em outras práticas de arte do final da década de 1960 e começo de 1970; paradoxalmente, *esse era o único ponto de conexão entre elas*” (p. 87).

A atitude fosteriana busca localizar certos discursos que possam ter influenciado a arte pós-moderna. Mesmo golpe tange Derrida: no seguinte trecho, Foster ironiza a aceção dos termos de Derrida em forma de uma genealogia de valores de sua proposta:

Isso indica que seu [de Derrida] ‘sistema de diferenças’ *também não é desprovido de referente* — o sistema do capitalismo avançado, um sistema sem centro que, se não global como regime, é no entanto total como ordem diferencial que governa as relações por todo o mercado mundial. *Nesse sistema, com o desdobramento multinacional do capital e a divisão internacional do trabalho, centro e periferia são de fato desconstruídos* (FOSTER, 2014, p. 88, grifo nosso).

Assim, genealógicamente influenciado pelo alto-modernismo estruturalista, o momento pós de Derrida seria continuado sob a ordem da “paixão pelo signo”, seja para montar uma estrutura linguística ou para desconstruí-la:

Ora, de acordo com Baudrillard, assim como a mercadoria é dividida em valores de uso e de troca, o signo é dividido em significado e significante. Estruturalmente, portanto, assim como a mercadoria pode assumir os efeitos da significação, o signo pode assumir as funções do valor de troca. Na realidade, com base nesse quiasma estrutural entre mercadoria e signo, ele remodela o estruturalismo como um código ideológico secreto do capitalismo [...] a posição pós-estruturalista de que o significado é um outro significante pode marcar um estágio posterior na paixão do capitalismo pelo signo [...] (FOSTER, 2014, p. 96).

Neste sentido, ao “relacionar a teoria pós-estruturalista [de Derrida] a outro desvio nos dias de hoje” (ibid, p. 82), Foster propõe um gesto crítico sob um viés ideológico, econômico e político¹¹⁵. Destarte, não interessa as interseções de ambos os discursos dos autores (que

¹¹⁵ Inclusive, Foster menciona que uma das razões do entendimento da arte pós-modernista como uma textualidade alegórica era que a recepção da alegoria (conceito de Benjamin) fora mais priorizada pela “dúvida aporética”, pela desconstrução derridiana, do que sobre a crítica ideológica (desmistificação da tradição marxista) (2014, p. 94). Tal crítica à desconstrução derridiana, assim, se dá na esfera ideológica para o autor. Ethan Kleinberg, em *Deconstruction isn't dead* (2022), traça um panorama crítico da recepção da desconstrução pela esquerda dos Estados Unidos. O autor comenta como a desconstrução, a partir da teoria de Derrida, é criticada sob alguns argumentos: 1) da sua dificuldade de interpretação e entendimento; 2) da introdução de pensamentos da extrema direita (a partir de Heidegger e Nietzsche, que podem ser associados ao regime nazista

poderia remontar a Nietzsche, por exemplo), mas que (retomando já certa estratégia citada no capítulo primeiro em Foster) a desconstrução derridiana estaria também relacionada ao discurso do capital. Tal crítica, localizando os valores do seu discurso, aponta brechas, influências, sejam *rastros* ou *pertenças* que denunciam e expõe os limites de uma dita desconstrução da metafísica, *para além do “interior” do texto derridiano, mas justamente considerando o seu redor, observando os seus efeitos*. Ora, se o capitalismo age, neste viés, sobre a fetichização da mercadoria e do signo, mesmo certa simetria metafísica estaria demarcada em Derrida.

Vale-se então de certa postura foucaultiana para tecer relações discursivas e genealogias de valores. Se este desvio fora apontado por Foster, curiosamente Foucault se deteria mais na operância filosófica de Derrida, seu ex-discípulo, do que em seu discurso e seus valores, isto é, mais em uma crítica metodológica e em certa disputa filosófica ao redor de um cânone do que, necessariamente, concluir que a “dinâmica” desconstrutiva haveria alçado efeitos controversos politicamente.

O cenário desta revisão é dado por um debate que ocorreu entre os autores a partir de uma revisão breve e crítica de Derrida de *História da Loucura*, em uma conferência realizada em março de 1963 e publicada anteriormente em *Cogito et Histoire de la folie* posteriormente em *L'écriture et la différence*, em 1967, na qual, grosso modo, Derrida discorda da leitura foucaultiana de Descartes, apontando desvios e inconsistências¹¹⁶ na argumentação de seu oponente e em parte de sua proposta metodológica. Foucault responde em seus textos *Resposta a Derrida*, publicado em 1972 na revista japonesa *Paideia* e, em uma nova versão, ampliada e mais irônica, deste mesmo texto, no apêndice da reedição de *História da Loucura*, no mesmo ano, sob o título *Meu corpo, esse papel, esse fogo* (1972)¹¹⁷.

Para além de compreender todo este debate, interessa ao texto uma pequena brecha, mas contundente, argumentada por Foucault, para fazer valer mais uma possível revisão da filosofia de Derrida. Apesar de saudar a meticulosidade da leitura derridiana de Descartes

alemão); 3) do uso relativista que esta teoria possibilitaria dos acontecimentos históricos, favorecendo uma postura contra-ativista, em favor do status quo (das múltiplas leituras, da impossibilidade de se estabelecer uma verdade histórica, por exemplo). Ao final do artigo, Kleinberg defende a desconstrução como uma teoria mal-compreendida e que, a partir de sua estratégia de suspeição do autor/texto original como centralizadores do significado, possibilitaria revelar criticamente as estruturas binárias e hierárquicas de textos, sendo deslocada para além da própria autoria derridiana, mas como uma estratégia utilizada, inclusive, pelos críticos da desconstrução.

¹¹⁶ Como remonta Nascimento (2017, p. 137), Foucault teria recebido de bom grado a crítica de Derrida, felicitando-o. Mas, ao passo em que Derrida se torna um autor mais divulgado, Foucault mudaria de postura para defender a sua tese e sua leitura de Descartes.

¹¹⁷ Tais informações estão contidas nos textos *O Debate Foucault e Derrida* (NASCIMENTO, 2017) e em notas de rodapé de *Ditos e Escritos* (FOUCAULT, 2013). Para mais informações sobre tal debate, além destes textos, ver *Descartes entre Foucault e Derrida* (BUCKINX, 2008).

(2013, p. 243), Foucault, em *Resposta a Derrida*, argumenta ostensivamente contra suas premissas não anunciadas. São três postulados denunciados, que depois se seguem para uma defesa de sua história da loucura e de sua leitura de Descartes.

Esses três postulados são consideráveis e bastante respeitáveis: eles formam a armadura do ensino da filosofia na França. É em nome deles que a filosofia se apresenta como crítica universal de todo o saber (primeiro postulado), sem análise real do conteúdo e das formas de saber; como injunção moral que só se desperta com sua própria luz (segundo postulado); como perpétua reduplicação dela própria (terceiro postulado) em um comentário infinito de seus próprios textos e sem relação a nenhuma exterioridade. § De todos os que filosofam atualmente na França, abrigados por esses três postulados, Derrida, sem dúvida nenhuma, é o mais profundo e o mais radical. Mas, talvez, sejam esses próprios postulados que se devam recolocar em questão [...] (FOUCAULT, 2013, p. 245).

O que salta, nesta denúncia, é uma diferença da atividade de Foucault para com a de Derrida. Ora, se o que interessa para este é o saber da filosofia, o agir no interior dela e presumir que seu campo está fechado para outras influências (ou melhor, que não importem, ao menos), para aquele os saberes diversos e as relações discursivas é que importam, as influências não imaginadas, o que está rodeando um determinado valor. Vê-se, de acordo com o Foucault, que a proposta de Derrida assume a filosofia como um centro do saber, carente de sua recursividade para ser posta à luz e, neste sentido, imbricado em uma rede sem fim de seus próprios textos. Apesar de ambos compartilharem de noções nietzscheanas, céticas, pós-estruturalistas, etc., a atitude deles perante a história e a verdade, perante a possibilidade de interpretação e mesmo os seus *movimentos neste jogo* chocam-se, quando é posto à luz, principalmente, esta demarcação disciplinar.

São tais premissas elencadas por Foucault que permitem vir, aqui, à tona as questões: desconstruir a metafísica no âmbito da linguagem estrutural, fenomenológica, etnocêntrica é desconstruir a metafísica em qualquer outro âmbito? Quando se opera "internamente" a uma estrutura (filosofia, linguagem) é possível se isolar das outras estruturas? A desconstrução se coloca como uma operação neutra, em algum aspecto, a partir de algum campo ou em relação ao seu objeto de revisão? Retoma-se, por fim, o termo desconstrução.

Até aqui, a tentativa foi de compreendê-lo sem isolá-lo, sob a justificativa que a própria terminologia “desconstrução” presume um acontecimento prévio, isto é, ela é historicizada, encarada como uma *reação*, no triplo sentido complementar, diante do senso comum: a) atividade em ocasião de outra (a recordar de sua genealogia e suas influências), b) combinação de elementos produzindo outras possibilidades (a retomar a leitura que é feita dos

textos, por Derrida, diante de sua própria noção de texto) e c) ação de oposição a uma atividade (revendo, criticamente, a metafísica, o logocentrismo e o fonocentrismo). Por isso, o termo “construção”¹¹⁸ é associado também, aqui, duplamente no pensamento derridiano ora exposto: à construção no sentido literal (construção prévia, construção até aqui realizada nas obras de Nietzsche e Heidegger, na fenomenologia de Rousseau, no estruturalismo de Saussure e na etnografia de Lévi-Strauss, por exemplo) e à construção no sentido cético (construção como passo, já nietzscheano ou mesmo estruturalista, para uma “alternativa” à metafísica, como opositor a um termo “natural”, “fundamental”, “sempre-presente”, sem que haja um outro lado não construído).

Tendo isso em vista, a desconstrução, como operação, repete um gesto *recreativo* e *terminológico*, da ressignificação de termos, da inversão de lógicas, para ir ao limite do que desconstrói sem pretender uma verdade final; pretende-se, assim, a ausência, isto é, aceitando a “construção” como premissa cética total, o “*des*” procura ausentar a construção como terminologia funcional, *descarregar* seu sentido dicotômico com os termos anteriores, *desfazer* o que o enunciado anterior fez: se tudo faz sentido pelo status de construção, este termo não é mais necessário (supondo-se que o sistema funcionasse *realmente* dicotomicamente entre metafísica/não metafísica e que as premissas metafísicas anteriores fossem o único outro lado a ser investigado).

Neste último sentido, encara-se a desconstrução pela ótica da “presença plena” de uma metafísica: *passo assumido por Derrida* e que vale, aqui, de lembrança:

Desconstruir era também um gesto estruturalista. Mas era também um gesto anti-estruturalista — e seu destino deve, por um lado, a esse equívoco. Tratava-se de desfazer, descompor, dessormentar as estruturas (todas as espécies de estruturas, linguísticas, ‘logocêntricas’, ‘fonocêntricas’ — o estruturalismo sendo então dominado, sobretudo, por modelos linguísticos, da linguística dita estrutural que se dizia também saussuriana, socioinstitucionais, políticos, culturais e, sobretudo, e antes de tudo, filosóficos). É por isso que, principalmente nos Estados Unidos, associou-se o móbil da desconstrução ao ‘pós-estruturalismo’ (palavra ignorada na França, exceto quando ela ‘retorna’ dos Estados Unidos). Mas desfazer, decompor, dessormentar as estruturas, movimento mais histórico, em um certo sentido, que o movimento ‘estruturalista’, o qual se encontrava, desse modo, recolocado em questão, não era uma operação negativa. Mais que destruir era preciso também compreender como um ‘conjunto’ tinha se construído e, para isso, reconstruí-lo” (DERRIDA, 1998, p. 21).

A desconstrução, operação a partir *de*, como faz o cupim roendo a madeira, se submete ao discurso do objeto que se volta, não investigado em sua totalidade — isso fica

¹¹⁸ Como escreve Gonçalves (2017, p. 223), “*A desconstrução derridiana comporta simultaneamente destruição e construção*, uma intervenção que instabiliza a organização do texto, fazendo realçar os seus elementos incontroláveis, questiona o sistema de oposições (a que a filosofia é adita) que o compõem e reenvia para um futuro imprevisível”.

exposto e criticado, principalmente, quando retoma-se os apontamentos fosterianos e foucaultianos de que Derrida seria discursivamente influenciado por “espíritos capital-textualistas”; ou de que, em termos metodológicos, ele estaria voltado para o discurso da filosofia, perseguindo uma crítica totalizante, de certo modo, mesmo que *estrategicamente no jogo*, pois esta proposta se insere a partir da metafísica e neste estreitamento de campo necessário: uma ainda operação de identificação e de presença, de necessidade de limites, de centro. Tal denúncia pode ser encarada sob a qualidade de jogo, conquanto a Presença sempre ressurgja como uma possibilidade nunca superada.

3.2 O CUPIM E O CAVALETE FOTOGRÁFICO

O gesto de denúncia e subversão no campo artístico poderia ser localizado, se rapidamente, no recorte vanguardista europeu do início do século XX. Contudo, não entende-se que a prática das vanguardas seja necessariamente correlata à atitude de dissolução do signo presente na obra de Derrida, por exemplo. Nem que estas sejam associáveis ao discurso projetual, em um sentido de suas premissas em relação à sociedade e história. Duchamp seria um possível modelo, quando, em 1917, entendendo a arbitrariedade do circuito artístico, logo o denunciaria ao atravessar um mictório por ele assinado como objeto de arte; Isto é, não fosse certo acréscimo possível às atividades da arte ao longo do século que, principalmente entre as décadas de 1960 e 1980, visariam os signos e os discursos para além de sua autonomia disciplinar, revendo, ao menos historicamente, dispositivos modernos, sob influência de uma teoria da linguagem, tendo em vista, ainda, o discurso econômico do contexto estadunidense, que se instalaria como um novo centro da arte “mundial”.

Beccari, em seu texto nomeado *Antirrealismo: uma breve história das aparências* (2019), comenta que, após o contexto da Segunda Guerra, Nova York passa a ser o novo pólo da arte, onde artistas buscariam refúgio diante da fragilidade da Europa. A prática artística é influenciada por um discurso progressista e econômico que, diferente da situação parisiense, está compreendida como *trabalho*, associada ao *investimento* financeiro e às técnicas políticas dos Estados Unidos — que se *apropriando* da arte, por exemplo, fomentaram o expressionismo como combate ao realismo socialista ocidental nas décadas de 1950 e 60 (p. 28)¹¹⁹. Enquanto, inicialmente, a atividade artística primaria pelo *fazer* artístico, adequando a

¹¹⁹ O autor argumenta, conforme Giulio Argan em *Arte Moderna* (1999), Leo Steinberg em *Outros Critérios* (2008) e Eva Cockcroft em *Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War* (1985): “Após a Segunda Guerra, o centro de difusão artística desloca-se de Paris para Nova York. Se as vanguardas europeias se contrapunham ao conservadorismo da pintura acadêmica, essa contenda não fazia sentido no contexto progressista

arte ao valor de trabalho, à performance e à tendência vanguardista de um reformismo introvertido da arte enquanto atividade autônoma, em meados dos anos 1960 se instalaria uma nova prática que passa a *falar*, isto é, questionar a arbitrariedade dos signos não somente no âmbito da arte, mas nos da cultura e sociedade¹²⁰: “Se a tendência ao ‘fazer’ busca restabelecer a autonomia da arte, seja pela pureza formal/gestual ou pelo domínio filosófico-conceitual, na inclinação ao ‘falar’ o interesse reside em explicitar a arbitrariedade dos signos artísticos, sociais, culturais etc” (BECCARI, 2019, p. 23). A prática do *fazer* agruparia, para o autor, exemplos como o *action painting*, a aspensão do expressionismo de Pollock e a abstração do impressionismo de Rothko e revelariam, de certo modo, um distanciamento da arte em relação ao ambiente social.

Este distanciamento logo também serviria como objeto pelo *falar*, que não somente subverte o regime autônomo da prática do fazer como crítica, mas visa de fato reassociar (na premissa de uma prévia desassociação) a arte ao ambiente de vida, ao modo do discurso projetual:

O pano de fundo, nesse caso, é a unilateralidade dos significados que a cultura de massa propaga através da publicidade, do cinema e da televisão; daí o impulso contestatório de desconstruir as mensagens pela manipulação e experimentação desses mass media, visando convertê-los em imagens que suscitem a resposta e o questionamento (BECCARI, 2019, p. 23).

Ambas as tendências, no entanto, parecem devedoras da instiga de ruptura instaurada pelo regime discursivo vanguardista — que desde a sua Fonte (duchampiana) são motivos de questionamento enquanto ruptura total frente às institucionalizações subseqüentes na seara das artes¹²¹. Mas, diferentemente da tendência do fazer, a do falar permite esta localização também diante de uma operação de revisão dos signos socioculturais sob a influência de teorias da linguagem que, tendo em vista ainda o solo da economia artística do contexto norte-americano, não somente se chocam com os signos do capital mas, de certo modo, são

norte-americano. A arte é, nesse ambiente, antes de tudo trabalho, e o fazer artístico, um impulso livre que se pretende puro em sua espontaneidade, pressupondo resultados investidos de mais “realidade” do que a arte europeia jamais teve” (BECCARI, 2019, p. 28)

¹²⁰ Conforme visto no início desta pesquisa.

¹²¹Beccari retoma a problemática a partir de Steinberg, Cray e Foster: “A desconfiança para com a noção de ruptura é, aliás, uma constante em Leo Steinberg, em Jonathan Cray e em Hal Foster. Embora não tenham o mesmo foco de estudo (Steinberg é especialista em arte clássica, Cray se concentra no século XIX, e Foster, na arte do período pós-guerra), os três historiadores põem em relevo uma mesma chave discursiva: a de um olhar em retrospecto a partir do qual a noção de ruptura possa fazer sentido contra o pano de fundo de uma tradição normativa” (2019, p. 27). Para o autor, interessando não deslegitimar o conceito de ruptura, mas localizá-lo enquanto argumento, então, este gesto que pode ser localizado na prática vanguardista de Duchamp não somente prescreve os limites das convenções artísticas, mas da própria subversão enquanto contestação destas convenções (ibid, p. 28). Neste sentido, será revista a atitude do *falar* diante do século XX.

interessantes a ele, conforme já exposto em Foster e aqui amplia-se: “A tendência ao ‘falar’, por sua vez, tem sua origem no panorama intelectual francês da década de 1960, *quando a difusão das pesquisas semiológicas e estruturalistas já suscitava as possibilidades de ruptura contra a autonomia do signo*” o que, segundo a linha fosteriana, para o autor, se desdobraria nas artes enquanto uma virada textual (BECCARI, 2019, p. 23).

Já tomada anteriormente na crítica de Foster à proposta de Derrida, agora alcança-se então a dinâmica de fragmentação e reificação do signo nas artes chamadas neovanguardistas:

Quando a autonomia semiótica parecia estar definitivamente garantida, a arbitrariedade semiótica foi afirmada, primeiro com figuras neodadaístas como John Cage e, em seguida, no domínio da própria pintura, por figuras como Robert Rauschenberg e Jasper Johns. De fato, ambos levaram a arbitrariedade do signo até o ponto de dissolução observado por Jameson, isto é, até o ponto em que os significantes (letras, números, etc.) tornaram-se literais [...]” (FOSTER, 2014, p. 86).

Em retrospecto, embora resistentes à condição mercantil do objeto de arte, as mencionadas estratégias dos anos 1960 e 1970 compartilham a paixão pelo signo aqui em discussão. É possível até que abram caminho para o fetichismo do significante, prevalecente na arte e na teoria dos anos 1980 (FOSTER, 2014, p. 88).

Ao modo da dissolução do signo derridiano, a arte reincorporaria esta dinâmica em solo capital. Na esteira destas estratégias, a atividade artística da década de 1980 em diante, para o autor, repercutindo uma estética geral do espetáculo que refletia (mas não desafiava realmente, para o autor) a reificação, seria bem recebida pelo cenário neoliberal de consumo. Por terem fragmentado e reificado o signo artístico de seu espaço institucional¹²², de certo modo concluiu-se, ainda que contraditoriamente, aquele projeto de menor autonomia de campo, que pode ser possível não somente a partir das premissas ambientais do discurso moderno das artes, mas que procuram revê-lo, reformá-lo. Neste âmbito, a atividade artística mais do que volta-se aos seus discursos históricos, procurando desconstruí-los, mas o faz atravessada por estas dinâmicas de diluição do signo, isto é, possíveis de serem pensadas a partir da filosofia e da linguagem. O interesse, sobretudo, se configura em uma espécie de projeto de revisão dos cânones modernos e almeja aliar arte à vida, indo de encontro à autonomia das instituições artísticas; quiçá, efetuando (e efetuada por) certo progresso histórico-social. Isto é, estes pressupostos não soam estranhos à história do projeto, aos

¹²²“Essa estética [geral do espetáculo que refletia sobre essa reificação, mas não a desafiava] preparou o modelo que regeu grande parte da arte em meados da década de 1980. Depois das marcações indiciais e dos impulsos alegóricos, esse modelo pode ser denominado convencionalista, pois, com a anuência de um pós-estruturalismo mal compreendido, tendia a tratar todas as práticas (artística, social e outras) como significantes independentes a serem manipulados, convenções a-históricas a serem consumidas” (FOSTER, 2014, p. 95). Questionam-se, no entanto, dois pontos aqui: que seja um “pós-estruturalismo mal compreendido” para um pós-estruturalismo transformado; e qual seria esta chave valorativa entre *refletir sobre* e desafiar, para o autor, uma vez que, ao menos neste tópico, ambos as dinâmicas podem ser possíveis.

discursos que foram investigados aqui no capítulo anterior. Até porque, em seu desdobramento, o design (especialmente, o gráfico), faz um paralelo a esta estrutura de revisão de regras através de sua própria prática (introduzindo-se, aqui, inclusive a premissa pós-moderna no circuito de um projeto de subversão).

Assim, é necessário localizar e recortar este contexto introduzido até aqui, de forma a propor uma investigação deste circuito artístico. Destarte, parte-se aqui para algumas narrativas da crítica e teoria artística norte-americana que se dispuseram a pensar a arte entre as décadas de 1960 e 1980 neste contexto de subversão. Serão vistas, em suma, sob três chaves até aqui discutidas (ora intercaladas, ora reunidas): enquanto desconstruções (grosso modo, operação interna ao regime que subverte), da suspeição desta dinâmica de ruptura e institucionalização na arte (isto é, deste embate interno à arte) e diante dos efeitos interessantes ao discurso “reagido”. Mais do que entender os efeitos das próprias atividades artísticas e o debate sobre elas no campo da crítica, o texto busca compreender a situação narrativa que as insere neste regime desconstrutivo, ao mesmo tempo interrogando-a brevemente, como uma abertura que introduz outro flanco à espreita do discurso projetual.

Enquanto esta chave de refuncionalização nas artes parece se perpetuar, ainda, como um trauma do modernismo nas artes — principalmente da sua situação frente a autonomia e aos discursos do capital que, relembra Argan, solaparam (pelo industrialismo burguês, neste caso) os intentos modernistas europeus da Bauhaus (1999, p. 537) — no entanto, algumas atividades artísticas são apropriadas teoricamente como estratégias desconstrutivas que implodem os valores modernistas: a fotografia, sob o rótulo pós-modernista, para Allan Sekula e Douglas Crimp, quando aceita no regime do museu e das artes, daria continuidade às dinâmicas vanguardistas, só que agora em um escopo não autônomo; isto é, permitiriam que a atividade artística se visse logo refuncionalizada perante a sociedade cabendo, inclusive, para a sua função crítica de um discurso econômico hegemônico. Passa-se, então, a de tais narrativas.

No texto *Desmantelar la modernidad* (2004)¹²³ Allan Sekula¹²⁴ aponta para as atividades que, por meio da câmera e agindo internamente aos discursos modernos (seja da arte ou das indústrias), subvertem-os. O autor define a modernidade pela divisão político-econômica, na esteira liberal-capitalista, entre trabalho mental e manual. Inscreve,

¹²³ Originalmente publicado em *The Massachusetts Review*, Vol. 19, No. 4, Fotografia (Inverno, 1978), pp. 859-883 (25 páginas).

¹²⁴ Allan Sekula (1951-2013) foi um crítico de arte, fotógrafo, cineasta e escritor. Seu interesse envolve o campo da fotografia pós-moderna em relação ao ativismo político. Depois de sua morte, o trabalho de Sekula encontra-se reunido no *Getty Research Institute* em Los Angeles.

assim, a modernidade como um paradigma que está baseado no discurso da neutralidade e que se difunde para esferas amplas da vida, incluindo a da arte. Apesar da localização geral na história progressiva da arte, que qualifica a *pop art* como um discurso pós-moderno, o autor relata como ela ainda depende de mecanismos da autopromoção artística, onde os artistas têm gestão de carreira, são estampados em capas de revistas, etc., sobretudo, sendo geridos pela atividade capitalista (da onde o livre mercado, defendido academicamente por Milton Friedman, empregaria a tática da neutralidade) (p. 37).

Também argumenta que esta arte era dependente de um certo formalismo, auto referencial, no sentido de que obras eram isoladas dos aspectos sociais e contextuais, sendo desdobrados em “vanguardismos *chics*” (ibid, p. 38). Para o autor, a saída deste discurso hegemônico se daria no entendimento da propaganda como principal mecanismo de gestão capitalista da arte, indo ao encontro de uma arte social que pusesse em marcha lutas contra a ordem estabelecida, que denunciasses este circuito baseado na neutralidade do discurso, que desembocaria em “apelações quanto ao gosto, a ciência e a metafísica” (p. 38-39).

Desmantelar a modernidade, para o autor e no âmbito da arte, seria denunciar o capitalismo no ambiente da vida e o formalismo no ambiente da arte. Ele encontra esta saída em exemplos de artistas que trabalham com a câmera, por meio da fotografia e vídeo e que interagem, entre a linguagem escrita e oral¹²⁵, com as dinâmicas da ordem social: “estou falando de uma arte representativa, uma arte que se refere a algo muito mais além de si mesma. A forma e o maneirismo não são um fim em si mesmas” (SEKULA, 2004, p. 39, trad. nossa).

Cita, de partida, as obras de John Heartfield (1891–1968), artista alemão que, ultrapassando a barreira da qualificação documental de uma ordem realista (isto é, de um discurso no qual as fotos são entendidas como registros neutros de fatos sociais), expõe criticamente a sociedade em imagens declaradamente construídas e manipuladas, isto é, sem que se precise passar por um argumento da não adulteração da imagem: “neste caso, a construção passa a ser uma *desconstrução* crítica” (ibid, p. 42, grifo do autor, trad. nossa).

¹²⁵ Esta proposta é relativa a certo interesse de Walter Benjamin, que, em *Pequena História da Fotografia* (1931), parte da coletânea *Obras Escolhidas* (1987), defende o *legendar* como parte da atividade fotográfica social. Seu contexto de uso do termo legenda traz um sentido histórico, de noção contextual, espaço-temporal: o fotógrafo não deve estar alheio a este, mas conhecer a legenda (ou história) na qual a sua fotografia se encontra, como ferramenta de denúncia dos crimes cívicos: “Mas existe em nossas cidades um só recanto que não seja o local de um crime? Não é cada passante um criminoso? Não deve o fotógrafo, sucessor dos áugures e arúspices, descobrir a culpa em suas imagens e denunciar o culpado? Já não se disse que ‘o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar’. Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto? Não se tornará a *legenda a parte mais essencial da fotografia*? Tais são as questões pelas quais a distância de noventa anos, que separa os homens de hoje do daguerreótipo, se descarrega de suas tensões históricas” (p. 107).

Heartfiled ficou conhecido por produzir imagens de cunho crítico e satírico ao regime da ditadura nazista. Uma das imagens mais difundidas do autor (figura 37) joga com proporções e palavras, tendo como alvo diretamente a figura de Hitler, que aparece como um ditador financiado. Este, pequeno, recebe, em um gesto inverso de sua saudação, um capital de um sujeito de terno e sem rosto, maior, e que aparece por trás do outro. O texto na imagem segue-se traduzido (trad. nossa): 1) título: o pecado da saudação do Hitler; 2) legenda no meio da imagem: milhões estão atrás de mim; 3) legenda abaixo da imagem: pequeno homem que pede por grandes presentes.

FIGURA 37 — MILLIONEN STEHEN HINTER MIR.



FONTE: HEARTFIELD (1932). Disponível em <<https://www.sfmoma.org/artwork/91.139/>>.

Para o autor, este gesto crítico-documental teria se perdido ao longo do século XX, com as estruturas econômico-políticas do capitalismo tardio influenciando a arte e, especialmente, a atividade artística da fotografia, o seu campo de estudo. Retoma a artista Diane Arbus, que era divulgada no âmbito das artes, no século XX, como uma fotógrafa

documental sob um chave formalista e maneirista, isto é, na qual importava mais a imagem e a expressão da subjetividade da autora do que as dinâmicas sociais e a vida popular (figura 38) (ibid, p. 43-44).

FIGURA 38 — INSTALAÇÃO DA EXPOSIÇÃO DE ARBUS.



FONTE: ARBUS (1972-1973). Fotografia por Katherine Keller. Disponível em <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2551?installation_image_index=1>.

O autor questiona, assim, a prática fotográfica frente à dinâmica formalista desimpedida pelo fetiche mercantil. Para ele, o formalismo interessava ao mercado da arte por organizar o setor comercial, principalmente diante do museu:

A alta cultura do capitalismo tardio está submetida ao regime semântico unificador do formalismo, que neutraliza e nivela: é um sistema universalizador de leitura. *Só o formalismo pode unir todas as fotografias do mundo em uma sala, enquadrá-las e vendê-las.* Como fetiche mercantil privilegiado, como objeto dos especialistas na arte, a fotografia alcança sua última pobreza semântica. Mas esta pobreza perseguiu a prática fotográfica desde seus inícios (SEKULA, 2004, p. 45, trad. nossa, grifo nosso)¹²⁶.

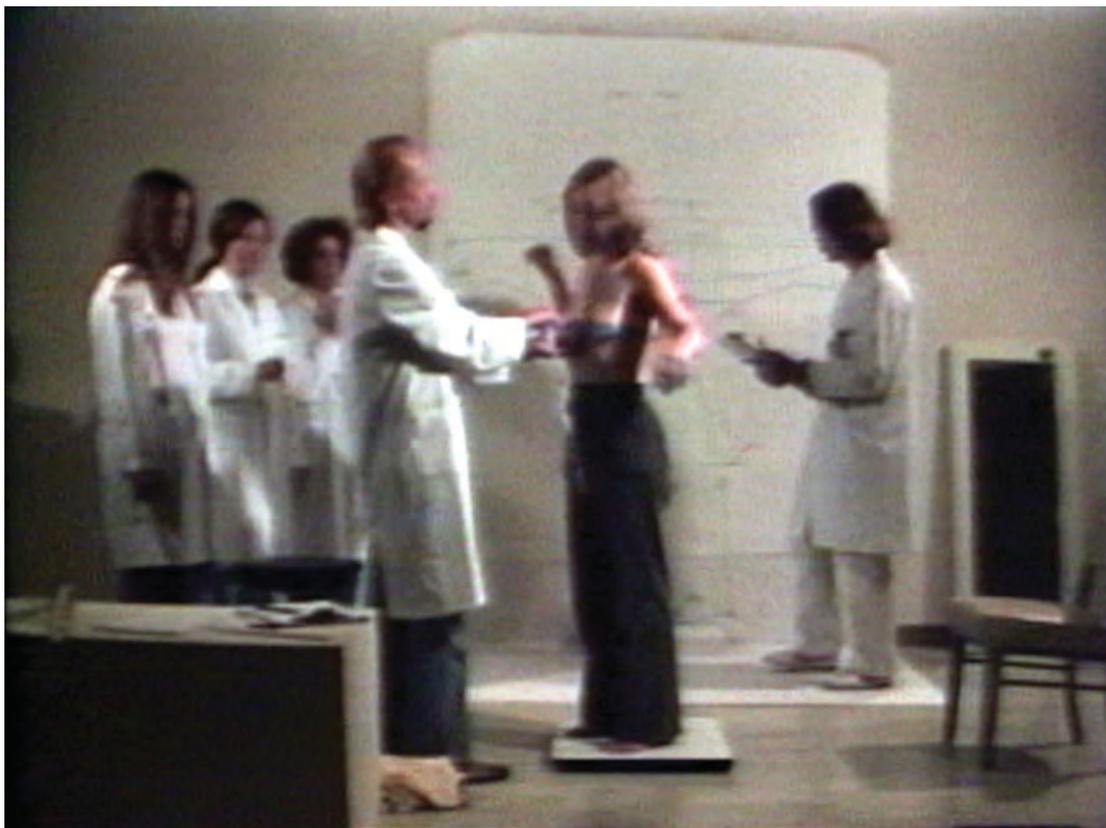
Neste ponto, Sekula comenta sobre as atividades fotográficas que possibilitariam subverter tal sistema que se apropria da imagem fotográfica como um objeto de arte elevado,

¹²⁶ Segundo o site do grupo de comercialização de arte Christie's, uma das obras mais conhecidas da autora, intitulada *Identical Twins* foi anunciada por \$732,500, em 2018. Disponível em: <<https://www.christies.com/en/lot/lot-6159681>>. Acesso em Março de 2022.

se desvelando enquanto artefato cultural (ibid, p. 45). Em detrimento das fotografias que utilizam da legenda textual breve, no museu moderno, para alcançar um estatuto de autonomia, na qual o contexto da imagem importa menos do que o que ela apresenta formal e solitariamente, o autor levanta artistas que “vinculam abertamente suas fotografias com a *linguagem*, e utilizam dos textos para ancorar, contradizer, reforçar, subverter, complementar, particularizar ou transcender os significados que oferecem as próprias imagens”, ou seja, obras que participariam de narrativas mais amplas, do *ambiente* de vida, estando "conscientes" da não-neutralidade de uma leitura e de uma escrita (ibidem, trad. nossa, grifo nosso).

A partir da obra *The Vital Statistics of a Citizen* (1977) (figura 39), de Martha Rosler, por exemplo, Sekula entende que a cinematografia foi, mais do que a o trabalho da fotografia estática, uma grande questionadora da “ilusória *factialidade* dos meios fotográficos” (2004, p. 48, trad. nossa, grifo nosso). Pela justaposição de sons, textos e imagens, se faz possível o “*metacomentário*”, “a imagem como prova, e logo [um modo de] subvertê-la” (ibidem). Nesta montagem fílmica que, segundo a narração em *off* é dividida em três atos, uma mulher, nua, no primeiro dos atos, passa a ser mensurada por homens vestidos de jalecos brancos: “Rosler se refere ao corpo como o ‘campo de batalha’ fundamental da cultura burguesa” (p. 47). No início do filme, a narradora comenta que a obra “é sobre percepção de si-mesmo, é sobre o sentido da verdade, a definição de fato” (ROSLER, 1977, s.p).

FIGURA 39 — VITAL STATISTICS OF A CITIZEN.



FONTE: ROSLER (1977). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b91_vZ8TauM>.

Assim, a partir desta primeira cena da obra, que demonstra tal dimensionamento, controle e avaliação do corpo feminino sendo justaposto pela locução, a imagem como fato, a construção do “eu” e mesmo o discurso científico (talvez em alusão ao jaleco branco) encontram-se denunciados. Expõe-se os limites entre o que aparece ao espectador (ou o que oferece-se ao sujeito) como lugar neutro: “esta é uma lição sobre afogar-se e nadar, na qual afundar-se e nadar tem muito em comum” (ROSLER, 1977, s.p). Enquanto que para Rosler o corpo da mulher é configurado, ditado e controlado pelos discursos da sociedade, que passam muitas vezes enquanto estruturas neutras, para Sekula sua obra também desconstrói a imagem como um campo neutro, uma estrutura dada, factual. A imagem encontra-se subvertida pelo texto; o texto encontra-se relacionado, criticamente, com o ambiente social; ambos, pela montagem, referem-se ao escrutínio do discurso neutro, à auto-reflexão da imagem enquanto construção. A pretensa autonomia da imagem como documento, da imagem como *fato* neutro da vida, se encontra sob a luz de uma operação que, pela própria imagem, questiona-a.

Semelhante aspecto é encontrado, por Sekula, na obra de Jon Jost, intitulada *Speaking Directly* (1973), na qual o cineasta realiza um documentário autobiográfico que trata da construção (como uma atitude questionável) de sua própria subjetividade: “Jost expõe o

caráter problemático de sua própria autoria sugerindo sua própria falta de honra ao tentar construir uma imagem coerente de ‘seu’ mundo” (2004, p. 50, trad. nossa). O filme trás a incoerência em meio à narrativa: imagens piscam na tela diante de outras cenas, áudios são justapostos, informações aparentemente inúteis se somam ao roteiro. Assim, a subjetividade encontra-se não somente representada, mas questionada como um objeto de representação geral, à maneira solipsista: “a sexualidade, a formação do eu e a sobrevivência do sujeito autônomo são questões fundamentais para a [sua] prática revolucionária” (ibidem).

Em outro sentido, não do sujeito autônomo e da produção cinematográfica, mas da luta organizada de classes e da fotografia, Sekula menciona Fred Lonidier, que buscaria em sua obra *The Health and Safety Game* (1976) denunciar o sistema de insalubridade no trabalho industrial (figura 40). Em painéis, Lonidier agrupa fotos, raios-x e documentos em dossiês que localizam casos de trabalhadores afetados pelas condições inóspitas laborais. Com esta linguagem, propositalmente fotoperiódica, para Sekula, o artista não estaria apenas relatando a decadência sistemática do capitalismo frente ao trabalho operário, mas também denunciando o modelo de análise da vida (como um estudo de caso)¹²⁷, no âmbito empresarial, e a espetacularização promovida pelo fotoperiodismo dos artistas “documentais liberais” que convertiam “a violência e o sofrimento em objetos estéticos” (2004, p. 53), no âmbito artístico.

Em contraposição ao trabalho de Lonidier, que atuaria em direção de condições melhores de trabalho, Sekula menciona a exposição de Eugene Smith, intitulada *Minamata* (1974)¹²⁸, que esteticizaria o sofrimento alheio por meio de um sentimento apelativo de compaixão (ibidem) (figura 41). Lonidier, no entanto, estaria mais disposto a encarar sua arte como ativismo, e seu objetivo seria apresentá-la na sala de um sindicato trabalhista (p. 55). Diante de sua arte, recorre-se ao modelo de subversão como operação e delação interna da atividade artística e fotográfica; bem como dos mecanismos burocráticos de gestão do sofrimento operário, como o modelo de estudo de casos. Fala-se dos dispositivos da arte moderna, mas também dos dispositivos da vida.

¹²⁷ “Poderia dizer-se que a apresentação de Lonidier é análoga ao modo em que os burocratas das grandes empresas tratam o problema da segurança do trabalho, mas o artista subverte este modelo contando a história desde baixo [...] O formato de estudo de casos é um modelo da maneira autoritária em que se manejam as vidas humanas” (SEKULA, 2014, p. 54, trad. nossa).

¹²⁸ Não obstante, a obra torna-se inspiração de um filme nomeado *Minamata* (2020), produzido pela indústria de Hollywood e que conta com a participação de Johnny Depp, figurão americano.

FIGURA 41 — IWAZO FUNABA'S CRIPPLED HANDS.



FONTE: SMITH (1971). Disponível em <https://www.magnumphotos.com/newsroom/health/w-eugene-smith-minamata-warning-to-the-world/>.

Sekula segue em seu texto e encontra na atividade fotográfica outro exemplo de revisão discursiva. Diferentemente, contudo, da atividade de Lonidier e dos outros artistas até aqui comentados, Chauncey Hare viria de uma tradição documental da fotografia que explora a imagem “isoladamente”, isto é, sem a composição de textos, palavras ou questionando internamente e mais explicitamente (no sentido benjaminiano) a atividade artística, no âmbito formalista (ibid, p. 58). Não obstante, sua subversão é destacada pelo lugar em que ele opera com sua câmera e nas narrativas que agrupa durante o período de atividade.

Hare fora engenheiro químico de uma indústria de petróleo. Entre os anos 1976 e 1977 sugeriu aos seus diretores se ausentar do posto de trabalho para fotografar a relação de trabalho entre tecnologia e alienação *no interior da empresa*, algo que foi bem recebido, inicialmente. Sekula conta que, depois de três meses de atividade, fotografando e entrevistando desde os operários da manutenção até os supervisores e engenheiros executivos, no entanto, “as investigações de Hare foram interrompidas bruscamente por uns diretores que se sentiram ameaçados” (ibid, p. 59). Suas fotos, organizadas sob o título *A Study of Standard Oil Company (1976-1977)* (figura 42, 43, 44)¹²⁹, demonstram a disparidade das condições de

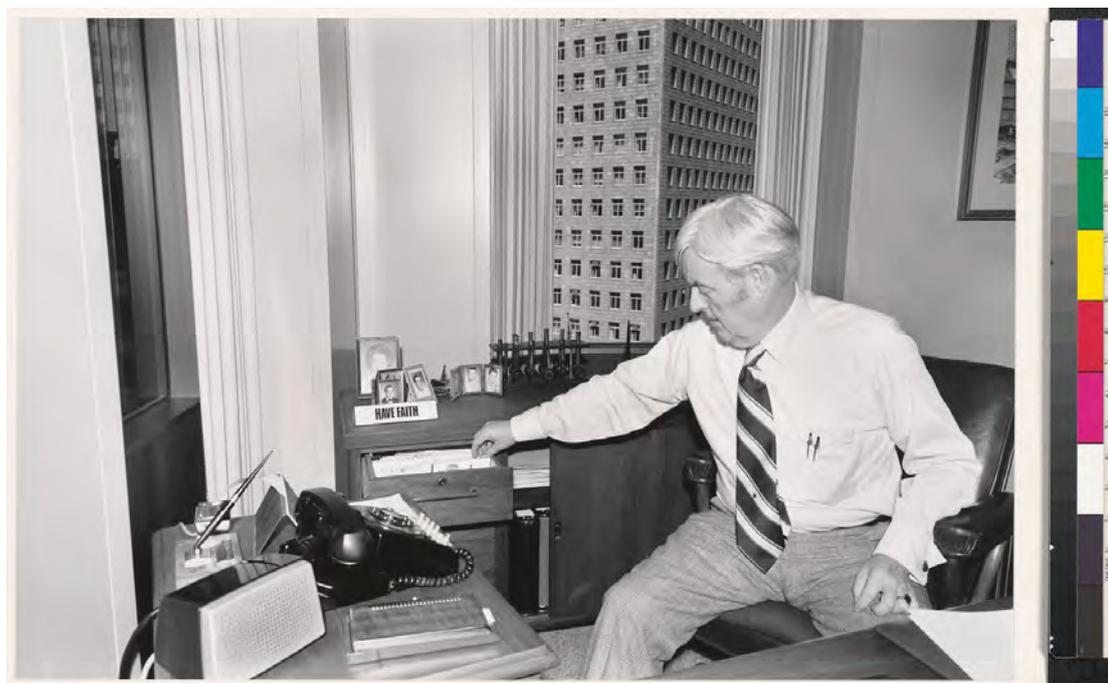
¹²⁹ “Essas fotografias foram feitas por Chauncey Hare para protestar e alertar contra a crescente dominação dos trabalhadores por corporações multinacionais e seus proprietários e gerentes de elite”. Texto provido por OAC (s.d), disponível em oac.cdlib.org/, mediante termos e condições estipulados por Hare sobre o uso de suas fotos. Infelizmente, as fotos relativas ao seu ensaio da companhia de petróleo são limitadas em termos de acesso.

trabalho diante dos escalões da companhia, materializam e denunciam, na operação subversiva interna de Hare, os limites e as divisões entre classes operárias e as mais privilegiadas. Por mais que não haja um texto (sentido verbal, fraseado) enunciado, há um texto implícito em sua obra:

Cada retrato indica uma vida e uma posição, e fornece provas dos privilégios e das humilhações minuciosamente codificados que existem nas grandes empresas dirigidas de forma autocrática. Um executivo ocupa um grande escritório em uma das plantas superiores com vistas ao distrito financeiro de São Francisco. Em um canto escondido, por trás de um caro pote, tem um pequeno templo fotográfico dedicado a sua mulher e filhos. Os operários da refinaria, que não podem deixar seus postos para almoçar, comem seu sanduíche diante de painéis indicadores. Outros aparecem sentados em um banco, escutando sem muita vontade o que lhes explica um supervisor, acerca de uma válvula defeituosa, que ocupa um lugar destacado no primeiro plano da imagem (SEKULA, 2004, p. 60, trad. nossa).

Esta exposição não foi exibida no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, ao contrário de outra série de fotografias de Hare (muito repercutida, por sinal), intitulada *Interior America*, exposta em 1977. Sekula levanta a hipótese de que haveria um conflito de interesses, uma vez que o museu foi patrocinado por Rockefeller, o petroleiro mais conhecido dos Estados Unidos até então (2004, p. 59).

FIGURA 42 — TRABALHADOR DE ESCRITÓRIO SENTADO EM UMA MESA, PUXANDO ALGO DA GAVETA.



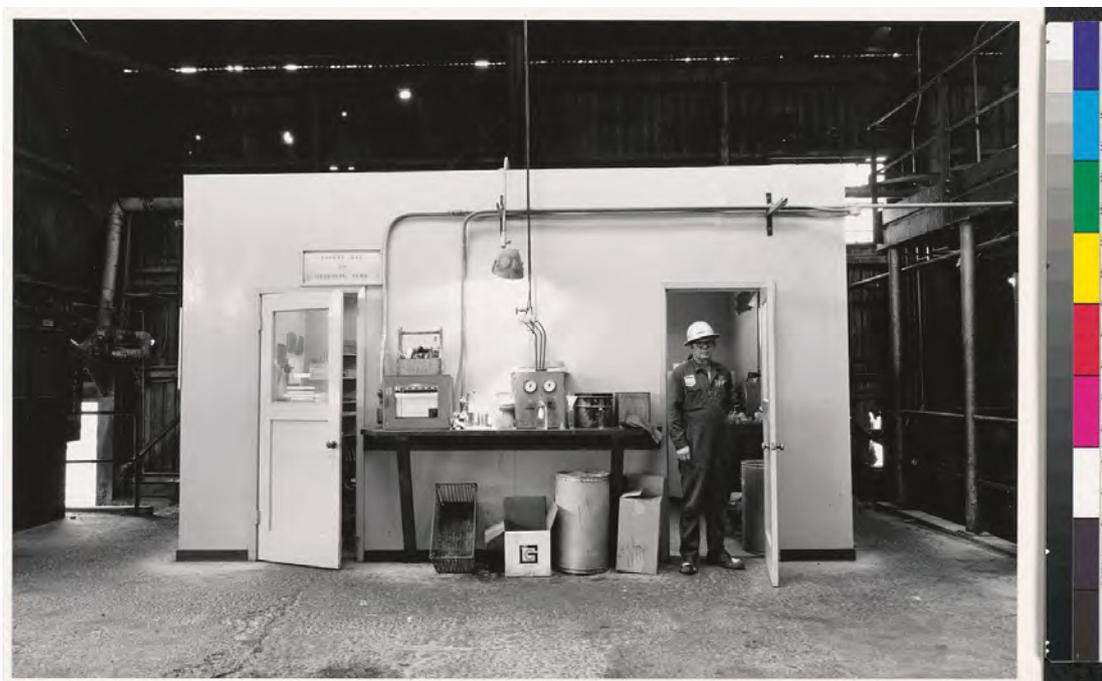
FONTE: HARE (1976-1977). Disponível em <<https://oac.cdlib.org/ark:/13030/k6125t7c/?brand=oac4>>.

FIGURA 43 — TRABALHADORES DO ESCRITÓRIO SENTADOS NO CHÃO NO AMBIENTE EXTERNO, SOCIALIZANDO DURANTE A PAUSA.



FONTE: HARE (1976-1977). Disponível em <<https://oac.cdlib.org/ark:/13030/k6028s4f/?brand=oac4>>.

FIGURA 44 — HOMEM PARADO NA PORTA DE UM ESCRITÓRIO PARTICIONADO EM UMA REFINARIA.



FONTE: HARE (1976-1977). Disponível em <<https://oac.cdlib.org/ark:/13030/k6j103rt/?brand=oac4>>.

Assim como Lonidier, Hare também teve que ocultar boa parte de sua produção para a preservação da imagem de alguns trabalhadores (ibid, p. 61). Ainda assim, ambas as atividades fotográficas demonstram-se, segundo a descrição de Sekula, aparelháveis à

desconstrução de Derrida vista anteriormente: como uma subversão interna ao discurso que ocupa, provida pela linguagem e pela leitura desconstrutiva do texto (sendo texto, aqui, extrapolado).

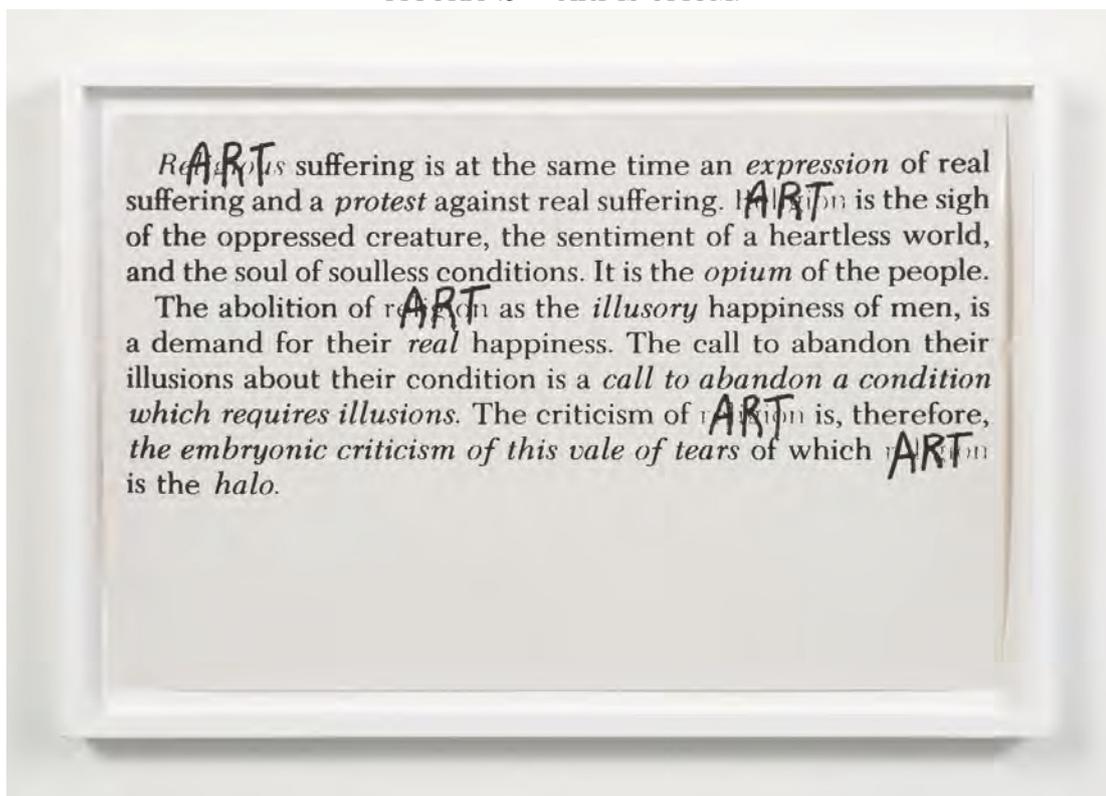
O autor finaliza citando Walter Benjamin e Karl Marx, que seria uma abordagem distinta, ao menos diante de Gramatologia de Derrida, mencionando tanto a atividade crítica como a necessidade de uma *práxis* de maior alcance para esta resistência ao capitalismo (que é reforçado pelo discurso da autonomia no campo artístico), e alcance da plenitude da vida humana: “para transformar a sociedade, a representação didática e crítica é uma condição necessária mas não suficiente. Há a falta uma *práxis* mais ampla, de maior alcance” (SEKULA, p. 62, trad. nossa).

Diante do pano discursivo levantado no capítulo anterior desta pesquisa, retoma-se a situação social e funcional da arte, sob a alcunha moderna (ou pós-moderna, agora), frente ao atravessamento discursivo do capital. Este dilema, aqui, aparece atravessado pela atividade desconstrutiva, denunciada em Foster como dinâmica de diluição do signo já influenciada pela dinâmica de reificação e fragmentação capitalista. Ao se dar na operação interna de um discurso, ainda que subversivamente, esta operação passaria a delatar as estruturas mas nunca sem as habitar, como assume Derrida. Esta funcionalização pode remontar, ou ao menos se demonstra favorável, discursivamente, à premissa projetual de um ponto de vista ambiental (anti clássico-mimetista-religioso), social (que se desdobra, paradoxalmente, da aspiração gótica-cristã de Pugin e Ruskin, alçando Gropius) e recursivo (na qual a arte passa a falar da arte). Isto é, ainda em favor de preceitos projetuais, devedores da aspiração moderna.

Considerando este caso da arte fotográfica “pós-moderna”, retoma-se, aqui, Fred Lonidier, agora oportunamente em outra obra, que parece favorecer o dilema que aqui se espreita.

Subvertendo o termo “*religious*”, de uma das passagens mais repercutidas de Karl Marx em seu manifesto contra-religioso em resposta a Hegel, para o termo “art”, Lonidier sublinha, controversamente, e para a leitura que se faz aqui, a pretensão ambiental do projeto moderno (figura 45). De um projeto que visava emancipar o mal social pela arte secular-ambiental, encontra-se a arte como objeto de subversão, que demonstra seus limites enquanto prática, mas que mantém-se neles e dentro deste ambiente moderno, ainda. Retém o afã da refuncionalização, a virtude do projeto. Isto é dado neste gesto autocrítico no qual a arte se encontra.

FIGURA 45 — ART IS OPIUM.



FONTE: LONIDIER (1973). Disponível em
 <<https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2019/celebration-of-our-enemies-selections-from-the-hammer-contemporary-collection>>.

Na guisa da operação de Lonidier, aqui parafraseia-se o verbete de Marx e a situação dilemática artística de autocrítica e autoconsciência desta disciplina: “o fundamento da crítica artística é: o homem faz a arte, a arte faz o homem. A arte é, de fato, a autoconsciência e a auto-estima do homem e da arte que, visando o projeto de si mesmos, assim, se perderam novamente”¹³⁰.

Esta atividade crítica, que circula internamente ao discurso da arte para uma autocrítica, não é encarada como novidade da atividade artística do pós-modernismo (como abriu-se neste capítulo). Retoma-se, por exemplo, que o modernismo já era capaz de certa recursividade crítica desde Clement Greenberg (aparecendo, aqui, a título de exemplo e não de origem), como coloca Steinberg, como um gesto kantiano de auto-revisão:

Assim como Kant recorria à lógica para definir os limites da lógica, Greenberg avança que “o modernismo critica do interior, mediante os próprios procedimentos do que está sendo criticado”. Como então procede essa autocrítica? “A tarefa da autocrítica passou a ser a de eliminar dos efeitos específicos de cada arte todo [...] efeito que se pudesse imaginar ter sido tomado dos meios de qualquer outra arte ou obtido através deles. Assim, cada arte se tornaria 'pura' [...].” Essa pureza, prossegue

¹³⁰ Trecho adaptado de *Critique of Hegel's Philosophy of Right*, Karl Marx (1970).

Greenberg, "significava autodefinição; e a missão da autocrítica nas artes tornou-se uma missão de autodefinição radical [...]" (STEINBERG, 2008, p. 9)¹³¹.

Contudo, assinala Steinberg, parafraseando Greenberg, que esta dinâmica não aparece nos efeitos de uma subversão propriamente dita, extrema e aos limites do discurso, mas de uma especialização da atividade modernista da arte (ibidem). As narrativas dispersas e dilemáticas que miram o mictório de Duchamp podem lembrar desta possibilidade de atitude artística, que não é inaugurada pela atividade pós-modernista e nem unânime ao escopo teórico a nível de sua potência. Mais interessante, contudo, do que analisar as distintas aparições recursivo-questionadoras no campo artístico, é observar as passagens e limites desta operação de marcação, remarcação e subversão de território enquanto discurso que remonta o valor moderno. Para isso, passa-se a investigar o desmonte de outros dispositivos da arte moderna (como o museu), pela atividade fotográfica, espreitando então de outro modo este gesto auto-crítico mas também o projetual (de função social).

Esta problematização será desenvolvida, a partir daqui, no arco da trajetória de Douglas Crimp em relação ao seu interesse pela arte pós-moderna (e principalmente na situação na qual ele deriva na introdução de *Sobre as Ruínas do Museu* [2005]), de onde se encontrará amparo para defender (novamente) a abordagem discursiva, em detrimento de um enfoque segregador/disciplinar. Se Sekula advoga por uma subversão intencional e projetada da parte do artista a partir do ativismo nas artes, Crimp observa-as fora de certa pretensão do artista (como explicita-se em Rauschenberg no episódio de redator do Certificado do Centenário do Museu Metropolitano que será visto adiante). Se em Sekula fica mais claro o dilema interno da situação pós-moderna frente ao projeto de funcionalização social, colocando a arte em questão, em Crimp efetua-se a passagem para reforçar os atravessamentos discursivos para além do domínio da crítica e da prática artística; dismantelar a subversão enquanto um projeto de arte.

Douglas Crimp¹³² foi um crítico da arte contemporânea da segunda metade do século XX e início do século XXI. Entre outros assuntos, seu interesse se volta à arte moderna (i.e conceitos de museu, autoria), tendo em vista as manifestações pós-modernas da fotografia e de outras práticas artísticas que a transformam. Na obra *Sobre as Ruínas do Museu* (2005),

¹³¹ Os trechos entre parênteses são citações diretas feitas por Steinberg da obra de Greenberg. Ver Greenberg, "Modernist Painting", in Gregory Bankcock (org.), *The New Art* (Nova York, 1966), pp. 101 ss. [ed. bras.: "A pintura modernista", in G. Ferreira e C. Cotrim (orgs.), op.cit., pp. 101 ss.].

¹³² O autor norte-americano foi editor da revista *October* de 1977 até 1990, contribuindo com artigos a respeito da arte e também das causas pelas quais era um ativista, a Teoria Queer e a conscientização sobre a AIDS. Também foi professor de História da Arte e *Visual and Cultural Studies*, na Universidade de Rochester, NY. Crimp realizou a curadoria de algumas mostras artísticas, como a *Pictures* (1977), em *Artist Space*.

organizada originalmente em 1993, o autor reagrupa parte de seus textos produzidos ao longo de sua vida, dispersos em revistas e catálogos de museus, conforme comenta no prefácio da obra (p. VII). Apenas a introdução, intitulada *As Fotografias no Final do Modernismo*, foi escrita propriamente e posteriormente para o livro. Nela, o autor realiza algumas retificações de conceitos e argumentos dados por ele ao longo da carreira acadêmica e pretende abrir seu novo interesse de estudo: os efeitos da atividade da arte ativista diante de espaços alheios à arte moderna, isto é, na subjetividade dos sujeitos no ambiente da vida.

Esta passagem de interesse em sua obra, contudo, não se dá arbitrariamente. O que delineia-se aqui, e ao final do comentário sobre o seu pensamento, é que algumas atividades artísticas subversivas e pós-modernas, em seu léxico, encontrariam-se institucionalizadas pelo discurso do museu da arte e que mesmo o discurso formalista e recursivo da prática modernista se desvelaria enquanto efeito discursivo salutar neste âmbito, para o autor. Ou seja, Crimp reconhece que a sua cartografia teórica não haveria dado conta da situação da arte diante dos efeitos além da instituição artística — principalmente da arte ativista, recorte almejado nesta segunda fase do autor.

Em um ensaio (ainda nesta primeira fase do autor, teoricamente), nomeado *The Photograph Activity of Postmodernism* (2004)¹³³, Crimp discute sobre como a fotografia, introduzida no discurso da arte modernista, é disputada em uma dinâmica de subversão e reinserção no museu moderno:

Que a fotografia tenha subvertido o julgamento de arte é um fato que o discurso do modernismo achou necessário reprimir, e, assim, parece que podemos com segurança dizer do pós-modernismo que ele constitui precisamente *o retorno do reprimido*. O pós-modernismo só pode ser entendido como uma ruptura específica com o modernismo, com aquelas instituições que são sua pré-condição e que dão forma a seu discurso. Essas instituições podem ser nomeadas da seguinte forma: primeiro, o museu; depois, a História da Arte; e, finalmente, num sentido mais complexo, porque o modernismo depende de sua presença e de sua ausência, a fotografia (CRIMP, 2004, p. 99).

O autor inicia comentando como, similarmente à atividade artística de *performance*¹³⁴ (Laurie Anderson, Jack Goldstein [*Two Fences*], Roberto Longo [*Surrender*]), a atividade fotográfica transpõe a barreira da presença no sentido da originalidade, se tornando uma

¹³³ Escrita originalmente em 1980, para a revista *October*, nº15 (inverno de 1980). Para esse texto, optou-se pela versão traduzida em português pela UFRJ, em 2004, e não pela obra-coletânea *Sobre as Ruínas do Museu* (2005).

¹³⁴ Aqui, abre-se uma possibilidade que não será explorada neste texto, contudo salutar, contrária ao eixo *fazer/falar* introduzido neste capítulo, uma vez que o *fazer* também se volta à atitude do falar, nestes exemplos de Crimp.

presença-ausente, fantasmagórica, isto é, na qual o discurso da autenticidade do museu¹³⁵, da presença do artista modernista e de sua obra (na qualidade de não-reprodução, de original) seriam questionados. A fotografia, ao modo teórico de Benjamin, ausentaria a aura¹³⁶ dos objetos pela sua capacidade de reprodução técnica (ibid, p. 128). Neste âmbito, Crimp demonstra-se favorável a esta contestação da aura pela atividade fotográfica artística, uma vez que o museu moderno dependeria dessa noção de autenticidade histórica, de tradição, e encontraria-se em uma crise. Assinala como a atividade de Rauschenberg e de Warhol favoreceram essa destruição pela noção de cópia (p. 129).

Passando, necessariamente, por outro texto do autor, que leva o mesmo nome de sua coletânea *On the Museum's Ruins*¹³⁷, visa-se expor como Crimp enxerga a atividade artística de Robert Rauschenberg frente ao museu moderno. Este dispositivo discursivo do museu seria encarado, de maneira semelhante a Foster (visto no capítulo primeiro desta pesquisa), não apenas como a estrutura física ocupada pelas artes, mas também ao arranjo histórico/imaginário proposto pela organização moderna da arte, que remete a um alinhamento histórico-estilístico próprio (autônomo e recursivo) da arte (CRIMP, 2005). Diante disso, Crimp relaciona a atividade artística de Rauschenberg na contramão do museu imaginário de Malraux:

Malraux ficou maravilhado com as infinitas possibilidades de seu Museu, com a proliferação de discursos a que ele poderia dar origem ao consolidar séries estilísticas totalmente novas com uma simples mudança na disposição das fotografias. A proliferação foi encenada por Rauschenberg. Mas, é claro, nem todos entendem a piada, e, a julgar pela proclamação que compôs em 1970 para o Certificado do Centenário do Museu Metropolitano, *muito menos o próprio Rauschenberg* (CRIMP, 2005, p. 55).

Este certificado elaborado por Rauschenberg (figura 46) reproduzia obras canônicas da história da arte e foi acompanhado por um texto escrito por ele:

Treasury of the conscience of man. Masterworks collected, protected and celebrated commonly. Timeless in concept the museum amasses to concertise a moment of pride serving to defend the dreams and ideals apolitically of mankind aware and responsive

¹³⁵ “Para o Museu não há negócio com falsos, cópias ou reproduções. A presença do artista no trabalho tem que ser detectada; é assim que o museu sabe que tem algo autêntico” (CRIMP, 2004, p. 128).

¹³⁶ Segundo discorre Crimp, isto não seria um fato lamentável para Benjamin, mas algo que aconteceria pela diluição da imagem em seu sentido tradicional, histórico. Ao modo que uma *Monalisa* perderia a sua aura, mesmo que sendo a original, pois de tanto ser repetida, em leituras, releituras e reproduções, não remeteria ao sentido da presença do artista original, mas seria ressignificada pela cultura (CRIMP, 2004, p. 129).

¹³⁷ Texto publicado originalmente na revista *October*, nº 13 (verão de 1980).

to the changes, needs and complexities of current life while keeping history and love alive (RAUSCHENBERG, 1969, s.p.)¹³⁸.

Interpretando o texto do artista, Crimp suspeita da possibilidade de sua pós-modernidade ultrapassar a prática artística vigente. O teor da redação é, sobretudo, antagônico quanto à anti-autonomia do discurso de Crimp e a sua imagem sobre Rauschenberg (isto é, se lido ausente de ironia, literalmente), que parecia, para o crítico norte-americano, ser cunhada em propósito da revisão da prática artística moderna e do dispositivo do museu.

¹³⁸Texto extraído de <<https://www.rauschenbergfoundation.org/artist/chronology>>. Versão traduzida: “Tesouro da consciência humana. Obras-primas colecionadas, protegidas e celebradas em comum. Atemporal enquanto conceito o museu reúne em concerto um instante de orgulho que serve para defender de maneira apolítica os sonhos e ideais da humanidade consciente e sensível às mudanças, necessidades e complexidades da vida presente ao mesmo tempo que mantém vivos tanto na história quanto no amor” (CRIMP, 2005, p. 57).

A subversão de Malraux pela figura de Rauschenberg se daria numa chave de leitura pós-modernista da prática artística deste, que, de maneira geral, desconstruiria a linearidade da memória moderna. O artista parece ser figura fundamental mesmo para a aparição de tal alcunha “pós-moderna” na crítica de arte. Crimp afirma que uma das primeiras aparições deste termo nas artes se daria em um texto de Leo Steinberg, *Outros Critérios* (2008)¹³⁹, no qual o autor também sublinha a figura de Rauschenberg sob o critério subversivo moderno, embasando o argumento de Crimp de que o artista marcaria uma “passagem da natureza à cultura” diante da atividade modernista introversa (p. 20), e que será vista aqui rapidamente.

Steinberg delineia um panorama problemático da sociedade norte-americana frente à arte, derivando na pós-modernidade rauschenbergiana. Passa, primeiramente, por um contexto de dupla rejeição no âmbito artístico. Após isto, revisa a prática da crítica formalista e dá seu exemplo pós-moderno como contraponto desta prática. Inicialmente, o autor explica como a arte fora transformada e escanteada, de certo modo, pelo mercado; o autor levanta, a citar, valores por centímetro quadrado de peças famosas, como uma obra de Vermeer que chegou a custar quinhentos dólares por centímetro quadrado, a exemplo de como a arte passava a ser considerada um investimento em detrimento de ser considerada como arte (p. 2). Pela atividade artística (ou profissional) de Thomas Eakins, Steinberg exemplifica o modelo norte-americano no qual a pintura era considerada, enunciada e manifestamente, trabalho, mas não atividade artística (p. 3).

Após isso, o autor estipula como a arte fora rejeitada, mas agora (no contexto norte-americano da segunda guerra mundial) em virtude da ação (talvez uma introdução da atitude artística do *fazer*, espreitado anteriormente):

O processo de cortejar a não-arte é contínuo. Arte não, mas happenings; arte não, mas ação social; arte não, mas transação — ou situação, experimento, estímulo comportamental. Assim como o homem prático, com sua árida racionalização do tipo "arte não, mas investimento", os artistas norte-americanos procuram imergir as coisas que fazem na alteridade redentora da não-arte. Daí a instabilidade da experiência moderna. O jogo consiste em manter a invenção e a criatividade com uma atitude de antiarte (STEINBERG, 2008, p. 6).

Após esta introdução da “não-arte” enquanto gesto do labor e gesto vanguardista, Steinberg alcança o solo do formalismo, o que parece ser um movimento oposto: a situação interiorizada da arte, que agora pretende estar alheia a qualquer outro campo. Ele inicia

¹³⁹ Texto originalmente escrito em 1968 para uma palestra proferida no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, no qual o trecho final aparece em um ensaio em 1972, na revista *Artforum*. Neste mesmo ano, como será visto adiante nesta pesquisa, Pevsner (possivelmente) introduz o termo na história do projeto (considerando, aqui, arquitetura e design).

criticando a análise proposta por Greenberg¹⁴⁰ que entenderia a arte como um processo contínuo de autocrítica e redimensionamento (no caso, estreitamento) de fronteiras, podendo ser vislumbrados do ponto de vista da relação formal-progressiva na qual a atividade artística alcançaria cada vez mais a síntese, o plano bidimensional e a superfície por meio de um pensamento formal, funcionando como uma atividade relativa ao próprio interesse (STEINBERG, 2008).

Somente na arte de Rauschenberg o autor encontra a antítese transformativa (isto é, uma superação, mas não dialética) destes planos aqui brevemente revisitados (discursos da não-arte e da interlocução artística), no que denomina como um novo plano do *flatbed*:

O plano do quadro útil a todos os propósitos, subentendido por essa pintura pós-modernista, *tornou o curso da arte mais uma vez não-linear e imprevisível*. O que denominei "flatbed" é mais do que uma distinção do papel da superfície, se for compreendido como uma transformação interna da pintura que alterou a relação entre o artista e a imagem e entre a imagem e o espectador. E ainda assim essa mudança interna não passa de um sintoma das alterações que vão muito mais além das questões de planos do quadro ou da pintura como tal. Faz parte de um abalo que se propaga por todas as categorias purificadas. *As incursões cada vez mais profundas da arte na não-arte continuam a alienar o connoisseur; enquanto a arte o deserta e se aventura em estranhos territórios, deixando os antigos critérios habituais regerem uma planície em erosão* (STEINBERG, 2008, p. 23, grifo nosso).

Dentre outras características da obra do artista, levantadas pelo crítico russo, está o plano superficial nos quais as imagens (recortes, tintas, móveis, fotografias) eram submetidas, conquanto em um regime não formalista: a operação do qualificado pós-modernista era estranha à prática modernista, uma vez que o artista traria à mesa o “cérebro da cidade”: “creio que o que ele inventou, acima de tudo, foi uma superfície pictural que permitia ao mundo entrar novamente” (ibid, p. 23), isto é, que abriria à prática artística um além de sua recursividade, mas, lembrando, sem anunciar uma “não-arte”. Sob este curso, em geral, Steinberg define a necessidade de outros critérios para a crítica da arte: Rauschenberg reabre o campo artístico às possibilidades do mundo afora (figura 47).

¹⁴⁰ “O formalismo norte-americano contemporâneo deve sua enorme força e influência ao profissionalismo de sua abordagem. Analisa mudanças de estilo específicas no quadro de uma concepção linear do desenvolvimento histórico. Clement Greenberg, cujo ensaio ‘Modernist Painting’ (1965) reduz a atividade artística desses últimos cem anos a um elegante fluxo unidimensional, fornece sua justificação teórica” (STEINBERG, 2008, p. 9).

FIGURA 47 — PILGRIM.



FONTE: RAUSCHENBERG (1960). Disponível em
<<https://www.artsy.net/artwork/robert-rauschenberg-pilgrim>>.

Para Crimp, esta atitude subversiva é ampliada pela lente da câmera — como se ela servisse não somente para a grafia através da luz, mas como uma lupa, que com a luz incendeia o museu moderno:

Embora houvesse apenas um leve incômodo em chamar Rauschenberg de pintor durante a primeira década de sua carreira, quando ele passou a abraçar sistematicamente as imagens fotográficas no início da década de 1960 tornou-se cada vez menos possível considerar sua obra como pintura. Ela era, em vez disso, uma forma híbrida de impressão. Rauschenberg trocara definitivamente as técnicas de produção (combinação e *assemblages*) por técnicas de reprodução (*silk screen* e transposição de desenhos). E essa mudança exige de nós que pensamos na arte de Rauschenberg como pós-moderna. [...] A ficção do sujeito criador dá lugar à atitude aberta de confisco, citação, reprodução parcial, acumulação e repetição de imagens já existentes. *São minadas as noções de originalidade, autenticidade e presença, essenciais ao ordeiro discursivo do museu* (CRIMP, 2005, p. 54, grifo nosso).

Crimp comenta das obras em que o artista se apropria da *Vênus Rokeby* (1647) de Velázquez, pintura que *representaria* o cânone do museu. Ao misturar uma “obra-prima” com elementos citadinos, pelo processo da fotografia e transposição, Rauschenberg destruiria a aura da imagem artística tradicional, desconstruiria o museu moderno: “A heterogeneidade absoluta que é o campo de visão da fotografia, e, através dela, do museu, espalha-se por toda a superfície da obra de Rauschenberg. Mais do que isso, espalha-se de uma obra para outra” (ibid, p. 55). A *Vênus*, deitada e queimada pelo processo de fotocópia, agruparia-se com algumas chaves, um teste de visão, tintas, rasgos (figura 48).

FIGURA 48 — BREAKTHROUGH II.



FONTE: RAUSCHENBERG (1965). Disponível em <<https://www.moma.org/collection/works/74270>>.

Crimp, adiante, discorre sobre as tentativas de reinserir (ou retirar completamente) a fotografia na/da parede moderna, atitudes qualificadas como sintomas reacionários desta crise

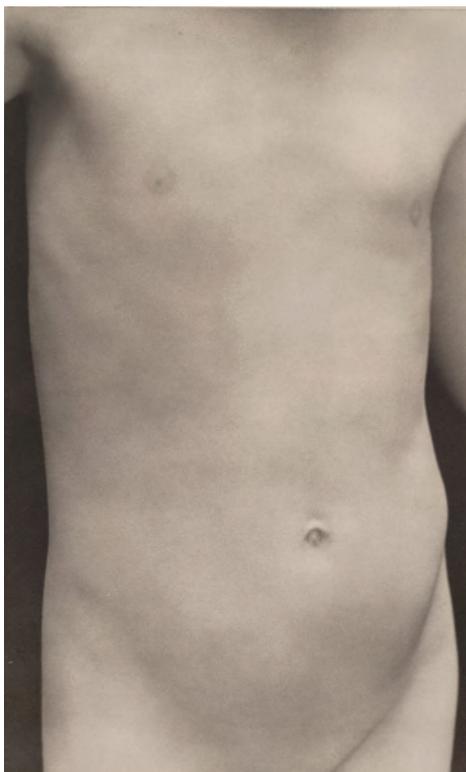
do museu instaurada pela prática artística exemplar de Rauschenberg. Retorna-se ao texto de 1980, *The Photograph Activity of Postmodernism*. Entre o episódio no qual o autor brevemente relata a tentativa de *exclusão* da fotografia, na qual a pintura dos anos 1980 manifesta-se no combate da destruição da aura e, logo, à atividade fotográfica-reprodutiva (ibid, p. 130), e o episódio da *reinserção* da fotografia neste espaço moderno, interessa mais a ele o segundo, isto é, demonstrar como a operação pós-moderna é alvo de uma institucionalização no discurso museológico.

O crítico comenta como os “adeptos da subjetividade fotográfica” retornaram a fotografia ao museu por almejarem deprender delas a “mão” do pintor modernista, que agora transformou-se nos “olhos” do fotógrafo, ou seja, realizarem uma análise que têm em vista o estilo das imagens que remetem ao “espírito” da arte, à “genialidade” do artista, procurando reconstruir uma certa aura mesmo na atividade que teria por base a reprodução técnica (ou seja, a destruição da aura em um sentido benjaminiano) (ibid, p. 131). Este ímpeto, Crimp qualifica sob o rótulo formalista, autônomo e moderno.

Apesar destas reações no museu moderno, o autor elenca atividades que desdobrariam a denúncia da ideia de originalidade na tradição da arte, iniciada e continuada, ainda, pela fotografia ao modo de Rauschenberg. Toma a exposição de Sherrie Levine intitulada *After Edward Weston* (1980), na qual a artista *refotografa* uma famosa série de Edward Weston, que contavam com o seu filho, Neil Weston, como modelo (figura 49).

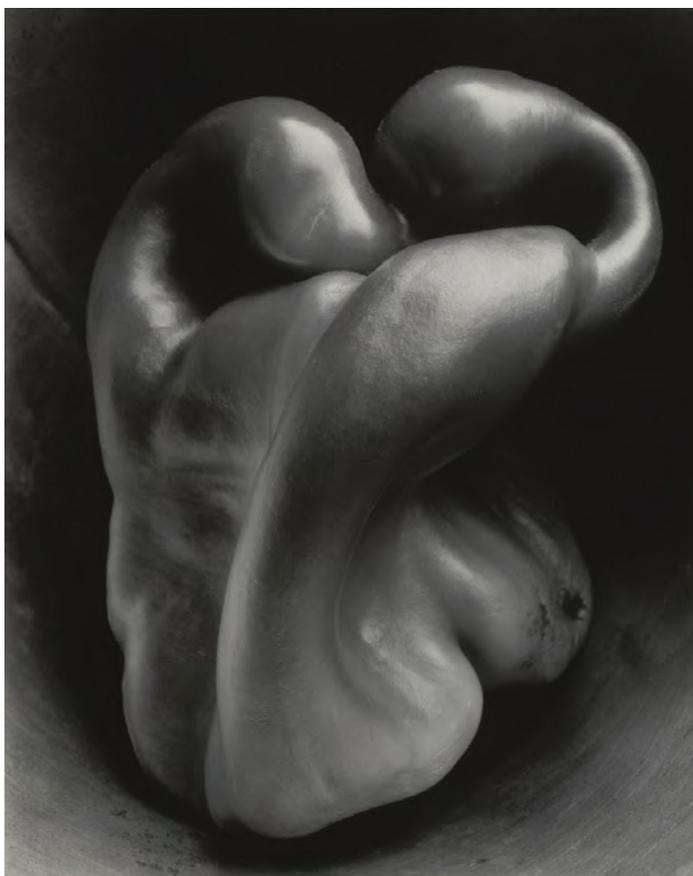
Weston foi um renomado fotógrafo norte-americano do século XX; participante de um movimento pictorialista, operava a fotografia numa espécie de regime discursivo escultural, formalista, com jogos de luzes e sombras que faziam até um pimentão tornar-se um objeto autônomo (isto é, digno da parede museológica, por si) (figura 50).

FIGURA 49 — TORSO OF NEIL.



FONTE: WESTON (1925). Disponível em <<https://www.moma.org/collection/works/54301>>.

FIGURA 50 — PEPPER N° 30.



FONTE: WESTON (1930). Disponível em <<https://www.moma.org/audio/playlist/172/2274>>.

Com a apropriação de Levine (figura 51), Crimp comenta, em um sentido similar à ótica derridiana do suplemento vista no início deste capítulo, como a discussão sobre originalidade é problematizada. As imagens expostas sob a autoria de Levine foram reivindicadas, com êxito, ao *pertencimento* do espólio de Weston. Crimp ironiza: “penso, entretanto, que, para ser justo, podemos dá-las igualmente a Praxíteles [escultor da Grécia Antiga], já que, se é a imagem que pode ser possuída, então essas certamente pertencem à escultura clássica, o que as colocaria em domínio público” (ibid, p. 131). O autor também expõe o relato de Levine que, em argumento similar, responde a um amigo que dizia ter vontade de ver as fotos originais a partir de sua apropriação: “é claro [...] e as originais fazem você querer ver aquele menino pequeno, mas quando você vê o menino, a arte se foi” (LEVINE apud CRIMP, ibidem). O crítico, então, denuncia o gesto artístico na esteira pós-estruturalista:

O desejo de representação só existe na medida em que nunca é preenchido, na medida em que o original é sempre diferido. *É somente na ausência do original que a representação pode dar-se. E a representação se dá porque sempre já está no mundo como representação* (CRIMP, 2004, p. 132, grifo nosso).

FIGURA 51 — UNTITLED (AFTER EDWARD WESTON).



FONTE: LEVINE (1980). Disponível em
 <http://www.artnet.com/magazineus/features/saltz/saltz5-18-09_detail.asp?picnum=6>.

Enquanto Levine estaria detida neste embate da arte enquanto representação — sempre derivada, nunca original, uma presença-ausência, parafraseando Derrida — Crimp localiza também outra atividade fotográfica enquanto desconstrução museológica, a de Cindy Sherman.

A artista retratista, para Crimp, expõe a construção da identidade feminina enquanto estereótipo e evidencia a identidade enquanto construção social cambiante, dramatizando seus próprios retratos diante da câmera (ibid, p. 132-133): “não existe a verdadeira Cindy Sherman nessas fotografias, existem apenas as aparências que ela assume. E ela não cria essas aparências, mas simplesmente as escolhe do jeito que qualquer um de nós o faz” (p. 133).

Em sua atividade, assim, Crimp relaciona a subversão do discurso da fotografia enquanto documento (ao movimento do *straight photography*, por exemplo), e enquanto documento autobiográfico de uma revelação do “eu artista”, ou seja, não somente de uma desconstrução do regime documental imbricado no discurso da fotografia como “fato”, mas

também de um regime de identidade que construiria arquétipos e, ao mesmo tempo, naturalizaria-os diante do dispositivo de autoria (figura 52).

FIGURA 52 — UNTITLED FILM STILL #6.

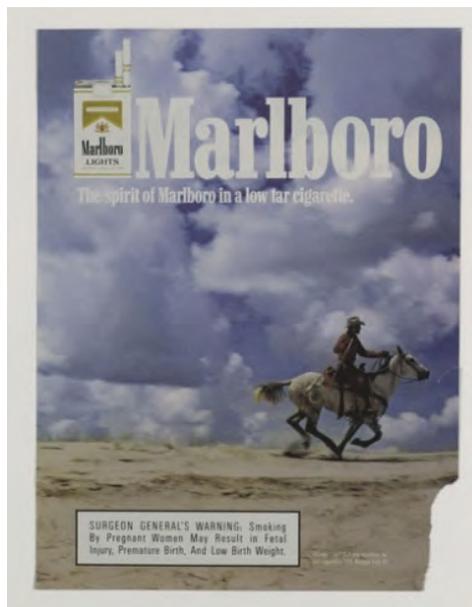


FONTE: SHERMAN (1977). Disponível em
<https://www.moma.org/collection/works/56535?artist_id=5392&page=1&sov_referrer=artist>.

Ao final de seu texto, Crimp chega na atividade artística de Richard Prince. O artista tira fotos de partes de anúncios publicitários (figura 53), estes que remeteriam ao registro documental-capitalista, e expõe estas como fotografias artísticas. Esta mudança de regime discursivo, provocada pela atividade de Prince, abriria uma dimensão de estranheza, para o

crítico norte-americano, no museu moderno: as imagens documento-publicitárias seriam ressignificadas por uma ficção (figura 54, 55), transformadas, enquanto imagens do fetiche capitalista, para uma aura artística digna da parede branca: esta, no entanto, não remeteria à requisitada originalidade do museu, mas à presença fantasmagórica a qual a arte pós-moderna alude, conforme a tese de Crimp. A apropriação de Prince de um discurso do capital emoldura-se na memória moderna, mas embaralha-a. A dimensão da representação discursiva camufla-se enquanto forma autônoma.

FIGURA 53 — ANÚNCIO DE CIGARRO DA MARCA MARLBORO.



FONTE: Desconhecida (s.d). Disponível em
<https://www.artgallery.nsw.gov.au/media/uploads/artsets/2016_02/Richard_Prince_01.jpg>.

FIGURA 54 — UNTITLED (COWBOY).



FONTE: PRINCE (1989). Disponível em <<http://www.richardprince.com/photographs/cowboys/#/detail/1/>>.

FIGURA 55 — UNTITLED (THREE WOMEN LOOKING IN THE SAME DIRECTION).



FONTE: PRINCE (1980). Disponível em <<http://www.richardprince.com/photographs/early-photographs/#/detail/1/>>.

Em outro texto tardio, intitulado *The Postmodern Museu*¹⁴¹, parte de sua coletânea em *Sobre as Ruínas do Museu* (2005), Crimp cita outros artistas que estariam reunidos sob uma atividade pós-moderna, alcunha aqui também defendida e qualificada pelo autor pelo mote de uma subversão interna e incompatível ao espaço do museu:

A arte pós-moderna, para mim, eram essas práticas, práticas como as de Daniel Buren e Marcel Broodthaers, Richard Serra e Hans Haacke, Cindy Sherman, Sherrie Levine e Louise Lawler. Empregando estratégias variadas, esses artistas têm trabalhado para revelar as condições sociais e materiais da produção e da recepção artística —

¹⁴¹Escrito na revista Parachute, nº46, em março, abril e maio de 1987, originalmente.

condições cuja dissimulação tem sido a função do museu. *Podemos acrescentar a esses nomes uma lista de outros artistas que se voltaram para modelos de produção absolutamente incompatíveis com o espaço do museu, que buscam novos públicos e tentam construir uma práxis social fora dos limites do museu.* Em suma, ‘meu’ pós-modernismo submeteu o idealismo dominante do modernismo majoritário a uma crítica materialista, mostrando portanto que o museu — fundado nos pressupostos do idealismo — era uma instituição ultrapassada que não tinha mais um relacionamento tranquilo com a arte inovadora contemporânea (CRIMP, 2005, p. 244-255).

Já aqui parece haver uma passagem de interesse do autor nos efeitos da arte, para além do ambiente museológico, no ambiente de vida. Sua introdução sob o título *As Fotografias no Final do Modernismo* reorganiza alguns textos da obra e situa-se estrategicamente nesta passagem, sendo útil para este entendimento.

Nesta introdução, o autor tem como objetivo demonstrar a transformação de sua abordagem e ensaiar a temática a respeito dos efeitos nas subjetividades a partir da atividade artística, no contexto social-discursivo. Nisso, Crimp também realiza um auto-denúncia, se referindo a textos já publicados por ele (no início de sua carreira em revisão sobre o artista Edgar Degas, por exemplo), os quais não concordava (na época de redação da introdução) totalmente com a abordagem ou terminologias utilizadas, e outros textos de sua fase madura (arqueológica, sob inspiração de Foucault), nos quais realiza um ajuste cartográfico.

Menciona, neste último agrupamento, o texto *Appropriating Appropriation*¹⁴², no qual o autor relata ter compreendido a obra de Robert Mapplethorpe na chave de um pictorialismo, um formalismo à moda de Weston, contrapondo-a à atividade de Levine (2005, p. 8). Contudo, tendo em vista especialmente os episódios que desdobraram da atividade de Mapplethorpe, o autor se retrata e insere tal obra em um regime discursivo: seu objetivo se volta à contextualização do debate *queer* e, posteriormente, de seu mote pessoal acerca do ativismo no tema da AIDS:

Os debates sobre a arte contemporânea não poderiam mais ser os mesmos, contudo, depois do furor nacional em torno das fotografias de Mapplethorpe. Ele teve início com o cancelamento pela Corcoran Gallery da exposição *Robert Mapplethorpe: The Perfect Moment*, atingiu o ápice com a aprovação da emenda de Jesse Helms a uma lei de recursos da NEA [National Endowment of Arts - Fundação Nacional para as Artes] e terminou, por certo tempo, depois da absolvição — da acusação de “promover obscenidade” e de “utilizar ilegalmente um menor com peças voltadas à nudez” — do Cincinnati Contemporary Arts Center e de seu diretor por terem montado a mesma exposição. O que eu não consegui perceber em 1982 foi o que Jesse Helms não pôde deixar de perceber em 1989: que a obra de Mapplethorpe interrompe a tradição de um jeito que a obra de Levine não faz (CRIMP, 2005, p. 10).

¹⁴²Disponível originalmente em *Image Scavengers: Photography* (Filadélfia, Instituto de Arte Contemporânea, Universidade da Pensilvânia, 1982).

Uma das fotos mencionadas no texto de Crimp é a de uma criança em um sofá, intitulada *Jesse McBride*, (1976). Para o autor, diante do “valor” do repertório fotográfico homoerótico de Mapplethorpe (figura 56) — que transpassa “o tranquilamente homosocial ao perigosamente homossexual” ao contexto norte-americano das artes de 1989 —, no qual as fotos dos corpos masculinos iam além do uso de Weston, conceber a coesão da “obra do artista” como um acervo uniforme e da própria homossexualidade do artista era subentender que a imagem da criança aludia à pedofilia: “o ‘escândalo’ de *Jesse McBride* é que ela foi tirada por um homem abertamente gay, um homem que também faz retratos explícitos de atos sexuais, ‘perversos’, um homem que posteriormente morreu de Aids” (ibidem).

FIGURA 56 — DAN S.



FONTE: MAPPLETHORPE (1980). Disponível em
<<https://www.mapplethorpe.org/portfolios/portfolio/selected-works/male-nudes?view=slider#14>>.

Nesta narrativa, a defesa de Mapplethorpe (incluindo as testemunhas), contraditoriamente argumenta reinserindo a sua obra em um discurso formalista (aquele mesmo discurso que Crimp o insere em seu texto antigo), de museu. “Especialistas trazidos pela defesa para testemunhar [...] descreveram as preocupações estéticas mais amplas de Mapplethorpe e detalharam as ‘qualidades formais’ das fotografias, reduzindo-as, desse modo, a abstrações, linhas e formas, luz e sombra” (ibid, p. 11). Apesar deste tipo de defesa ter sido útil para a absolvição do artista, Crimp denuncia que deste episódio nenhuma iniciativa foi realizada em vista das minorias sexuais; nem foi levantado o debate político relativo à censura da “subcultura” a qual o artista se dirigia (p. 12), ou seja, o discurso que qualificaria a atividade de Mapplethorpe no âmbito formalista — para a sua defesa — não daria conta dos efeitos discursivos gerados por sua obra no âmbito além da instituição da arte, neste episódio.

Deste acontecimento, assim, Crimp percebe que, embora o discurso formalista, da chamada “fotografia da arte”, viesse a solapar aspectos subversivos da fotografia enquanto atividade estranha à presença do museu, a sua relação discursiva, necessariamente operada na contingência social, não seria neutralizada. Não é por um enunciado que argumenta a neutralidade que o efeito prático se dará neutro; nem por um enunciado em teor autônomo que o discurso se desdobra em uma autonomia.

Comparando seu discurso com o de Peter Bürger¹⁴³, Crimp, assim, insere a crítica do modernismo em um escopo contraditório:

De modo semelhante, meus próprios ensaios *limitam a eficácia da manifestação pós-moderna à crítica da arte-como-instituição*, apenas subentendendo a possibilidade aparentemente ainda descartada da integração da arte à prática social. Isso dá a entender — penso que falsamente — *que revelar a institucionalização da arte não chega a ser uma prática social que tenha consequências concretas*. Já com mais verdade, dá a entender que *a arte só pode ter um papel útil na sociedade se esta já tiver sido profundamente transformada, o que pressupõe que a arte é meramente um reflexo e não uma geradora das relações sociais*. Tanto a posição de Bürger quanto a minha são limitadas por um vanguardismo que é elemento central das próprias demandas radicais do modernismo. Nesse sentido, *ao postular tanto a ruptura com o modernismo como a continuidade de um de seus aspectos mais*

¹⁴³Ambos parecem discordar da relevância das vanguardas e neovanguardas na atividade artística crítica do modernismo nas artes. Para Bürger e segundo sua própria neovanguarda, esta aparece como institucionalização da vanguarda, como *repetição*: "Essa opinião — [...] segundo a qual a história acontece duas vezes, a primeira como tragédia, a segunda como farsa [paráfrase de Marx] — é retomada por Peter Bürger em seu influente *Theory of the Avant-Garde* (1964). Na verdade, Bürger amplia a crítica: a repetição da vanguarda histórica na neovanguarda não é apenas uma farsa, ela também inverte o projeto original para reconectar a instituição da arte autônoma com a prática da vida cotidiana — promove a recuperação da arte para a própria instituição que deveria ser, em primeiro lugar, desafiada" (FOSTER, 2016, p. 139). Já para Crimp, como está exposto, a (sua) neovanguarda daria continuidade ao trabalho da vanguarda, ainda de maneira mais incisiva por meio da fotografia, em um aspecto de *inovação*.

proeminentes, minha teoria do pós-modernismo apresenta uma contradição interna (CRIMP, 2005, p. 22).

Em outro sentido crítico, então, esta postura teórica isolaria a arte como disciplina alheia à sociedade, para realizar um escrutínio, antes interno, tendo em vista a relação da arte e sociedade naquela perspectiva ruskiniana, na qual aquela é um mero espelho desta, não possibilitando, assim, qualquer relato que apontasse um atravessamento mútuo entre ambas as esferas, que encarasse a atividade artística como formada e formação própria do ambiente político-social:

Mas esta própria crítica não está completamente isenta de formalismo, um formalismo que substitui a obra de arte pela instituição, um formalismo de vanguarda incapaz de perceber como as mudanças “relacionadas ao conteúdo das obras individuais” podem levar, em alguns casos, a mudanças “no modo de funcionamento da arte na sociedade”, mesmo quando tal arte se encontra em um museu (CRIMP, 2005, p. 26).

Isto é, a aparição de um discurso teoricamente formalista em Mapplethorpe move a subjetividade dos sujeitos ao redor do tribunal para além do que a crítica de Crimp poderia prever: “Uma lição importante deixada pela controvérsia em torno das fotografias de Robert Mapplethorpe é que os efeitos sociais delas ultrapassaram em muito sua coerência formal com a ‘arte da fotografia’ e com a insistência desta quanto ao sujeito criador” (ibid, p. 27). Isto não anula a crítica ao formalismo ou ao dispositivo de autor instalados pela atividade modernista, mas permite enxergá-la enquanto atividade subversiva, justamente pelo viés discursivo:

As fotografias de Mapplethorpe não abolem essa relação institucionalmente determinada — razão pela qual as comparei de modo desfavorável às apropriações pós-modernas de Sherrie Levine. Mas certamente tiram partido dela, resultando não na transformação do modelo retratado em objeto homossexual, mas na transformação momentânea do espectador masculino em sujeito homossexual (CRIMP, 2005, p. 28).

Permite-se, assim, deslocar a ótica da subversão de um *projeto* ou de um *domínio* teórico. Indo também ao encontro da denúncia da atividade subversiva sob um viés de uma institucionalização, como Crimp mesmo insere as atividades de Prince e Sherman, que encontram-se encerradas neste mesmo discurso: a institucionalização do museu e do autor, pela ótica moderna, poderia ser denunciada em um primeiro momento; mas logo esta denúncia encontraria-se dentro de suas paredes (ibid, p. 124)¹⁴⁴.

¹⁴⁴Assim como os quadros de Rauschenberg, todas as obras feitas no âmbito das instituições de arte existentes acabam inevitavelmente encontrando sua vida discursiva e seu verdadeiro lugar de repouso dentro dessas instituições. Mas quando, ainda que de maneira muito sutil, essas práticas começam a se acomodar aos desejos do discurso institucional — como no caso da extrema mediação da imagem publicitária em Prince, ou do

Mesmo participando, de certo modo, desta dinâmica subversiva do museu moderno, é salutar assinalar brevemente alguns atravessamentos discursivos na prática artística destes exemplos tomados por Crimp, atualizando a trajetória dos artistas citados pelo teórico.

Prince, em 2016, alcançou o recorde do registro em suas obras, no valor de \$9,6 milhões na peça intitulada *Runaway Prince* (2005-6)¹⁴⁵. Sherman possui seu recorde em leilão no valor de \$6,7 milhões, em uma das maiores casas de arte do mundo, a Christie's, em 2014¹⁴⁶. Ambos continuam em atividade atualmente. Não é que a crítica ao artista “pós-moderno” deva, necessariamente, se direcionar ao lucro por ele obtido em sua atividade, como se fosse um gesto imoral. Mas este apontamento demonstra a situação funcional desta atividade neste discurso do museu, isto é, enfraquece-se a potência pós-moderna de “arruinadora” da prática modernista. Estas atividades, até aqui, talvez tenham desmantelado o museu de uma perspectiva interna, mas a nível de efeitos, constituíram elas mesmas certo lucro para este se reerguer.

Esta reedificação, retoma-se, não necessariamente (e, principalmente, talvez não o seja) é física, estrutural ou ao modo formalista teórico de Malraux e Greenberg (e mesmo de Crimp). Toma-se o exemplo de uma exposição controversa de Richard Prince. Intitulada *New Portraits* (2014-2021) (figura 57), nesta mostra o artista se apropria de fotos encontradas no Instagram — não se sabe se ele “denuncia” ou se aproveita da situação da privacidade dos usuários diante das redes sociais. Emily Ratajkowski, influencer (atualmente com 29,7 milhões de seguidores), modelo e autora de um best seller intitulado *My Body*, foi participante (sem consentimento) da exposição de Prince em 2014, e reclamou a reapropriação da imagem, sem sucesso. Anunciada por \$90.000, a imagem foi adquirida pelo mesmo museu que a expôs. A influenciadora, não conseguindo adquirir a imagem da obra, publicou em 2021 uma postagem anunciando a venda de um NFT (token digital que tem sido utilizado como moeda e investimento, curiosamente misturando discursos das artes com o capital e o novo espaço museológico da internet). Este token foi elaborado como uma segunda opção de acordo fornecida pelo estúdio de Prince. O NFT seria leiloado inicialmente pela Christie's e

abandono da *mise-en-scène* do fotograma de cinema em favor dos *close-ups* da ‘estrela’ por parte de Sherman —, elas se deixam simplesmente entrar nesse discursos (em vez de intervir nele) em pé de igualdade com os próprios objetos que outrora pareceram estar prontas a remover. E, nesse sentido, a estratégia de apropriação torna-se apenas mais uma categoria acadêmica — a temática — por meio da qual o museu organiza seus objetos” (CRIMP, 2005, p. 124).

¹⁴⁵Informações disponíveis em

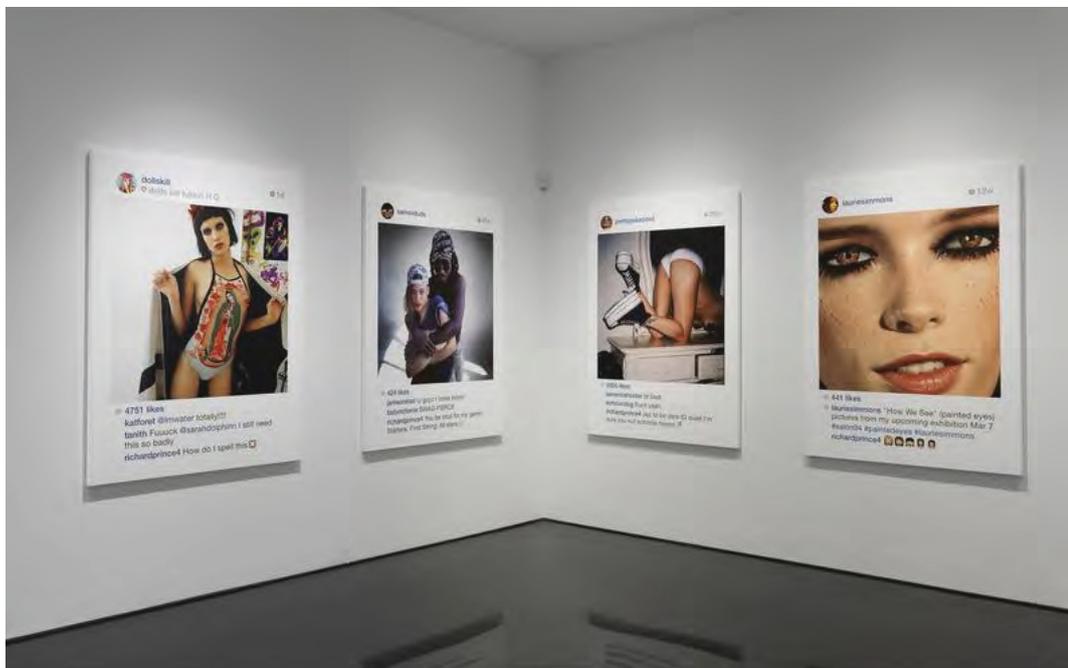
<<https://www.phillips.com/artist/1254/richard-prince#:~:text=Prince%20hit%20his%20auction%20record,which%20sold%20for%20%248.5%20million>>. Acesso em 11 de março de 2022.

¹⁴⁶ Informações disponíveis em

<<https://www.mutualart.com/Artist/Cindy-Sherman/A4D76AC3888E6ADA#:~:text=Cindy%20Sherman's%20work%20has%20been,Christie's%20New%20York%20in%202014>>. Acesso em 11 de março de 2022.

revertido em lucro para Ratajkowski, *ad infinitum* (isto é, considerando sempre um percentual das vendas para a influencer) (figura 58)¹⁴⁷.

FIGURA 57 — NEW PORTRAITS.



FONTE: PRINCE (2014). Em *Gagosian Gallery*, Nova Iorque, 2014. Disponível em <<http://www.richardprince.com/exhibitions/new-portraits/>>.

¹⁴⁷ Informações extraídas de <<https://www.nytimes.com/2021/04/23/style/emily-ratajkowski-nft-christies.html>>. Acesso em 11 de março de 2022.

FIGURA 58 — PUBLICAÇÃO DE @EMRATA.



FONTE: RATAJKOWSKI (2022). Disponível em <<https://www.instagram.com/emrata/>>.

Polêmicas não são casos isolados na atividade de apropriação (tanto de Prince, que foi processado por outros usuários mesmo nesta exposição, quanto da arte em geral). Mas o que assinala-se aqui é um atravessamento entre discursos da arte e do museu, do leilão e do investimento, do entretenimento e do espaço pessoal, do museu físico e do museu digital. Estatuto da imagem para Crimp, enunciado desde a atividade de Levine, que é representação da representação, nunca de uma origem absoluta, demonstra-se oportuna à dinâmica neoliberal (já vistas no capítulo 1) de diluição fronteiriça, na qual todo objeto é texto de texto, como nos comentou Foster anteriormente. Lembra-se que atividade de apropriação é uma prática também da publicidade e do design gráfico, atividades atuais e estereotipadas do discurso capitalista e que se demonstram adeptas a esta operação — são vários os casos nos quais a Mona Lisa e as obras de Van Gogh, Edvard Munch e Duchamp são reapropriadas para a comunicação de um benefício de marca.

Mas o ponto de relevância da arte de Prince, aqui, se refere ao próprio discurso do museu moderno, que não denuncia-se somente como um discurso transformado, agora mais aberto às possibilidades do mundo afora, dos efeitos salutares de um “pós-modernismo” (pois lembra-se, é um discurso de isolamento mas nunca isolado, de ruptura mas nunca disruptivo). Mas como um discurso enrustido pela oportunidade do lucro e da detenção da imagem.

Presente não somente na prática artística, mas circunscrito na disposição dos grids dos perfis pessoais, e por isso mesmo disposto à arte, não há imagem fora da ótica do lucro e de um domínio autoral, ou da coesão do agrupamento da “obra”, mesmo que diante da reprodutibilidade exponencial no âmbito digital.

Se o museu moderno era a própria recursividade interna de sua história, quando ele é encarado pela perspectiva de um atravessamento, disperso para além de um imaginário acadêmico, tendo suas ruínas talvez rolado para outros campos, o que se têm é ainda um discurso interiorizado (de certo modo, mas nunca neutro), recursivo, só que não estreito: disperso. A história da sociedade se transforma em acervo digital pós-histórico; coaduna, talvez, a própria linearidade da apropriação enquanto recursividade formal: a do estilo de vida e a da coerência do artista-usuário. A modalidade “pós-moderna” e digital do retrato moderno, sobretudo, delinea não a transformação irônica de uma retórica tradicional, mas a totalização de um modo e de um projeto prévios. A dinâmica de um museu atual prescinde, funcionalmente, da aura.

Neste caso, na sombra da *autoria* de Prince e de sua *assinatura formal-gestual* da apropriação, sua coerência (temática) enquanto artista “da apropriação” remonta à originalidade; reflete-se o seu gesto artístico nos usuários da web, enquanto proprietários-autores de suas imagens e de seu acervo digital, almejando o museu e acionando a memória de suas próprias obras. No fim, a imagem é reivindicada ao lucro e à parede branca. O pós-golpe que sucede uma crise do museu não é vão, mas também não o finaliza. Se a arte moderna é um mito a ser desconstruído por outro, se exercita-se o mito ao invés da verdade, má sorte: talvez as paredes deste museu sejam feitas de cabeças da Hidra de Lerna.

Essas desconstruções estrategicamente colocadas pelos pós-modernismos até aqui revistos podem ser marcadas na distinção que se faz pelo pretexto de uma subversão que, mesma levada a cabo, se esgota enquanto institucionalização. No impasse de Crimp em sua passagem de uma interiorização disciplinar aos efeitos e atravessamentos discursivos, ele talvez pressinta, sem admitir enunciadamente, que, no domínio de uma desconstrução, o objeto de interesse é o que se desconstrói¹⁴⁸. Neste âmbito, se investiga a operação da

¹⁴⁸“É por isso que essa palavra, por si só, nunca me pareceu satisfatória (mas qual palavra o é?) e deve sempre ser circunscrita por um discurso. Difícil de apagar, em seguida, por que no trabalho da desconstrução tive, como faço aqui, de multiplicar as precauções, descartar finalmente todos os conceitos filosóficos da tradição, reafirmando a necessidade de recorrer a eles, pelo menos sob rasura. Portanto, falou-se precipitadamente, que era uma *espécie de teologia negativa (o que não era nem verdadeiro, nem falso, mas deixa aqui esse debate)*” (DERRIDA, 1998, p. 22, grifo nosso). Neste texto, ao final, Derrida menciona como nenhuma palavra poderia explicar a desconstrução ou substituí-la, pois todas as palavras seriam passíveis de desconstrução também. Não que a palavra desconstrução fosse, em si, essencialmente, o significado único de sua operação, mas que ela o serve estrategicamente em um contexto, passível de substituições formais, mas não funcionais. Parece um argumento similar da teologia, neste caso, ao afirmar que “ninguém explica Deus”, ou seja, afirmar a condição

desconstrução como atividade que tem, como maior interesse de *pertença*, o próprio objeto que desconstrói *mas sem controlá-lo*. Isto, de certo modo, enfraquece o argumento de potência de seu recorte pós-moderno, uma vez que Prince, Sherman e Rauschenberg encontram-se localizados, por ele mesmo, no domínio institucional da arte (CRIMP, 2005, p. 124). Mas também isso não anula os *momentos* subversivos de suas atividades; só assinala outros lugares de seus efeitos.

Vista na atividade artística fotográfica pós-moderna, nos autores vistos neste tópico, entende-se a passagem de uma autocrítica reformuladora (interna) para uma autocrítica no limiar do discurso moderno, que não somente denuncia as contingências e os dilemas da atividade artística, mas se vê esgotada quando em seu interior. Recorre-se então, ao menos em alguns dos casos aqui, para uma última passagem aos efeitos no para além do campo desconstruído, pois entende-se, sobretudo, que a própria operação se encontra atravessada por discursos alheios a este: desconstruir no interior, é, ao final, restituir ao atravessamento a sua potência desviante de uma operação projeto-desconstrutiva.

Se a câmera visa reenquadrar a possibilidade da autocrítica artística, não é na direção da efetividade desta autocrítica, mas na captura do limite desta operação interna. É revelando, quando do interior, no auge do impasse, que por mais subversa, para seu infortúnio, sua memória remonta àquela Arte. A câmera que filma a câmera, por fim, filma a si problematicamente: sem poder enquadrar-se de outro lugar, mesmo sabendo-se que lá estarão seus efeitos.

Por fim, entende-se que não subsiste a subversão da arte à cultura artística (seja no regime expresso autônomo ou pós-moderno). Enquanto o regime interno da arte preocupa-se em salvá-la ou matá-la (atitude duplamente questionada aqui), interessa, a partir de agora, o quanto o discurso da arte recente pode ter influenciado outros campos, como o de um interesse disciplinar do design gráfico. Sobretudo, se já foram vistas a atividade capitalista, a especialidade da linguagem e algumas premissas projetuais atravessarem o campo da arte, o que se propõe agora é investigar a refração deste jogo.

não essencial (mas funcional) de visar algo além (que atravessa e que opera, cria, destrói, dissolve, recompõe) e que, por ser além, não poderia ser detido, mas significa a própria não-detenção: “O que a desconstrução não é? É tudo! O que é a desconstrução? É nada!” (p. 24).

4 PRESETS > DECONSTRUCT > APPLY

Ao final dos anos 1980 e início dos 90, a desconstrução passa a ser uma noção em dispersão no discurso projetual. Apesar de ser amplamente utilizado por diversos historiadores e projetistas (distinção que, desde o modernismo, parece ser ambígua), podendo até servir como estereótipo de uma época específica na história do projeto, este termo não é enquadrado de forma unânime entre os diversos enunciadores. O teor derridiano de uma revisão autocrítica, no entanto, servirá de interesse para se estabelecer uma especialidade do projetar e de sua história. Afinal, é preciso refazer algum dos possíveis caminhos que levaram os designers a considerar uma abordagem filosófica — específica quanto às discussões da fenomenologia, antropologia, ciências humanas e linguística, materializada em 1967, por Derrida — em seu dialeto, fornecendo ao campo histórico do discurso projetual uma organização crítica desta situação.

O que possibilitou a desconstrução ser uma noção interessante ao discurso projetual? Neste capítulo será visto como vários relatos tratam-na como um capítulo histórico que, de diversos modos, romperia com a história do design/pensamento moderno¹⁴⁹. Para isso será preciso entender como os autores entendem o design gráfico, isto é, esta disciplina específica do projeto, e a sua relação com a desconstrução. Diante dos argumentos levantados nos capítulos anteriores desta dissertação, no entanto, é possibilitado, aqui, não somente empreender uma localização e organização das dispersões, contradições e diferenças na adoção deste termo, mas também sua suspeita: como estas adoções se agrupam com os valores modernos do discurso projetual? Em detrimento de um valor de ruptura histórica (aqui mesmo questionado), advoga-se por uma transformação valorativa que estaria interessada em estabelecer, ao modo moderno, a autonomia da “disciplina do design gráfico”, apesar de ser feito o uso de outras vias neste processo.

Enquanto algumas destas narrativas se atêm à teoria pós-moderna, encarando a desconstrução ora como parte de um *zeitgeist* (um espírito geral de época), ora como um discurso contrastante a este interesse, outras procuram estabelecer o modo filosófico pós-estruturalista, especificamente da desconstrução, como uma lente transponível a outras histórias, discursos e tempos, entendendo-a como uma abordagem possível no campo teórico e historiográfico do projeto.

A corrente pós-modernista, sem deixar de lado certa exibição de literacia filosófica francesa, vêm a enquadrar a desconstrução a partir de uma noção de ruptura histórica. De uma

¹⁴⁹ Pensamento moderno, aqui, se refere especificamente à linguística moderna de Saussure.

fonte diretamente fornecida por Pevsner — e crendo-se na potência de seu projeto —, este pós-modernismo será qualificado como mais um inimigo da força motriz modernista que, no discurso projetual, no entanto, encontra-se permeado por valores, premissas e territórios mútuos à sua genealogia: mesmo não havendo unanimidade entre os relatos aqui escrutinados, o teor de um melhoramento social (caro ao relato modernista e que passará a ser disputado pelo seu “sucessor”) norteará outras dispersões, principalmente o de uma liberdade defendida pela emancipação desconstrutiva, que, carecendo do viés formalista e progressivo, tomará partido da “gramática desconstrutivista”. Já do lado da linguagem, o qual advoga pelo teor pós-estruturalista e visa corrigir certos desvios interpretativos da desconstrução para definir uma relevância disciplinar do design gráfico (e da tipografia), entende-se este termo em uma abrangência transhistórica: desloca-se a relevância de um pós-modernismo para instaurar, no âmago do projeto, a potência (ou presença) da escrita tipográfica e de seu historiador. De ambos os lados, a desconstrução incorpora o discurso projetual como uma ferramenta: o rótulo do estilo (não só abordagem, mas argumento formalista) é evitado em prol da defesa de uma mentalidade que pudesse atravessar não somente padrões visuais, mas estar imbricada na vida, guiar a construção visual ou a narrativa que se fará desta, como um projeto que poderia não somente liberar o designer de certo modernismo e de suas regras, mas finalmente trabalhar como um sentinela crítico (totalista, geral, hipertextual e especial, recursivamente) da sociedade.

Tendo em vista estas possibilidades, no entanto, este capítulo busca reunir as suspeitas levantadas anteriormente em direção a ambos os discursos (do projeto e da desconstrução), almejando um terceiro cruzamento, estipulado entre ambos¹⁵⁰. A partir daqui, Derrida assume a posição de projetista, enquanto alguns projetistas, “desconstruídos” (ou “desconstrucionistas” [ou “desconstrutivos”]), se deparam com a violência da escrita, ao modo Nhambiquara: performam a seus pares, argumentando a novidade histórica/historiográfica (dessa vez, com um sotaque francês, quando conveniente).

¹⁵⁰ Retoma-se: o discurso do projeto foi investigado enquanto seus efeitos políticos, econômicos, e premissas formalistas e que, em defesa de uma autonomia de campo (antinômica em relação a certo historicismo), ao longo do debate historiográfico do design até o solo neoliberal de dispersão projetual, encontra-se embasado pelos valores de ambiente (recursivo), progresso (social e histórico) e totalização da arte, no capítulo primeiro; já o discurso da desconstrução foi investigado enquanto uma atividade que, recursiva e textualista, denuncia os limites de sua própria operação em Derrida e em sua deriva na arte “pós-moderna”, demonstrando-se como útil na manutenção de discursos hegemônicos pela institucionalização de uma dita subversão (se é que é possível assumir esta antinomia) — ou seja, tal discurso foi despotencializado enquanto um esquema de subversão histórica, de rompimento, quando localizados alguns de seus efeitos.

4.1 QUEM NOMEIA A TRIBO?

Associa-se, recorrentemente, a desconstrução ao design gráfico por meio de nomes de designers, como Wolfgang Weingart, Katherine McCoy (e a equipe de estudantes da Cranbrook Academy of Arts), Ed Fella, April Greiman, David Carson, Neville Brody, entre outros, que, hipoteticamente, agiriam ao largo de algumas regras projetuais (como o grid, legibilidade, invisibilidade do autor, purismo etc.) estabelecidas pelo design moderno. Em tese, estes designers, mesmo aquém do fenômeno acadêmico da desconstrução pela teoria de Derrida, questionariam ao modo desconstrutivo, com sua prática gráfica (seja de pesquisa histórica ou “intuitivamente”), regras internas ao discurso do design, estabelecidas como as “boas práticas” formais e que limitariam a relação entre designer, significado, público, texto etc. de uma maneira ainda “moderna” ou “estrutural” (isto é, quando se refere a certa teoria da linguagem francesa). Mais interessante, assim, do que observar especificamente os efeitos das peças gráficas sob a autoria destes mencionados, é entender como os historiadores do design gráfico recompõem tais efeitos em seus relatos, funcionando como molduras encaixáveis em determinadas narrativas. De início, é salutar sublinhar como conta-se a aparição de um enunciado mais explícito, aos olhos da história do design, que reuniu as teorias e os “problemas” do projeto à desconstrução (levando em consideração que esta não é uma história da origem da desconstrução no design gráfico, mas antes a enunciação de algumas de suas condições de possibilidade¹⁵¹).

Em *Post-Modern Design* (1989), Michael Collins e Andreas Papadakis registram um dos primeiros relatos que traçam a relação da desconstrução na história do design. Os autores mencionam dois eventos que parecem explicitar a dispersão da filosofia derridiana em meio ao discurso do projeto. O primeiro deles foi uma exposição no MOMA de Nova Iorque, entre junho e agosto de 1988. Nesta exibição, estariam expostos trabalhos de Peter Eisenman, Frank Gehry e Zaha Hadid (arquitetos e designers, e tratava sobre a arquitetura desconstrutivista) (p. 179-180). Neste mesmo ano, ao final de março, Derrida foi convidado a comparecer na primeira conferência mundial sobre desconstrução e arquitetura, na Tate, em Londres: apesar de sua ausência (tema caro à sua filosofia), foi reproduzida uma entrevista a Derrida feita exclusivamente para o evento (WORRALL, 1989, p. 89).

¹⁵¹ Reforçando-se, aqui, a relevância da pesquisa no capítulo anterior a respeito da atividade da arte “pós-moderna”, que será para alguns autores um ponto de relevância para a consolidação da desconstrução no design gráfico. Não obstante, ao enquadrar o discurso do projeto neste capítulo, a pesquisa reúne informações para compará-los, em sua etapa conclusiva.

Ambos os eventos aparecem como marcos na confirmação de uma intersecção entre a atividade projetual e a desconstrução, para Collins e Papadakis (1989, p. 179-180) e outros historiadores¹⁵². Os autores mencionam que, segundo um discurso professado por Mark Wigley¹⁵³, organizador da exibição que ocorreu no MOMA, o entendimento sobre a desconstrução na arquitetura/design não apareceria como *aplicações* da teoria derridiana da desconstrução, mas seriam obras que, reagindo frente à tradição projetual, ocasionariam de ter “qualidades” desconstrutivas (ibidem). Tal manifesto, contudo, não foi entendido de maneira unânime entre os autores na cena da arquitetura “desconstrutivista”, a exemplo de Bernard Tschumi e Peter Eisenman (POYNOR, 2003, p. 48). Ambos pareciam dispostos a abrir caminho para a invasão do pensamento francês na aplicação do projeto.

Esta dupla vai, literalmente, trazer Derrida à mesa projetual. Neste episódio, explícito em termos de um atravessamento discursivo, o filósofo francês se torna um projetista de uma obra não completa: o *Parc de la Villette*. Ocupando 500.000m² de Paris, este parque estava sob responsabilidade, em 1983, do arquiteto Bernard Tschumi, que havia ganhado concurso lançado em 1982¹⁵⁴; a fatia de Eisenman (chamado por Tschumi) e Derrida (chamado por Eisenman), dentro deste programa projetual, era a de um jardim, nomeado *Chora L Works*, em alusão ao termo platônico *Khôra* [χώρα] trabalhado por Derrida em uma de suas obras — a leitura ambígua do termo brinca com a falta de referência (sonora, no caso de um coral) e espacial (no caso de uma ausência de centro, tema caro à desconstrução), e foi dado por Eisenman (que ganha elogios de Derrida por saber brincar com as palavras, ao modo francês). O papel de Derrida, até então, era de auxiliar na “adequação conceitual” do projeto, mas Eisenman se empolga e incentiva o filósofo a projetar desenhos e invadir o espaço do arquiteto¹⁵⁵. Ambos entraram com o projeto desconstrutivista em 1985, mas, após 5 anos, a sua construção se atrasou e foi suspensa (figura 59) (LUCENA, 2010).

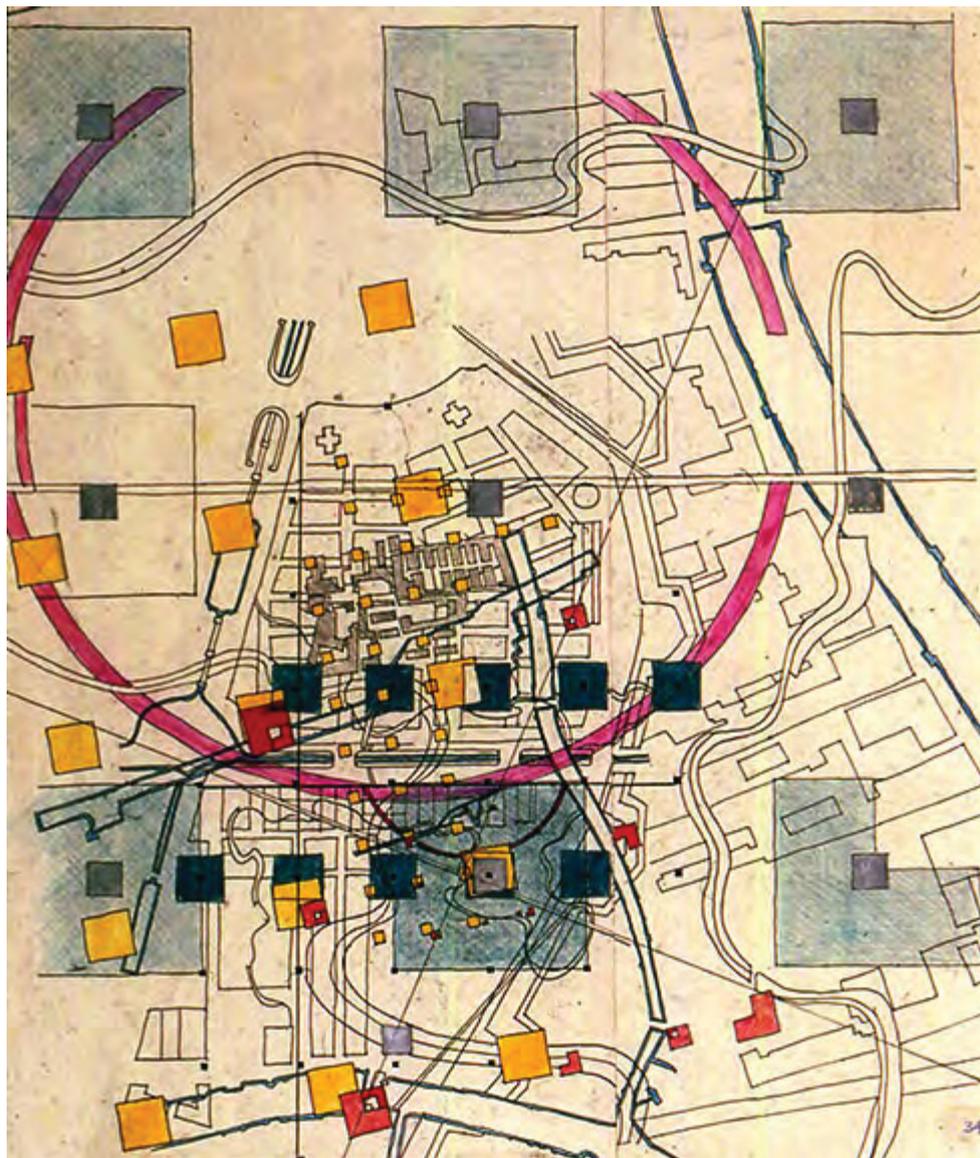
¹⁵²(LUPTON, MILLER, 1994); (POYNOR, 2003); (CAMARGO, VELLOSO, 2012).

¹⁵³ Casado com a célebre pesquisadora Beatriz Colomina, é autor do livro *The architecture of deconstruction*, lançado em 1993. Wigley é teórico da arquitetura e arquiteto.

¹⁵⁴ Segundo Eduardo Souza (2013, s.p), o conceito do parque era o de desenhar edificações e jardins dispersos, mas interligados, que pudessem ser ressignificados e redescobertos pelo uso (sem um propósito específico): “O projeto consistiu em três sistemas: superfícies, que são os espaços verdes abertos; linhas, os caminhos do parque; e pontos, estruturas icônicas pintadas em vermelho sem um programa pré-definido. Inseridos numa malha ortogonal de cento e vinte metros de lado, os pontos são o denominador comum do parque e ícones do projeto”.

¹⁵⁵ Se a perspectiva desta dissertação busca entender como o discurso filosófico invade o projetual, no entanto passa a ser interessante observar como o discurso do projeto pode ter influenciado as filosofias em seus dispersos tempos.

FIGURA 59 — DESENHO DE CHORA L WORKS.



FONTE: EISENMAN (1987). Disponível em <<https://eisenmanarchitects.com/La-Villette-1987>>.

Em *Post-modern design*, Collins e Papadakis inserem a obra de Eisenman, na história do projeto, na contramão de uma atividade pós-moderna, muito devido à influência derridiana em sua atividade na arquitetura e design de produtos, avessa a um suposto “retorno à ordem” característico do pós-modernismo na arquitetura, isto é, uma abordagem revivalista frente ao estilo e a citação histórica (1989, p. 181). Antes de prosseguir com a história da desconstrução no âmbito do design, é preciso fazer então uma pausa para iniciar outro debate, importante ao longo deste capítulo, qual seja: o do pós-modernismo no discurso projetual.

Como adiantado anteriormente, alguns autores aliam a desconstrução ao viés da pós-modernidade¹⁵⁶, outros preterem esta abordagem em favor da teoria linguística

¹⁵⁶ Aqui, a pós-modernidade é entendida como uma teoria relativa à história da sociedade ocidental e que busca se contrastar à modernidade, ao pensamento iluminista e a algumas noções que, em geral, permeiam um

estruturalista e pós-estruturalista. No caso de Collins e Papadakis, o pós-moderno é visto como uma atitude geral na arquitetura em favor da liberdade, diante de cânones funcionalistas modernistas:

A era da moralidade, de AWN Pugin até a Bauhaus, a qual tem sido lida como uma empreitada determinista em direção ao [lema] “forma segue função” e “boa forma”, tem sido amplamente desafiada, se não usurpada por uma nova era de esplêndido pluralismo e um liberado (ou liberal) ecletismo. Há aí um estilo-livre, menos restrito e inibido do que em qualquer outra era, *capaz de alcançar toda gama do que, até agora, foi publicado na história da arte, arquitetura e design* [...].

O ornamento, recentemente libertado depois de seu longo tempo encarcerado na cadeia criada por Adolf Loos e Le Corbusier, está agora fora, pintando a cidade de vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, índigo e violeta [...] O pós-modernismo terá deixado a sua marca indelével: a casa nunca mais poderá ser simplesmente uma máquina de se viver, nem uma cadeira uma máquina de se sentar (COLLINS e PAPADAKIS, 1989, p. 12, trad. nossa).

Assim, a característica de um pós-modernismo no discurso projetual aparece aliada ao retorno histórico (curiosamente alinhado ao discurso de Pugin e Ruskin, visto no primeiro capítulo, mas contrastante ao teor funcionalista atrelado a eles por Collins e Papadakis). Os autores, assim, entendem o pós-modernismo como um libertador da cultura purista propagada nos modernismos, inserindo (ou sem deixar de retirar) certo caráter objetivo do projeto como um transformador do espaço da vida em prol de um melhoramento (estabelece-se, enfim, outra função social ao pós-moderno, relativa à liberdade).

O "pós", deste pós-moderno, faz jus a um privilégio historicista frente ao da autonomia pelos modernos: comentando sobre uma cadeira desenhada por Robert Venturi — este sim, que seria para os autores um pós-moderno — em 1984 (figura 60), Collins e Papadakis mencionam que ela exibia ornamentos adicionados à forma, ornamentos que recorrem ao "estilo da rainha Anne de 1730" ("anacrônicos, plurais, deslocados"), ao passo que a cadeira é feita de madeira laminada: uma técnica explorada por Aalto e Breuer, projetistas emparelhados ao discurso modernista dos anos 30 (ibid, p. 104). Neste sentido, a "ruptura" seria assinalada principalmente pelo viés historicista; ora, os autores garantem que o moderno era um discurso efetivamente autônomo, sem citação histórica, até a chegada do pós-moderno, o momento histórico-libertador do viés da autonomia da forma; extrapola-se um sentido do enunciado ao sentido do seu efeito. A autonomia, no entanto, invade este

pensamento universal e objetivo. Autores relevantes, neste sentido: Jean-François Lyotard, David Harvey, Krishan Kumar e Ihab Hassan. Já o pós-modernismo aparece como uma atitude desdobrada no seio da pós-modernidade, na atividade projetual (seja da arte, arquitetura ou design). Nenhuma destas perspectivas é endossada pelo argumento que aqui se constrói, e as fronteiras entre ambos os termos, em determinados momentos, não parecem tão certas.

privilégio historicista neste olhar historiográfico, e é endereçada ao caráter de ruptura histórica de um dito pós-modernismo (caráter de novidade frente ao modernismo). Em outro sentido, o recurso do olhar historiográfico se serve do olhar formalista (autonomia da forma pelo tempo), pois o que garantiria, em tese, a unidade de sentido histórico é a lógica formal de uma repetição do estilo, na contramão de uma ausência desta repetição. Registrar uma novidade de um "*both-and*" ao invés de um "*either-or*", a complexidade no lugar da simplicidade (p. 107), como fazem os autores, é imaginar que lá (no modernismo, no caso) não havia contradição, dilema, complexidade, acreditando-se na potência do projeto modernista: apenas preterindo o seu valor efetivo.

Este “espírito revivalista” do pós-moderno, ao ser observado pela história do projeto, enquadra-se então como devedor da cadência moderna, do recurso estilístico, do *isolamento projetual do estilo* (i.e romântico, gótico) como um componente pensado à parte em uma metodologia. Recurso mesmo que Pevsner utiliza para descrever seu progresso modernista de Morris a Gropius: o espírito move-se da utopia do passado à do futuro. Se a utopia do historiador da visualidade "moderna" tange o futuro, a do historiador da "pós-modernidade" quer evitar assumir um lugar além da própria história, mas o assume na gramática do ornamento, no efeito autônomo produzido pelo estilo: "[as obras de] Venturi talvez sejam humorísticas e irônicas em relação à história, mas elas aprendem da *Gramática do Ornamento* de Owen Jones por exemplo. A mistura de história da arte e design de Venturi produz uma síntese pós-moderna" (ibidem, p. 107).

Segundo Collins e Papadakis, contudo, o efeito histórico da pós-modernidade é baseada em uma novidade — nenhuma novidade histórica, no caso, frente ao vanguardismo e ao modernismo, quando a própria noção de algo novo, ruptura, carece do senso de uma tradição modernista-progressiva, nesta narrativa antinômica. É uma terceira via para um revivalismo projetual-progressivo e uma novidade antinômica purista dos modernismos: pós-modernismo como um lugar de mistura dos estilos revividos na tentativa de algo novo, nunca antes feito, mas autônomo enquanto espaço propício para "representar" estes dilemas, que pretende-se "fora" do alcance modernista numa espécie de anti-modernismo nada anti-projetual. Como argumentam os autores sobre a herança de Venturi ao design pós-moderno: "No final, é o pensamento que está por trás dos seus designs, mais do que os objetos em si, que são importantes" (ibidem). Ou seja, o que torna-se relevante é a atitude da representação histórica do estilo, mais do que os objetos que ele desenha, é citar a história ampla, subverter a forma (pelo ornamento formalista). Se autonomiza o raciocínio de um projetar, agora um projetar “pós-moderno”.

FIGURA 60 — QUEEN ANNE CHAIR WITH GRANDMOTHER PATTERN.



FONTE: VENTURI (1984). Disponível em COLLINS e PAPADAKIS (1989, p. 105).

A história contada deste início do pós-modernismo no projeto passa por alguns movimentos e arquitetos, para Collins e Papadakis. Um dos mais relevantes e incipientes seria o *neoliberty* que, contando com a decadência do modernismo, instaura um discurso de resistência ao purismo modernista. Nos anos 50 do século XX, este movimento italiano insurge frente ao chamado modernismo racionalista (de Le Corbusier, Loos, Estilo

Internacional). O modernismo sofria uma crise geral na Europa, sendo associado ao fascismo na Itália (tanto que o quartel general fascista em Como, concluído por Giuseppe Terragni em 1936, é tido para Collins e Papadakis como um dos prédios mais aliados ao Estilo Internacional, na Itália). Este movimento de reação, permeado por esta crise, *grosso modo*, reviveria a Art-nouveau como um estilo que fizesse frente ao purismo na arquitetura, novamente. Dentre os arquitetos aliados a este movimento, Vittorio Gregotti.

Segundo Chaverdès (2021), a raiz do termo neoliberty pode ser relativa a uma publicação de Eugenio Gentili *Ortodossia dell'eterodossia* (1957), que criticava um artigo publicado por Gregotti, na época editor da revista *Casabella-Continuità* (edição 216): “pela primeira vez, Gentili usou o termo ‘neoliberty’ para designar os arquitetos que referenciam a arquitetura italiana dos finais do século XIX” (p. 59). Gentili apontava que a revista haveria deixado de discutir sobre arquitetura moderna, usando este artigo como exemplo. Este texto polêmico foi escrito por Roberto Gabetti e Aimaro Isola, arquitetos que endereçavam uma discussão a Gregotti. Estes dois arquitetos projetaram um edifício que aludia as janelas da arquitetura noveista do século XIX, provocando o jornal a refletir a respeito do lugar da arquitetura enquanto uma escola rumo à perfeição (criticando assim o movimento moderno). Gregotti, que veio a se tornar um dos defensores da neoliberty (projetando uma cadeira em 1958 que aludia ao movimento [COLLINS, p. 18]), junto de Gabetti e Isola (e outros arquitetos), foram criticados por defensores do movimento moderno, como Reyner Banham (orientado em seu doutorado por Pevsner). Os pontos de crítica podem ser resumidos na chave de uma “reburguêsificação” da arquitetura com base em um anti-racionalismo estético e *estilístico*, pautado na adesão do “gosto do público”, não respondendo econômica e socialmente à realidade. Chaverdès conclui que a noção de um “pós-moderno” na arquitetura inicia-se neste dilema no qual teóricos italianos e teóricos ingleses assumiam posições controversas a respeito do movimento moderno, do papel da arquitetura e da relação histórica do projeto frente à sociedade (2021, p. 67).

A resposta geral do neoliberty frente a tal racionalismo era na luta contra o anti-historicismo impregnado na narrativa moderna que, de modo geral (e como foi visto) priorizava uma atitude da autonomia do projetista frente à história, universalizando a razão projetual em detrimento da recursividade, conquanto nada alheio a tal antinomia (basta retomar a crítica de uma arte-pela-arte de Pevsner, que priorizaria o progresso histórico [e progresso social] frente à autonomia da arte-pela-arte). Interessante que Pevsner, em resposta a esta “nova arte nova”, vai cunhar, em primeira mão na história do projeto, o termo

"pós-moderno". Sua batalha visa refrear um ecletismo estilístico na arquitetura; visa defender ainda o movimento moderno.

Pevsner, no texto *The Return of Historicism* (1968), busca estabelecer uma defesa ao movimento moderno em direção à pureza e autonomia da forma (e do projetista). Para ele, relembra-se, haveria uma mudança na postura do arquiteto entre o século dezenove e o vinte, vindo a calhar saudavelmente no movimento moderno. No século XIX, o arquiteto seria um historiador, que visitaria construções do passado e “construiria mais ou menos livre imitações do que ele havia visto” (p. 243, trad. nossa). Esta geração, no entanto, seria solapada por uma de “gigantes”, que “criaria um novo estilo de arquitetura totalmente independente do passado”, próximo à década de 1930, fazendo-se pensar que o “historicismo estaria chegando ao fim” (ibidem). Seu objetivo no artigo, então, é soar este alarme de um retorno historicista que encobriria a novidade histórica-projetual do movimento moderno.

Seu método vai procurar identificar padrões entre estilos e movimentos que retornariam ao historicismo, como o "neo-accommodating", o “neo-liberty”, o “neo-art-nouveau” e o “neo-Gaudí”, por exemplo. O que unificaria estes “neos”-historicismos? Para Pevsner, o tédio/aborrecimento diante do Movimento Moderno — algo que seria confirmado adiante por Robert Venturi¹⁵⁷. Estas indisposições, dispersas e exemplificadas também em arquitetos como Oscar Niemeyer e Frank Lloyd Wright, “expressariam uma revolta contra o racionalismo” — o rótulo que agrupa esta revolta: “*o novo anti-racionalismo pós-moderno*” (p. 258, trad. nossa, grifo nosso).

Sugerindo uma crítica a esta insurreição, Pevsner argumenta que a resposta a este sentimento deveria vir do planejamento urbano, e não da alteração formal, estranha, que se efetivaria nas construções. O autor busca assegurar que a necessidade de expressão do arquiteto e de sua personalidade e de seu desejo de fugir do padrão, um tema caro a esta “chateação” pós-modernista, não teria nada a ver com o que ele projeta — sua genialidade estaria em estar sensível aos cânones do movimento moderno, ao cumprimento da função: “se você mantém suas construções quadradas, você não é, portanto e necessariamente, um quadrado” (ibidem, trad. nossa). Por isso, para ele, o Estilo Internacional não era completo, pois também dependia de certo historicismo vindouro do século dezenove, mesmo que, em seus termos, fosse um historicismo inocente. O expressionismo viria com um recurso da novidade formal, conquanto desprezasse a plenitude da função em favor da expressão do

¹⁵⁷ Uma de suas citações mais repercutidas, que parafraseia o “less is more” modernista: “less is a bore” (VENTURI apud COLLINS e PAPADAKIS, 1989, p. 66). Serve como exemplo das concordâncias possíveis entre ambos os eixos projetuais.

autor. Somente o movimento moderno seria livre de ambos os erros: sua forma seria nova, historicamente independente do passado, mas altamente influenciada pelo ideal de função, de onde a forma (exterior e interior) da arquitetura se revelaria não por preferências de gosto ou referências históricas, mas pelo seu propósito universal, atemporal, completo: “É claro, todo o revival de estilos do passado é um sinal de fraqueza, porque nos revivals o pensamento *independente e o sentimento* [feeling] importam menos que a escolha de padrões” (ibidem, p. 244).

Diante de algumas disputas, contudo, nos anos 1960, o movimento neoliberty perderia a força, para Collins e Papadakis (1989, p. 21). Formas retilíneas, a abordagem funcionalista e um retorno ao *shape* sintético seriam dados em uma “segunda Bauhaus”, como chamam. Menciona os trabalhos de design de Dieter Rams para a marca de tecnologia Braun, que posteriormente seriam qualificadas de “caixas idiotas” pelo pós-modernista Charles Jencks. Além disso, neste segundo ato, o (“primeiro”) movimento moderno seria re-estudado (por Pevsner, em *Pioneiros*, por Banham e demais autores que se debruçaram sobre as obras de Le Corbusier, Wright e Mies van der Rohe [renomado arquiteto modernista]¹⁵⁸). Neste sentido, a partir da leitura de Collins e Papadakis, “o segundo Movimento Moderno foi deveras reforçado por estes estudos de seus ancestrais, o ‘heróico moderno’ ou Moderno Internacional” (p. 21, trad. nossa).

Se, de um lado, Pevsner observa o movimento moderno como um trabalho em progresso, Collins e Papadakis (décadas depois) situam o movimento em uma história de rupturas; se o primeiro historiador vê a arquitetura moderna se espalhar, os últimos registram a sua dissolução. Tendo em vista estes ensaios deste movimento pré-pós-modernista, o neoliberty, que fariam frente ao modernismo, mas não teriam força para se perpetuar, iniciam a história da derrocada moderna. Retomam Jencks, crítico assíduo ao movimento moderno e que passa a discutir “a força” do pós-modernismo na década de 70:

O progressivo, sempre em movimento, sempre futurista, trem ferroviário da modernidade está para bater o parachoque. Em seu livro *The Language of Post-Modern Architecture* (1977), Jencks escreve: “*Felizmente* nós podemos datar a morte do Moderno na arquitetura em um momento preciso no tempo. A arquitetura Moderna morreu em St Louis, Missouri, em 15 de julho de 1972”. (JENCKS apud COLLINS e PAPADAKIS, 1989, p. 21).

¹⁵⁸Tendo em vista uma contextualização temporal, retoma-se que os dois primeiros arquitetos têm suas principais obras realizadas na década de 30 (Villa Savoye e Casa da Cascata, em ordem). Já o último, na década de 50 (a famosa casa *Edith Farnsworth House* e o edifício-símbolo do modo de vida nova-iorquino, Seagram).

Segundo os autores, o evento citado por Jencks se refere à demolição do condomínio Pruitt-Igoe, projetado pelo modernista Minoru Yamasaki e inaugurado em 1954 (MARSHALL, 2015). O conjunto de prédios foi nomeado em menção ao piloto e capitão das forças aéreas estadunidenses, negro, Wendell O Pruitt¹⁵⁹, que morreu em um treinamento aéreo em Tuskegee, após receber condecorações relativas ao seu desempenho na Segunda Guerra Mundial (BROWN, 2012). Apesar da demolição deste edifício ser tomada por tal narrativa histórica como a queda do modernismo, documentários como o *The Pruitt-Igoe Myth* (2011)¹⁶⁰ procuram tomar em consideração a demolição do complexo habitacional — que ocorrera vinte anos após a sua construção, e em meio a uma nação que se reconstrói após a Segunda Guerra — sob outros aspectos, sociais, econômicos e questionando legislações e interesses segregacionais (originalmente havia duas alas neste complexo, uma para brancos e outra para negros¹⁶¹) e de “higiene social” governamentais que não cumpririam com a manutenção do bem-estar das minorias ali localizadas. No documentário, cenas da vivência neste condomínio propõem uma outra narrativa para este evento, que não teria acontecido por conta dos aspectos atinentes ao “estilo arquitetônico”. Ao contrário de privilegiar a história do projeto arquitetônico, assim, o documentário rebateria o estigma criado ao redor deste conjunto habitacional como o fracasso do modernismo¹⁶².

Não obstante, Collins e Papadakis descrevem, à guisa de Jencks, o monumento como algo “socialmente indesejável”, tendo sua destruição por conta de “uma difundida antipatia por este tipo de arquitetura” (figura 61 e 62).

¹⁵⁹ Segundo o site Blackpast (BROWN, 2012), Pruitt se formou na universidade de Lincoln, uma das três instituições que eram destinadas aos negros na época, e que formava pilotos civis (introduzindo Pruitt à carreira militar).

¹⁶⁰ Ver em <<http://www.pruitt-igoe.com/>>. Acesso em 3 de janeiro de 2023.

¹⁶¹ A ala para brancos era nomeada em menção ao congressista democrata norte-americano William Leo Igoe (1879-1853) (MARSHALL, 2015). Ele era branco, formado em Direito pela Universidade de Washington. Este político foi considerado, em uma eleição à cadeira de prefeito de St. Louis, como um via de ataque às leis segregacionais (conhecidas como as leis de Jim Crow) e às entidades racistas norte-americanas (ROST, 2018, p. 333), apesar de perder a disputa para seu oponente Victor Miller, este acusado algumas vezes de associação com a Ku Klux Klan, como relata a tese: *A Call to Citizenship: anti-klan activism in missouri, 1921-1928* (2018).

¹⁶² “A história é um espaço de contestação. Os argumentos tornam-se superficiais, em vez de expandidos, as evidências disponíveis são descartadas, em vez de procuradas. É por isso que Pruitt-Igoe é importante – e por que fizemos este documentário. Muito do nosso entendimento coletivo das cidades, do governo e da desigualdade está ligado a esses 33 arranha-céus, informados pela imagem da demolição. Muito do contexto foi negligenciado, ou intencionalmente ignorado, nas discussões sobre habitação pública, bem-estar público e o estado da cidade americana. [...] A imagem mundialmente famosa de sua implosão ajudou a perpetuar um mito de fracasso, um fracasso que tem sido usado para criticar a arquitetura modernista, atacar programas de assistência pública e a estigmatizar moradores de habitações públicas. O *The Pruitt-Igoe Myth* procura esclarecer o registro histórico. Examinar os interesses envolvidos na criação de Pruitt-Igoe. Para reavaliar os rumores e o estigma. *Para implodir o mito*” (THE PRUITT-IGOE MYTH, 2011, trad. nossa, grifo nosso). Texto acessado em 28 de novembro de 2022.

FIGURA 61 — COMPLEXO PRUITT-IGOE.



FONTE: UNITED STATES GEOLOGICAL SURVEY (1963-1972). Disponível em
<<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pruitt-igoeUSGS02.jpg>>.

FIGURA 62 — Vivência em Pruitt-Igoe.



FONTE: STATE HISTORICAL SOCIETY OF MISSOURI (s. d.). Disponível em <<https://forum.savingplaces.org/blogs/special-contributor/2016/11/30/how-pruitt-igoe-became-a-national-historic-landmark>>.

Para o relato de Jencks, endossado pelos autores, então o modernismo falharia justamente por um dos seus maiores interesses, que seria certa fé no progresso social; nada obstante a este raciocínio — que aparelha o projeto ao espelhamento e melhoramento social — o pós-modernismo será defendido, adiante, em prol da liberdade, da emancipação do viver, muito por conta de suas “diversas” influências históricas da arte. Collins e Papadakis também situam a relevância da arte dos anos 60, como o Op Art, o minimalismo e o Pop Art, para a difusão do pós-modernismo. O neo-dadaísmo também aparece como um estilo que, ao modo do pop art, seria representacional e beberia do kitsch/camp para situar certa relação frente à cultura popular (1989, p. 22). Neste sentido, o termo pós-moderno dissoaria às abordagens do racionalismo-purista moderno, pretendendo o projeto sob um viés eclético e que *cita*, ao invés de *rejeitar*, a cultura popular-vernacular (ibid, p. 31). Para os autores, o projeto Pós-moderno “reconheceria a ‘confusão de línguas’ pós-Babel e o fato de que, como Robert Venturi disse,

‘*less is a bore*’” (ibid, p. 66, trad. nossa). Venturi seria o projetista que teria desenvolvido a arquitetura pós-modernista nos anos 1960.

Para situar o “pós-moderno” historicamente, os autores também se detém (brevemente) na definição do termo “moderno”, em dois rápidos parágrafos, sendo estes introduzidos por um prévio esclarecimento do quanto este termo seria vago e nada unânime na academia. De qualquer forma, para o uso de seus interesses, indicam que este conceito foi desenvolvido no século XIX pela literatura francesa e pela arte. Apenas mencionam Honoré de Balzac, Charles Baudelaire e Courbet, o realismo e o impressionismo, sem dissertar de que maneira tal relação se daria. Atrelam a arquitetura moderna à exaltação do ferro; a historiografia do design a um modo de ver a história visual progressivamente (de 1920 até 1960). Cita John Ruskin com sua atitude “anti-moderna” de rejeitar o ferro moderno — algo que, como visto no primeiro capítulo desta pesquisa, ao contrário, não faria da postura de Ruskin anti-moderna, mas ensaia-se como base para o discurso projetual da própria possibilidade recursiva (histórica) de ver em um estilo (pela lente do projetista) uma possibilidade de progresso social (principalmente pelo retorno histórico, em uma autonomia de um estilo supostamente “cristão”).

Tal contextualização efetivada pelos autores fornece amparo para compreender sobre quais bases esta tese do pós-modernismo (como anti-moderno) se erige. O escapismo inerente desta posição dos autores favorece um argumento de certa generalização do que foi o movimento moderno e das condições (dispersas) de possibilidade para a sua realização. Isto é, somente observando um fio linear e coeso é que se pode imputar ao “Estilo Internacional” ou ao “Movimento Moderno” o que fora pretendido por estes mesmos: coesão, ordem, linearidade. Neste sentido, retoma-se a postura fosteriana de sublinhar as antinomias entre um privilégio histórico e uma atitude autônoma na história da arte moderna (e suas posteriores); as divergentes propostas entre os teóricos do século XIX quanto ao progresso social, mas esta mesma cartografia compartilhada; e mesmo a atitude de passagem progressiva deste discurso projetual para a postura “ecléctica” de uma historiografia pautada na cultura vernacular, como possibilidade de organizar tais dispersões *progressivamente* sob o valor de uma ruptura.

Os autores, adiante, definindo o pós-modernismo, citam o restabelecimento do ecletismo, pluralismo da decoração e do ornamentalismo:¹⁶³ "o ornamento não é mais um

¹⁶³ Os autores se demonstram cientes das críticas ao *postmodernism* (crítica que, para eles, curiosamente, vinha sempre sem hífen). Citam Hal Foster e Jürgen Habermas, por exemplo, que denunciavam tal movimento sob um ponto de vista político, de interesses atravessados pela visão neoconservadora (p. 66) [crítica similar ao apontamento de Foster sobre a diluição do signo pela desconstrução, no capítulo anterior]. Interessante que, como ainda discorrem os autores, o neoclassicismo foi fortemente associado ao nazismo nos anos 30 e, conseqüentemente, um estilo evitado, *a posteriori*, na Alemanha; o modernismo purista também foi associado ao

crime, e estritamente falando, ‘Pós-Modernismo’ é um termo da arquitetura pela reação contrária ao trabalho Moderno Internacional de arquitetos como Mies van der Rohe, Walter Gropius, e Le Corbusier” (ibidem, trad. nossa, p. 66). Fazem uma alusão ao texto de Loos, *Ornamento e Crime*. Neste sentido, eles reforçam a própria distinção moderna entre ornamento e pureza da forma, aceitam a cartografia de Loos (e a bauhausiana), que separa forma e função, mesmo que para atacar certo purismo formal; como se aceitassem um antagonismo entre um movimento purista e a Art Nouveau, definido no próprio solo moderno.

Para os autores, o pós-modernismo, então, inicia-se como uma citação irônica, humorística, de algo que realizava-se antes no movimento moderno, ao avesso — de modo “impensado” pelo *design*. Dentro deste movimento, para além de Venturi, estariam os designers do Memphis, um grupo “pós-pop” italiano dos anos 80, por exemplo (p. 37-39). Citam, como exemplo direto na seara da arquitetura, a máxima corbusiana do teto *flat*, que seria uma opção mais adequada economicamente do que a do teto angulado das casas: o pós-modernista poderia inserir neste enredo, na contramão da economia, o cone, a pirâmide, o cilindro. Neste exemplo, haveria um dilema geral no início do que seria a postura pós-moderna, para os autores: “Este é um dos grandes problemas com a estética do pós-modernismo – ele rouba o passado sem ter aprendido sua linguagem *ab initio*” (ibidem). Se outrora o pós-modernismo foi concebido como um recurso histórico, este recurso não daria-se “profundamente”, isto é, na análise minuciosa da aplicação de um estilo no projeto. Não obstante, no desenrolar da história pós-modernista do projeto, a partir da década de 80 “um novo pluralismo reina”, no qual “qualquer gesto é possível”; buscam, com o olhar em retrospecto, julgar a qualidade dos designs produzidos a partir deste período e defender um progresso rumo a liberdade (ibidem, p. 89).

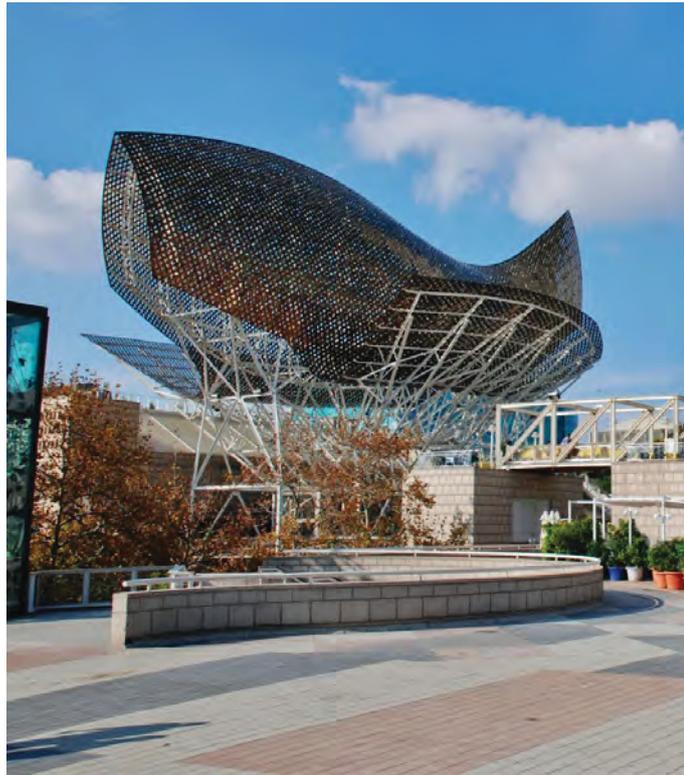
Retomando a desconstrução, e situando-a em relação ao pós-modernismo defendido pelos autores, esta aparece como mais cética que o pós-moderno em relação a esta abertura de possibilidades. Enquanto os autores vêem na pós-modernidade a pluralidade, a desconstrução não poderia expressar nada além de uma vagueza, arbitrariedade do ato da escolha. A desconstrução então surge como um pólo estranho ao pós-modernismo, “assim como a qualquer outro sistema histórico”, dentro do campo do design (ibidem, p. 179-180).

Descrevem os projetistas Frank Gehry e Eisenmann nesta esfera: “A arquitetura de Gehry talvez seja desconstrutiva, mas ele não usa a desconstrução. Ele é um

fascismo, na Itália (p. 68-69). O que interessa é que os autores abrem os dilemas históricos presentes em cada movimento, apesar de procurarem mitigar certa gravidade dos possíveis efeitos de um interesse neoconservador diante do *postmodernism* destes exemplos históricos.

anti-pós-modernista, surrealista e um individualista” (p. 180). A distinção entre um “uso da desconstrução” e uma arquitetura “desconstrutiva” não se faz claro no argumento dos autores, que parecem assumir, ao modo de Wigley, certas características desconstrutivas, mas não um uso “consciente” dos postulados derridianos. Mas, seguindo esta tese, a projetualidade de Gehry, ao incluir elementos aquém do universo simbólico e histórico da arte e do design (como o elemento recorrente em suas obras, do peixe, algo que é entendido por ser “psicologicamente pessoal e significativo”, segundo os autores), seria oposta ao “paradigma” pós-moderno de revivalismo (figura 63). Isto é, a desconstrução não apontaria para lugar nenhum, senão a um solipsismo do arquiteto.

FIGURA 63 — EL PEZ OLÍMPICO.



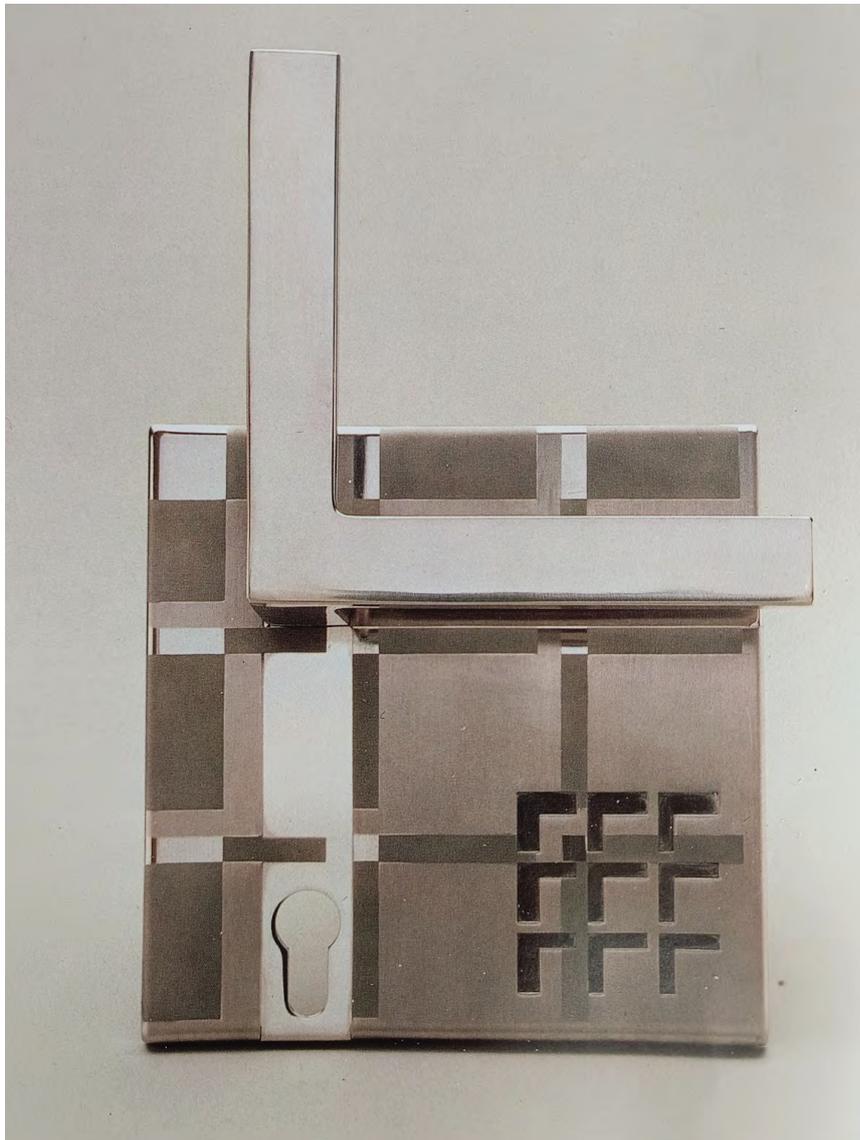
FONTE: GEHRY (1992). Disponível em <https://www.pexels.com/pt-br/foto/projeto-arquitetonico-design-arquitetonico-arquitetura-arte-6446969/>.

Já Eisenmann é retratado como um desconstrutivo e desconstrucionista, contrário ao gesto pós-moderno pois é também contrário ao logocentrismo (ao modo de Derrida), à referência antropomórfica na arquitetura e no design de produtos (isto é, pensar os objetos projetados com certa centralização na figura humana, sua anatomia etc.) e por não compartilhar este espírito de “recordar à ordem” histórica. Em outro texto, agora registrado por Bárbara Radice em *Jewelry by Architects*, Eisenmann responde que, ao invés de aliar suas proporções ao humano, antropomorficamente, suas jóias respondem, recursivamente, à escala de outros objetos que ele mesmo cria: “Eles são parte de uma escala contínua de objetos, do anel a uma construção” (EISENMAN apud COLLINS e PAPADAKIS, p. 183). Mas não é como se ele estivesse a parte da escala totalista-moderna: “Eu tento excluir a decoração e a representação e, ao invés delas, combino os meus objetos para uma única escala que abarque tudo, desde a maçaneta até a construção” (ibidem). Ainda inscrevem, Collins e Papadakis, o projetista ao lado de uma arte total (agora desconstruída): “Eisenman tem desenhado extensivamente, de um prato projetado para Swid Powell, ao menorá para o museu de Israel, uma maçaneta de porta para a FSB na Alemanha, e joalheria para Cleto Munari” (ibid, p.

183). Ao invés de tomar um rumo ao interesse social amplo, esta arte total voltaria-se à revisão crítica da disciplina do projeto.

Eisenman disserta a respeito da maçaneta criada por ele: “a maioria das maçanetas de porta, hoje em dia, são baseadas em ergonomia e filosofia antropomórfica, as quais eu não compactuo. Eu gostaria de criar um trabalho abstrato de arte, descobrindo ao longo de todo o processo que arte e função são, na realidade, opostas” (EISENMAN apud COLLINS e PAPADAKIS, p. 183). Por mais que Eisenman busque provocar, com sua maçaneta nada “funcional”, que a arte escape deste mesmo discurso, objetivando um lugar além da função (singular, objetiva, ao modo moderno), busca uma função do dizer da arte bem singular (e metafísica): um lugar além da função (figura 64).

FIGURA 64 — DOOR HANDLE FOR FSB DESIGN WORKSHOP.



FONTE: EISENMAN (1986). Disponível em COLLINS e PAPADAKIS (1989, p. 182).

A rejeição de Eisenman passaria pela cultura do design que incorpora, por uma metodologia totalista, os princípios ainda da boa forma, da função estética para ele. Menciona que, em seus designs, sua tentativa é de auto-referenciar o objeto que cria, não levando em consideração seu uso corrente, nem sua função representativa. Descreve sua maçaneta: “o *shape* do L é instável, não é mais um quadrado completo. Mesmo que você possa abrir a porta com ele, é uma forma que não indica esta função de qualquer modo. É uma paisagem geométrica da mente” (EISENMAN apud COLLINS e PAPADAKIS, p. 184). Seu reverso de um funcionalismo pós-moderno (e modernista), enuncia-se em uma “impureza” da forma, que acaba tendo certa premissa formalista; como se o shape L¹⁶⁴ pudesse carregar idealmente (autoreferencialmente, isoladamente, aquém da história do design, em uma autonomia) uma não-função projetual, mas certa função de instabilidade, desuso, descentralização da projeção humanista por um design não-antropomórfico¹⁶⁵. A função do discurso modernista, vista em sua transformação no capítulo primeiro, almeja abrir as portas para um salão autônomo da boa forma — mas abre um corredor para a autonomia do informe.

A proposta de Eisenman, no entanto, se vê diante de polêmicas quando é situada em enunciados mais caros à memória histórica e social. Na contramão de uma abordagem historicista do projeto pós-moderno e ao mesmo tempo propondo revisões de uma desconstrução quando da passagem da linguagem para a arquitetura, o arquiteto vêm a propor certa autonomia da experiência do ser no contato com a sua arquitetura [citando, por exemplo, o *Holocaust Memorial Berlin* projetado por ele] (LUCENA, 2010) (figura 65). O projetista derridiano propõe uma arquitetura sem centro de significado — antissimbólica, nos termos de Lucena (p. 190) — onde haveria uma abertura para a sua significação:

Quando um projeto pode superar sua abstrata aparência diagramática, no seu excesso, no excesso de uma furiosa razão perdida, então o trabalho torna-se uma advertência, a *mahnmal* [memorial], não para ser julgado no seu significado ou sua estética, mas na impossibilidade de seu próprio sucesso (EISENMAN apud LUCENA, 2010, p. 190).

¹⁶⁴ Este shape, curiosamente, era tido como o *leitmotiv* de Eisenman (COLLINS e PAPADAKIS, 1989, p. 183), aparecendo não somente formalmente nos objetos, mas nos nomes de suas obras, como as casas House LLa e House EL Even Odd, e no Chora L Works, já visto anteriormente. Os autores também traçam certa similaridade com o uso do “L” de Derrida em seus escritos: “significativamente em ‘Lemmata’ em seu *La Vérité en peinture*, onde está disperso como início e fechamento de seus parágrafos”, funcionando como uma representação do dispositivo de *parergon* [uma moldura suplementar, no léxico derridiano] (ibid, p. 183).

¹⁶⁵ Como descrevem os autores, Eisenman era contrário à antropomorfia do design que versa sobre a utilidade dos itens por uma lente humanista (moderna). A partir disso, vai construir sua teoria projetual pela lente de sua interpretação sobre a psicanálise de Freud, buscando traduzir o inconsciente para o design (COLLINS e PAPADAKIS, 1989, p. 184). Tal descentralização se pretende clara nos designs de jóias de Eisenmann que pretendem ser uma escultura artística por conta própria, “desconsiderando” a proporção em relação ao corpo do usuário, subvertendo a metodologia e, logo, a forma convencionada.

FIGURA 65 — HOLOCAUST MEMORIAL BERLIN.



FONTE: EISENMAN (2005). Disponível em
<<https://eisenmanarchitects.com/Berlin-Memorial-to-the-Murdered-Jews-of-Europe-2005>>.

Ao retornar a discussão sobre o dilema entre autonomia e história presente na lógica arquivada moderna, a abordagem de Eisenman favorece uma autonomia da experiência no sentido de não se deter ao acontecimento histórico para significar sua arquitetura, de pretender (em nome de um não-lugar) um lugar alheio ao signo (o que fica pretendido e suspeitável pelo apelo minimalista da obra, como se uma síntese formal — ou limpeza do ornamento — desse lugar ao protagonismo do leitor), mas não abre mão da história. Em detrimento de um formalismo determinista, versa-se um disforme que responde historicamente à própria história da arquitetura (como sua ruptura, subversão, novidade), em um sentido de uma metafísica do presente, onde o sentido é assegurado pela suspensão da história e não mais pela adesão a ela, antinomicamente. Em último interesse, responde à história da sociedade, pois se constrói como uma arquitetura da suspensão da possibilidade de uma memória histórica sobre um povo que sofreu com o totalitarismo, em solo europeu.

Segundo o site do arquiteto¹⁶⁶, este projeto arquitetônico, projetado entre 1998 e 2003 pelo escritório de Einseman, situaria a memória histórica passada ao indivíduo na situação de sua impossibilidade, enredando o holocausto em uma experiência solipsista individual, ininteligível memórica e comunitariamente, deslocada apenas ao indivíduo na experiência do monumento proposto: “Neste monumento não há objetivo, não há fim, não há como entrar ou sair. A duração da experiência de um indivíduo não garante mais compreensão, uma vez que entender o Holocausto é impossível. O tempo do monumento, sua duração da superfície superior ao solo, é desvinculado do tempo da experiência. Nesse contexto, não há nostalgia, nem memória do passado, apenas a memória viva da experiência individual” (EISENMAN ARQUITETOS, trad. nossa).

Não obstante, entende-se este objeto, aqui, como uma repercussão de um ego inflado do discurso projetual (aproveitando a discussão psicanalítica), que pretere a história cultural baseada em sua potência formativa, instantânea, em prol de uma autoanálise:

Este projeto manifesta a instabilidade inerente ao que parece ser um sistema, aqui uma grade racional, e seu potencial de dissolução no tempo. Sugere que quando um sistema supostamente racional e ordenado se torna muito grande e desproporcional ao seu propósito pretendido, ele perde o contato com a razão humana. Começa então a revelar as perturbações inatas e o potencial para o caos em todos os sistemas de ordem aparente (EISENMAN ARQUITETOS, s.p., trad. nossa).

Nesta explicação introdutória ao projeto, não explicita-se se o teor da revelação crítica é o da história política e catastrófica da Alemanha nazista ou se é diante da história racionalizante do projeto arquitetônico. De qualquer modo, equipará-los em favor de uma “monumentalidade” que serviria mais à revisão da história da arquitetura (da discussão sobre o sentido e os efeitos de um projetar), do que à memória histórica de um povo, transparece a atitude que libertaria o arquiteto para criar uma experiência nova que celebraria (mais do que retomaria, em respeito à memória) a genialidade de uma espacialidade vazia (que incita um recriar fantasioso, ao invés de — mesmo que impossivelmente — tentar contorná-lo, referenciando a história e o que se lê comunitariamente) (figura 66).

Neste sentido da discussão sobre o sentido e da abertura à interpretação, o memorial passa a ser um projeto polêmico, por anonimizar a experiência do holocausto para os povos judeu e alemão em prol de uma vagueza metafórica. Em um artigo à revista *New Yorker*, o crítico cultural nova-iorquino Richard Brody descreve o projeto da seguinte forma:

¹⁶⁶ Disponível em: <<https://eisenmanarchitects.com/>>. Acesso em 29 de novembro de 2022.

As possibilidades metafóricas são variadas – até demais. O jogo de imaginação que o memorial provoca é piedosamente genérico: tem algo a ver com a morte. Contrasta desfavoravelmente com, por exemplo, a Casa de Anne Frank em Amsterdã. Este último é, em seus detalhes, uma exibição imperfeita; há um pouco de informação demais dispensada com autoridade enciclopédica, um pouco de esperteza curatorial kitsch; mas é um memorial verdadeiro e específico. Ele recria a perseguição, a fuga, o refúgio, a vida em perigo e na clandestinidade, a prisão e o assassinato de Anne Frank, bem como de outros membros de sua família e seus colegas refugiados no anexo secreto. É um memorial para um dos judeus assassinados na Europa. A instalação de Eisenman traz à memória os seis milhões de judeus assassinados coletivamente; mas não há mais morte coletiva do que há vida coletiva; um memorial apropriado traria à memória, por seis milhões de vezes, uma [vida] (BRODY, 2012, s.p., trad. nossa)¹⁶⁷.

FIGURA 66 — HOLOCAUST MEMORIAL BERLIN 2.



FONTE: EISENMAN (2005). Disponível em
 <<https://eisenmanarchitects.com/Berlin-Memorial-to-the-Murdered-Jews-of-Europe-2005>>.

Em suma, segundo a história de Collins e Papadakis, assim, o trabalho de Gehry e Eisenman estariam dispostos na contramão do design pós-moderno, por dar um "xeque-mate" na cultura hedonista e humanista (antropomórfica) do design pós-moderno, advogando por aberturas distintas ao encontro das “ambiguidades da experiência” (1989, p. 185). Os

¹⁶⁷ Acessado em 28 de novembro de 2022, disponível em
 <www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-inadequacy-of-berlins-memorial-to-the-murdered-jews-of-europe>.

historiadores buscam contrapor a desconstrução ao design pós-modernista, extrapolando as questões da significação “desconstrutivista” para além da abordagem historicista do pós-modernismo, em direção a uma autonomia do sentido — no caso de Gehry, numa autonomia do que faria sentido para ele mesmo, na história do próprio arquiteto, e no segundo caso, de Eisenman, uma autonomia frente ao discurso interior da arquitetura (antropomórfica, humanista e da própria função convencionada dos objetos). Buscam também desassociar a filosofia do papel de guia desta concepção no projeto: ao invés de desconstrução, desconstrutivismo. Ignoram, por vezes, o que outros textos trazem do estreito diálogo entre Derrida e Eisenman (que ocorreria em cartas) e mesmo tal episódio, em que Derrida se torna um projetista, para amenizar o intrincamento entre desconstrução e projeto.

De todo o modo, contrapõem o pós-modernismo e o desconstrutivismo ao moderno; algo que fica instável frente ao gesto antinômico entre autonomia e historicização (próprios do arquivo moderno), analisados até aqui, às características e impulsos frente a uma totalização do design e mesmo da posição do projetista que, diante da caixa de ferramentas (do estilo, do sentido [ou não-sentido]), busca romper com a história através dela: contar um progresso histórico mesmo que diante da suspeita do progresso, mesmo que diante do valor de ruptura.

Tendo este esboço inicial sobre as relações, nomeações e inícios narrativos dos termos, aqui caros ao estudo, agora serão vistos outros relatos que aliam a desconstrução ao gesto pós-moderno de maneira mais incisiva.

4.2 O CULTO DA LIBERTAÇÃO

Dentre as narrativas que tomam a desconstrução como um capítulo histórico relevante no design, em especial no design gráfico, estão as que aliam-a ao “espírito” da pós-modernidade. A partir daqui, será visto como se dá o estreitamento deste discurso projetual em uma teoria que versa sobre o fim dos “grandes relatos” e a “perda total” da crença no progresso na história. Antes de adentrar nesta espiritualidade pós-modernista do design gráfico, é salutar verificar algumas noções emprestadas da teoria social/cultural, para situar o desenrolar geral de um entendimento “pós”.

Bertens, no livro *The idea of the postmodern* (2005¹⁶⁸), sugere localizar como esta noção toma corpo nas diferentes aparições na teoria da cultura ocidental. De início, ele ressalta que vários dos enunciados sobre a pós-modernidade versam sobre conceitos e

¹⁶⁸ Livro publicado pela primeira vez em 1995.

interesses diferentes. Não obstante, o autor ainda assinala que certa intersecção entre a teoria pós-estruturalista da desconstrução e a da pós-modernidade só veio a ocorrer, veementemente, a partir da década de 1970 (p. 11). Para a sua versão da história, no entanto, grande parte dos filósofos franceses (os três primeiros, também, sob o rótulo pós-estruturalista) como Foucault, Derrida, Barthes e Lyotard são enquadrados, inicialmente, como pós-modernos — apesar de apenas o último destes ter adotado o termo de maneira significativa em sua obra (ibidem)¹⁶⁹.

Ainda sobre esta intersecção, como foi visto pela crítica de Foster no capítulo anterior, e agora passa a ser reforçado por Bertens, haveria na crítica política de esquerda uma distinção entre uma teoria da desconstrução aliada ao pós-modernismo e outra aquém deste. A primeira seria uma “má” desconstrução (aliada a discursos de interesse do capital) e a segunda uma boa desconstrução, que, assim como Derrida,

escolhe ver seus trabalhos em um escopo politicamente construtivo, engajado no processo necessário de apagamento do antigo, de perigosas estruturas intelectuais do humanismo liberal, tendo em vista dar espaço a novos pensamentos que possam admitir a luz e o ar fresco de um Iluminismo renovado. Outros, os pós-modernistas, de seus pontos de vista, são meramente engajados na destruição arbitrária da propriedade intelectual sem um objetivo último de reconstruir a terra arrasada que deixaram em seu rastro (BERTENS, 2005, p. 12, trad. nossa).

Desta situação pode-se depreender, inicialmente, que os agrupamentos entre uma dita desconstrução “pós-estruturalista” (isto é, que estranhamente é tida como um fenômeno geral da filosofia contemporânea francesa) e a teoria pós-moderna são construídos sobre um solo disperso e controverso. A partir daqui, no entanto, na tentativa de agrupar (de um modo ensaístico) as narrativas no escopo do design gráfico, estas teorias serão analisadas a partir de um apagamento de toda esta complexidade teórica que envolve a relação de uma desconstrução em um pretendido solo pós-moderno. Isto é, será sublinhado, por exemplo, o interesse dos historiadores do projeto em aliar ambas as teorias em prol de uma relevância de campo.

Como Bertens comenta, mesmo a teoria de Venturi em sua obra *Learning From Las Vegas* (1972), amplamente divulgada nos livros desconstrucionistas pós-modernos do design, não trata explicitamente deste rótulo “pós-moderno”¹⁷⁰, o que leva a suspeita de que tal obra

¹⁶⁹ Não faria, em qualquer caso, sentido apresentar Barthes, Derrida, Foucault e outros pós-estruturalistas como teóricos da pós-modernidade. Não importa como nós avaliamos a significação de suas contribuições a esse sempre em expansão complexo intelectual e cultural que é o pós-modernismo, eles não se envolveram nestas tentativas de definir e teorizar o pós-moderno que é o meu assunto aqui. A exceção, é claro, é Jean-François Lyotard, o único pós-estruturalista que tem tomado um papel grande na teorização do pós-moderno, e quem irá adiante estar sob escrutínio próximo” (BERTENS, 2005, p. 20, trad. nossa).

¹⁷⁰ “No campo da arquitetura, Robert Venturi argumentou em 1965 a favor de uma ‘arquitetura pop’, e em um artigo posterior, com co-autoria de Denise Scott Brown, introduziu o eminente conceito pós-moderno de

passa a ser tomada por certas narrativas como uma prova de um *zeitgeist* específico, no qual categorias (popular, vernacular, kitsch) passam a dar corpo ao design gráfico — fornecendo certa continuidade ao interesse histórico de situar o projeto como um campo mais familiar ao cotidiano, mais próximo do que as artes e os projetos modernos de interferir, como modelos de análise ou de efetivação, no espaço da vida. Entende-se, assim, que a ânsia de aliar o projeto a certo espelho social (e vice-versa, ao modo ruskin-puginiano), faz este rebanho teórico disperso se construir sobre premissas similares.

Alguns autores/sociólogos optam por uma distinção entre modernidade e contemporaneidade, ressaltando as diferenças culturais/ideológicas entre ambos os recortes. Ao utilizar-se de uma comparação levantada por Hassan (1985), Harvey em *Condição Pós-moderna* (2008) inicia seu raciocínio sobre a pós-modernidade a partir de uma síntese - que, mesmo admitindo sendo perigosa a contraposição de aspectos sensíveis da sociedade, retoma esses termos como “um útil ponto de partida” (p. 49). Esta síntese é uma difundida tabela que contrapõe o “*zeitgeist*” de ambas as temporalidades (moderna e pós), e que remete a oposições binárias que ajudariam os intelectuais a se moverem neste espaço: aliados ao modernismo estabelecem-se o romantismo, a forma fechada, o ideal de propósito, o projeto, a hierarquia, a presença, a contração e a metafísica; do outro lado, pós-modernista, o dadaísmo, a antiforma (aberta), o jogo, a anarquia, a ausência, a dispersão e a ironia, consecutivamente (HASSAN apud CAMARGO, 2011, p. 136). O que estas palavras sugerem não pode ser fixado com precisão universal — o que fixa-se aqui, no entanto, é certa generalidade implícita no efeito que, a citar, diferenciaria uma forma fechada de outra aberta (senão todos os outros pares terminológicos ali expostos, isto é, que tentariam fazer dissonar um ideal moderno, propositado, de uma “esquizofrenia” [outro termo da lista pós-modernista]).

Esta teoria acaba advogando por certa fragmentação dos conceitos modernos, em favor de uma dissolução total de qualquer categoria (ainda que se fundamente em “plena” consciência a partir de binarismos mal explicados). Ainda pretendem escrever, na história da humanidade, uma situação de ruptura histórica, na qual a pós-modernidade se revela como uma desorganização autônoma, geral, sem precedentes, caminhando para um solipsismo teórico:

Portanto, temos aqui o mundo pós-moderno: um mundo de presente eterno, sem origem ou destino, passado ou futuro; [...] um mundo em que tudo que se apresenta é

‘decorated shed’ (Venturi e Scott Brown, 1971). Mas até mesmo seu imensamente influente *Learning from Las Vegas* (1972, com Steven Izenour), o qual é de diversos modos canonicamente pós-moderno, nunca usa o termo” (BERTENS, 2005, p. 18, trad. nossa).

temporário, mutável ou tem o caráter de formas locais de conhecimento e experiência. Aqui não há estruturas profundas, nenhuma causa secreta ou final; tudo é (ou não é) o que parece na superfície. (KUMAR, 2006, p. 185, grifo nosso).

Recusando (e “desconstruindo” ativamente) todos os padrões de autoridade ou supostamente imutáveis de juízo estético, o pós-modernismo pode julgar o espetáculo apenas em termos de quão espetacular ele é (HARVEY, 2008, p. 58, grifo nosso).

Este privilégio pela noção de uma fragmentação, ao invés de certa unidade de sentido e organização, cara ao discurso formalista do design gráfico como será visto, pode ser entendida como a tentativa de um avesso de uma racionalização moderna, no entanto sem escapar desta mesma moeda de troca, cujo valor é o progressivo. Como considera Bertens, tais enunciados por diversas vezes aliam esta característica geral a um escopo universalizante (BERTENS, 2005, p. 239), que podem ser identificados em narrativas sobre aspectos gerais do mundo. Tais narrativas, não obstante, carecem de valores progressivos históricos e de uma lente universal, mesmo diante de um anti-universalismo. O autor comenta que a ideia de uma pós-modernidade é auto-contraditória, no sentido de que versa sobre a impossibilidade de uma razão moderna, mas pretende (em seu argumento) deter o moderno como um campo coeso, ao passo que se constrói, de modo geral, visando valores (e a noção mesma de *valor*, isto é, como algo a parte de um objeto, dissociável de sua estrutura, intercambiável como será tomada a ideia de mentalidade projetual/estilo, adiante no discurso projetual) de um Iluminismo, este mesmo criticado: como por exemplo certa libertação e emancipação da vida humana (p. 236-240):

A representação ocidental foi minada por dois desenvolvimentos simultâneos, mais contraditórios, um deles universalista e o outro radicalmente anti-universalista. Nós achamos este impulso a radicalmente democratizar a 'liberdade, igualdade, e fraternidade' (leia-se irmão/irmandade) prometido pelo Iluminismo, e a aplicar estes princípios, agora totalmente democratizados, em uma escala totalmente universal — a tentativa de fazer o Iluminismo viver suas promessas — ao lado da radicalização da auto-reflexividade Iluminista, levando a uma rejeição de tudo que cheirasse a universalismo (BERTENS, 2005, p. 239-240, trad. nossa).

Isto é, a tese de uma pós-modernidade só pode-se afirmar a partir de premissas, métodos, afastamentos, recursividades modernas (aqui nomeadas como Iluministas, mas aliadas e devedoras de certo discurso progressivo, universalista, geral, investigado no capítulo primeiro desta pesquisa). A atitude geral de uma recusa auto-reflexiva encontra fundamento na visada à liberdade, à emancipação, isto é, neste campo *ambiental*. Enquanto tal história geral pretere uma história geral anterior, esta noção de fragmentação, distinção radicalizada, surge como uma libertação: a pós-modernidade não seria caracterizada por uma razão dicotômica ou universal, mas superativa. Tal ímpeto, devedor da inércia advinda da

modernidade, como menciona Harvey, não passaria a tornar o pós-moderno uma corrente moderna, pelo fator, caro ao relato progressivo, da revolução: enquanto o modernista tentaria superar, ainda, a fragmentação e a mutabilidade da vida, o pós-modernista já conseguiria *superar* tal hipótese, "não tenta transcendê-lo, opor-se a ele e sequer definir os elementos 'eternos e imutáveis' que poderiam estar contidos nele" (HARVEY, 2008, p. 49); "A modernidade, por conseguinte, não apenas envolve uma implacável ruptura com todas e quaisquer condições históricas precedentes, como é caracterizada por [...] fragmentações internas inerentes" (ibidem, p. 22).

Sublinha-se que, mais do que um recurso localizável apenas na pós-modernidade, a noção ruptura, subsumida no valor de uma revolução, de uma autonomia e novidade históricas, passa a ser uma ótica que penetraria o olhar historiográfico mesmo em retrospecto, assumindo a antinomia moderna para outros tempos — contanto que a maior destas rupturas, no fio histórico progressivo, seja a pós-moderna. Outro aspecto deste enunciado, é que pode-se entender que, apesar de situada a possibilidade de fragmentação no seio da modernidade, o valor coeso é o da organização, da pretensão de um objetivo comum, qual seja: a resolução de uma totalidade.

Por exemplo, na questão do planejamento das cidades, por um lado a modernidade buscaria "o 'domínio' da metrópole como 'totalidade' ao projetar deliberadamente uma 'forma fechada'" (ibidem, p. 49), já na visão pós-moderna esse processo tornaria-se "incontrolável e 'caótico', no qual a 'anarquia' e o 'acaso' podem 'jogar' em situações inteiramente 'abertas'" (ibidem), exemplo este que poderia ser disperso para outras áreas, seja a da literatura, da arte etc., presumindo uma totalidade neste gesto histórico: enquanto na visão modernista se concebe uma crítica da arte a partir de um escopo em relação ao gênero da obra, de um "código mestre" estabelecido, na visão sucessora a obra é vista em sua particularidade, tendo vida própria e sua própria base interpretativa e discursiva, sendo possível a sua comparação "com qualquer outro texto de qualquer espécie" (2008, p. 49). Neste relato, o entendimento pós-moderno "*abandona todo o sentido de continuidade e memória histórica*" (p. 58)¹⁷¹. Mas o trabalho de Bertens interessa aqui para, justamente, localizar historicamente este discurso, para então situá-lo mais favorável aos valores de progresso, ordem e razão do que os pós-modernos pretenderiam.

¹⁷¹ Ressalta-se, assim, a diferença entre esta pós-modernidade e o pós-modernismo estipulado no início do capítulo desta pesquisa, em Collins e Papadakis, no qual este era caracterizado em oposição à desconstrução e ao modernismo justamente pelo apreço ao retorno histórico, pelo revival, pelas releituras.

No âmbito do design, esta noção vai justificar em grande parte os experimentos visuais que haveriam de romper com uma história (mais especializada) da modernidade, a relembrar os cânones do movimento modernista. Em *No more rules: Graphic Design and Postmodernism* (2003), Rick Poynor, fundador da renomada revista de design *Eye*, adere à teoria pós-moderna, ressaltando que o que difere o pós-modernismo do modernismo no design, e em geral, seria uma falta de fé no progresso pela razão e pela ciência (p. 11):

Como muitos críticos da cultura tem notado, os produtos da cultura pós-moderna tendem a ser distinguidos por características como a fragmentação, impureza da forma, falta de profundidade, indeterminação, intertextualidade, pluralismo, ecletismo e o retorno ao vernacular. [...] O objeto pós-moderno ‘problematiza’ o significado, oferece múltiplos pontos de acesso e faz-se tão aberto quanto for possível à interpretação (POYNOR, 2003, p. 12, trad. nossa).

O que faria do pós-modernismo avesso ao progresso, para Poynor, seria exatamente o valor de uma abertura. Cita um filósofo da ciência, Paul Feyerabend, que “conclui[ria] que o único princípio que não habita o progresso é: tudo vale” (ibid, p. 38, trad. nossa)¹⁷². O progresso encontraria seu fim, no discurso do projeto gráfico, na teoria pós-moderna. Esta defesa, no entanto, ocorre historicamente, nesta antinomia, apontando uma evolução, uma abertura mnemônica.

Tal abertura no campo do design ruma em direção à liberdade, ao alcance amplo de possibilidades não somente ao intérprete mas também ao projetista. “O design gráfico é um campo muito mais amplo, diverso, inclusivo e, talvez também inventivo, sendo um resultado destes desafios [...] o design agora abarca um alcance amplo de possibilidades *estilísticas*”; Enquanto o campo se amplia, os designers, “no mesmo momento, são mais livres do que nunca para questionar, se opor e talvez iniciar um reenquadramento do futuro papel do design” (ibidem, p. 17). O estilo, isto é, a estrutura visível de um projeto, continua sendo emancipado de um valor geral, neste caso o de uma liberdade.

Mas nesta abertura de possibilidades cada vez maiores de estilos a serem tidos como recursos do designer, surgiria um problema, qual seja, o de enquadrar a possibilidade do design pós-moderno *a apenas uma gama específica* de estilos, não entendendo o alcance maior que o pós-modernismo poderia ter (ibidem, p. 18). Isto é, apesar de o estilo ser uma categoria viável para o pensar pós-modernista, quando restritivo, ele torna-se uma má

¹⁷² Tal premissa também é corroborada por Maria Helena Bomeny, pesquisadora que será tomada adiante. Para a autora, a principal diferença entre o modernismo e o pós-modernismo seria a fé no progresso. “A principal diferença do pósmodernismo é sua perda de confiança nos ideais progressistas que defendia o movimento moderno, herança da fé ilustrada do século XVIII, que acreditava no progresso humano por meio da razão e da ciência.” (2009, p. 92).

qualificação: é preciso pensá-lo a partir de uma atitude geral, uma mentalidade que daria ao estilo um valor projetual. Neste caso, até o “estilo modernista” serviria ao pensar do pós-modernismo, conquanto deslocado. Poynor cita o design de April Greiman neste sentido. A designer estaria, neste relato, associada à forma “racional” e linear moderna (entendida como masculina, para o autor), mas misturando certa “irracionalidade” da *abordagem* “new wave” (entendida como feminina no trabalho da designer e seguindo um comentário dela, que se identificaria como uma pessoa sentimental e, posteriormente, correlacionando o design new wave com o feminino). O que o autor faz, no entanto, é remeter a valores ideais a partir das formas, associando posturas, qualidades “invisíveis” e sensações a estilos específicos na história do design (p. 24).

Uma diferença, no entanto, frente ao design modernista, é que o pós não situaria o projeto no âmbito da “necessidade”, mas no âmbito do “desejo”. O grupo Memphis reaparece, aqui, como um estilo que *democratizaria o entretenimento* (ibidem, p. 37), o prazer, o hedonismo, em detrimento de certa “função moderna”, entendida como objetiva. “Memphis não enuncia saber o que as pessoas ‘precisam’, mas aceita o risco de adivinhar o que elas ‘querem’” (p. 35). Tal situação de primazia pela atenção/prazer, enfim, seria interessante ao que ele estabelece como o auge de uma autoconsciência crítica no campo, a partir da década de 1960, com a desconstrução.

A desconstrução, para o autor, já se acusaria no campo desde 1960, com a quebra da noção de certo/errado na prática do design, isto é, não somente assumindo o desviante, mas alheio a qualquer noção de desvio/correção na prática projetual (isto é, naquela abertura do “tudo vale”). Seu primeiro exemplo é Jamie Reid, associado com o movimento punk da música/arte visual inglesa, numa espécie de regime anti-projetual, no qual a peça gráfica prescindiria de uma adequação de estilo, de um processo lento (chama-se, então, de *instant design*). No entanto, tal prática se direcionaria ao público em sentido político, e não ao discurso histórico do design (ibidem, p. 38). Steven Heller (2003, p. 208), por outro lado, comenta de como os periódicos entre meados dos anos 80 e anos 90 seriam impulsionados por um senso de experimentação que, apesar de não ser politicamente questionador como os anos 60 (no circuito europeu-norteamericano), questionavam sobre “as regras fundamentais que governavam o design gráfico e a publicidade”, visando uma autocrítica e autoconsciência de campo. A desconstrução, neste relato, aparece prévio à intrusão derridiana no meio acadêmico do design.

Tendo em vista outro relato, de Maria Helena Bomeny, em *O panorama do design gráfico contemporâneo* (2009), há uma defesa de que, neste período tomado por certo *zeitgeist* pós-moderno,

O formal foi substituído pelo gestual, o desconstruir em vez de estruturar, a exploração dos truques de eletrônica, as repetições, inversões e fusões marcaram o visual do início da época digital, quando tudo era permitido e a exploração de qualquer artifício em nome da investigação foi considerada válida (BOMENY, 2009, p. 24).

Aderindo à lógica do “tudo vale”, tal história constrói sob a crença em uma superação valorativa¹⁷³. Uma hipérbole que marca mais uma fé no *zeitgeist* do que a localização destas permissões historicamente; afinal, o que permite-se falar que “tudo é permitido”? Neste texto, a autora trata da pós-modernidade como uma época em que determinantes e tendências de um período são traduzidas pelas práticas, gostos, objetos etc., e pelo design (ibidem, p. 10). Nesta tradução valorativa, enfim, funda-se um *gesto formalista*¹⁷⁴, no qual é possível uma história de estilos. Tal história de estilos, que recorre mesmo a Gombrich, professa que “podemos então definir estilos como imagens características que são associadas a períodos específicos da história [...] Dentro deste contexto, os designers exploram direções pessoais que constantemente derivam dessas tendências preponderantes” (p. 14). Outro historiador, Wolfflin, é trazido à mesa pós-moderna: “o Barroco é um exemplo claro de como o espírito de uma nova época exige uma nova forma” (ibidem). Bomeny, por fim, associa valores específicos a formas específicas, mesmo que nesta antinomia história x autonomia (promovida pelo *zeitgeist*), levando o raciocínio à questão pós-moderna: “de que forma os estilos são a expressão de seu tempo” (p. 15)?

No caso pós-moderno, para a autora, seria a expressão *líquida* (da pós-modernidade ou modernidade líquida), disforme, que pretende um anti-raciocínio modernista. A autora estabelece que a corrente universalista-racionalista foi interrompida com a pós-modernidade; apesar de a função (ou forma funcional) continuar tendo importância (emocional, expressiva

¹⁷³ Localizam-se os pressupostos progressivos (e mesmo o estabelecimento deste ideal): “Seguindo estes raciocínios, o conhecimento da história tipográfica e o reconhecimento das tradições que guiaram durante os 550 anos, servem de fundamento para experiências posteriores, e sem esta base, em vez de fazermos progressos, correríamos o risco de voltar uma vez ou outra ao ponto de partida” (BOMENY, 2009, p. 16).

¹⁷⁴ Bomeny, citando Sesma (2004), relaciona pensamentos de Barthes a Adrian Frutiger: “escrita medieval na Alemanha era pesada e angulosa e na Inglaterra era apertada e aguda, podendo compará-las com as respectivas características do caráter de cada nacionalidade”. Características nacionais, por exemplo, são traduzidas por outras visuais. Ainda insere sua defesa no campo de uma mentalidade ambiental e recursiva: “não se pode falar em comunicação sem estilo” (SESMA apud BOMENY, 2009, p. 13).

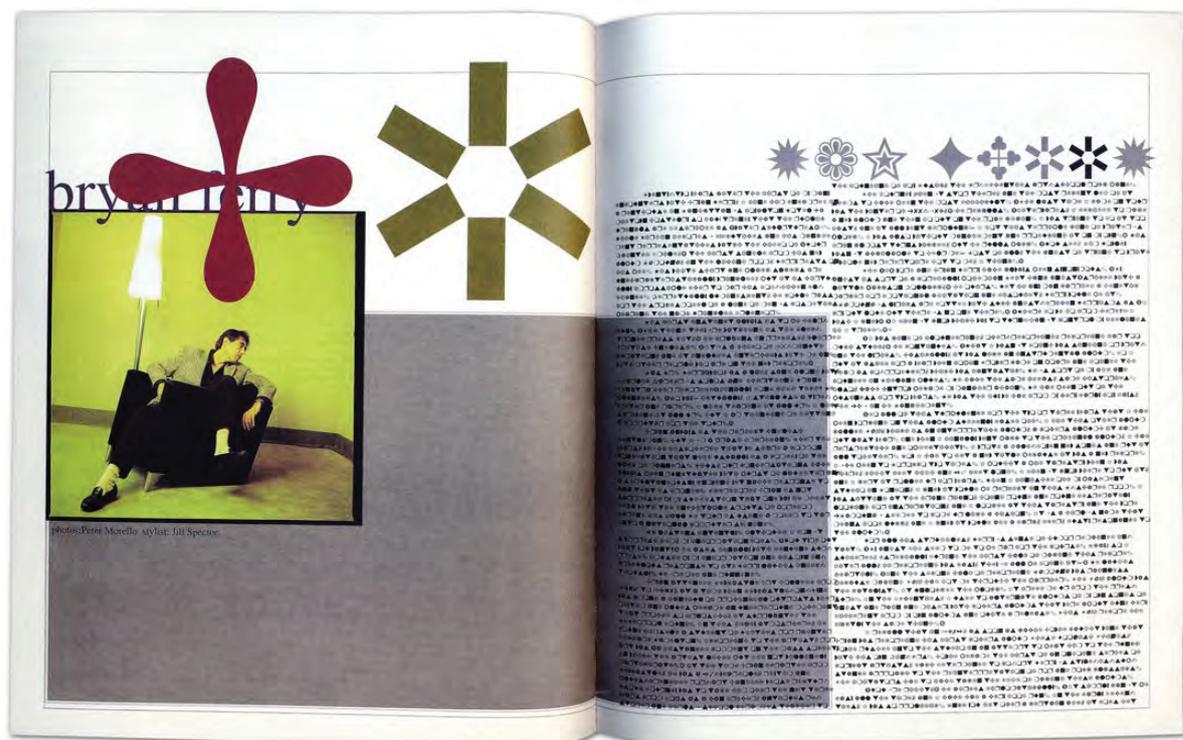
etc.) (ibidem, p. 17), a pós-modernidade teria um formalismo específico: o disforme (lido como uma incapacidade de manter a forma [p. 20]).

Poynor corrobora para este esquema geral de contraposição entre um pós-modernismo e um modernismo. O que o autor nomeia como “teoria pós-moderna”, na década de 1980, no entanto, é o que faria do gesto pós-moderno persuasivo e ao mesmo tempo crítico do modernismo, isto é, passaria a ser desconstrutivo, um revisor de seu locus e de sua gramática:

[...] precisamente por ser tão bem sucedido em capturar a atenção, o design pós-moderno inicial carregou os esporos de sua própria cooptação e fracasso. Desde o início, incorporou uma crítica implícita das normas, valores e limitações do design. No desdobramento dos anos 1980, designers começaram a aplicar a teoria pós-moderna a uma desconstrução mais auto-consciente dos pressupostos inerentes ao design e do seu poder de persuasão como comunicação pública (POYNOR, 2003, p. 37, trad. nossa).

David Carson aparece como o “herói da desconstrução”, segundo o título de um jornal inglês (ibidem, p. 61). Poynor considera sua atuação como a maior difusora desta abordagem desconstrutiva. Cita um caso no qual Carson, em 1994, edita um texto de entrevista com Bryan Ferry de uma revista nomeada Ray Gun, da qual era o designer responsável, com uma tipografia chamada zapf dingbats, que substitui por símbolos e caracteres não alfabéticos as letras digitadas (figura 67). Tal atitude se daria por opção do designer que, ao ler o texto, considerou-o muito chato.

FIGURA 67 — DINGBATS.



FONTE: CARSON (1994). Disponível em

<<https://eyeondesign.aiga.org/anti-grid-icon-david-carson-on-why-computers-make-you-lazy-and-indie-mag-design-needs-to-liven-up/>>.

Apesar desta intervenção, o texto em tipografia “normal” estaria na íntegra, ao final da revista. Segundo Poynor, tal atitude de Carson seria tomada para gerar maior *interesse* pela leitura do texto, indo na contramão da regra modernista de legibilidade:

Carson sugere (como foi feito por muitos outros na época) que estes dispositivos eram necessários para competir com outras atrações midiáticas e que o material projetado neste sentido poderia ser melhor absorvido e lembrado, se o leitor tivesse que trabalhar em cima disso [da leitura do texto] (POYNOR, 2003, p. 63).

Esta primazia pelo interesse da leitura, na contramão de uma legibilidade, é um eixo caro ao relato pós-moderno, que vai entender a ilegibilidade e o disforme como características somadas ao repertório projetual (numa espécie de anti-projeto que alargaria o ferramental projetual). Este tópico será visto não somente nas leituras históricas do campo, mas também na didática da Cranbrook. Contudo, na contramão de uma autoconsciência prévia de campo, em Carson, principalmente, aparecerá deslocado de certa influência modernista.

Seguindo com Poynor, vê-se que a desconstrução de Carson seria empreitada a partir de uma total ignorância das regras. O herói pós-moderno da desconstrução surge

estrategicamente como um errante: ressalta-se a relevância do papel do historiador e do crítico do design gráfico em sua observação teórica, enquanto é visado diminuir a contundência e o alcance do modernismo, de sua influência, em favor da ruptura histórica espreitada pela pós-modernidade (assinalada por uma anarquia, ou certo fim das regras); afinal, seria possível fazer um design relevante aquém do modernismo, contanto que reinserido pelo historiador consciente destes percalços históricos.

Assim, diante da máxima “é preciso aprender a construir, para desconstruir”, Carson insurge como um designer sem “o pior” do design. Este primeiro lema, professado por muitos (da escola modernista até a pós-modernista) visaria deter a atitude geral de quebra de regras, ou qualquer atitude crítica de uma estrutura, sob um viés formalista: seria necessário um conhecimento prévio, estipulado aquém de certo discurso, para que este mesmo discurso venha a ser realizado, neste caso, na forma de contestação histórica, subversão. Mais do que relacionar um discurso enquanto condição de possibilidade de seu sucessor, a preocupação residiria em uma perspectiva progressiva, na qual um saber vem em razão de outro.

Poynor retoma este raciocínio, ao início de sua obra, mencionando T.S. Elliot: “Ao final de sua vida, o poeta modernista T.S. Eliot observou que ‘não é sábio violar regras até que você saiba como observá-las’ e o comum ponto de vista que é necessário masterizar uma disciplina antes de procurar *disrompê-la* também detém verdade ao design” (POYNOR, 2003, p. 12). Tal pensamento carece de um aspecto progressivo da história, no qual uma subversão ideal se faz diante de um acúmulo histórico-linear, do entendimento do que foi feito antes. Essa máxima estaria presente ao menos desde 1963 no discurso do projeto. Em seu livro *Typography: Basic Principles*, John Lewis dedica um capítulo inteiro ao tema, intitulado *Rules are Made to be Broken*. Como menciona Poynor, este mesmo autor encontrava uso para a ilegibilidade na tipografia, desde que adicionasse certa excitação (interesse de leitura); não obstante, o autor defende a posição neutra do designer na diagramação de livros, um dos valores disseminados no modernismo do design. O preâmbulo modernista já anunciaria os dilemas de um design pós-moderno.

Steven Heller, em *Merz to Emigre and Beyond* (2003), incorporando esta quebra de regras históricas no design, faz uma breve retomada de algumas revistas que, no ciclo europeu-norteamericano, testavam e questionavam limites das regras do design gráfico modernista. Seriam, entre outras, a *Emigre*¹⁷⁵, *Fuse* (com Neville Brody), *Beach Culture* e

¹⁷⁵Segundo Heller (2003, p. 210), em 1984 a *Emigre* começa como um tablóide de arte da Califórnia. Foi criada por Rudy VanderLans e Zuzana Licko, e adiante se tornaria uma revista dedicada ao design gráfico (a primeira da era digital, segundo o autor), símbolo do design gráfico anti-modernista e não convencional. Três anos adiante, se tornou um founder de fontes, ou seja, um site que vendia as fontes produzidas para o público amplo

Raygun (ambas com Carson). Seu argumento é que essa tendência observada nas manifestações destas revistas, da desconstrução, permitiu que a tipografia e o design gráfico não fossem entendidos como “vasos neutros” na comunicação de um conteúdo, mas carregados, por si, de uma mensagem (p. 221). Comenta, sobretudo, a respeito da atividade projetual de Carson, que buscava tornar a revista *Beach Culture* interessante (cool) de se ler (pelo design) e não necessariamente/estritamente legível (pelo design) [apesar de a revista ter fechado abruptamente, em 1990, por falta de lucro, segundo Heller] (p. 218)¹⁷⁶. O design, neste sentido, passaria a ser uma linguagem, e não apenas uma moldura de um conteúdo, agindo ativamente (e não de maneira neutra) na construção de sentido (p. 223). Tal argumento, contudo, se constrói na possibilidade de uma posição neutra, prévia a estas ocorrências, privilegiando o design desconstrucionista como uma “novidade histórica” frente ao valor da “linguagem” e sentido.

Bomeny corrobora para tal argumentação. O que ela chama de desconstrutivismo, que seria uma aplicação da desconstrução — teoria derridiana — no design gráfico, influenciado por este guarda-chuva pós-moderno e por manifestações no campo político-social e do design desde a década de 1960¹⁷⁷, tomará corpo entre as décadas de 1970 e 1980 (2009, p. 57-69). Neste movimento do design pós-modernista, influenciado inicialmente pelo Push Pin Studio (década de 50), estão aglutinados diversos estilos/movimentos, como o pop (década de 1960), o underground (1960-70), o vernacular (1960-70), o new wave (1970) e o punk (final dos 1970). Mas seria na etapa desconstrutiva que “A tipografia assume um novo papel, fazendo

(e um dos primeiros a produzir fonte em alta qualidade digital). VanderLans, segundo tal relato, não editaria o conteúdo textual e estético da revista com base em nenhum preceito (que não fosse o gosto pessoal dele), tornando a revista “imprevisível e excitante”. Tem a participação de Fella, por exemplo, que já era veterano do design na época, e edições completas destinadas aos alunos da Cranbrook (edição 10, em 1988) (p. 213). A revista fora criticada por Massimo Vignelli, como um “lixo do design”; e mesmo Heller assume um *mea-culpa*, ao lembrar que ele mesmo descreveu-a como um “estalo insignificante na história do design”, no texto *Cult of the Ugly* (1993) (p. 213). Considerando os experimentos da Cranbrook e suas repercussões como pós-modernos, Heller categoriza tais manifestações no design gráfico como reações aos modelos canônicos consolidados no design gráfico até então, e chega à seguinte conclusão: “A feiúra como uma ferramenta, arma, até mesmo como um código, não é um problema quando é um resultante da forma que segue uma função. Mas a feiúra como a sua própria virtude - ou como uma reação automática ao status quo - diminui todo o design” (HELLER, 1993, s. p., trad. nossa). Neste livro mais recente, no entanto, o autor afirma: “As novas abordagens promovidas pela Emigre estimularam uma reavaliação de estéticas mais antigas e a revista tornou-se um padrão para o *progresso*” (p. 213, grifo nosso).

¹⁷⁶ Esta descrição estipulada de Carson, até aqui, parece ser defendida por ele até hoje. Em um vídeo promocional de um curso ofertado pela instituição *Masterclass*, Carson defende que nunca pensou, inicialmente em seu processo de trabalho, como poderia quebrar as regras ou deixar as coisas difíceis de se ler. Ao contrário, sua postura é arrebatada pelo viés projetual no sentido do interesse do público: se o seu design — diz Carson — consegue fazer a pessoa clicar, chamando a atenção dela, então ele cumpriu a sua função. Disponível em: <<https://www.masterclass.com/classes/david-carson-teaches-graphic-design>>. Acesso em 13 de agosto de 2021.

¹⁷⁷ Para a autora, as bases que pressupõem o movimento modernista, como purismo, racionalismo e universalismo, passam a ser contestadas por movimentos da cultura do rock, pop e da revolução sexual, a partir de 1960, desde os centros universitários até a “expressão urbana” (BOMENY, 2009, p. 48-49)

com que o leitor torne-se agente ativo na construção da mensagem, interagindo, e abandonando a posição passiva habitual” (p. 68). Nesta argumentação, está uma postura de fé no teor e nos efeitos modernistas¹⁷⁸ de um dito purismo, que seria solapado pela invasão desconstrucionista, e não questionado em seu local de enunciação. O privilégio por esta abertura ocasionada pela tipografia desconstrucionista será também revisto adiante, como um ponto central nas histórias que privilegiam a teoria linguística/filosófica. Antes, aqui serão explorados outros textos neste âmbito pós-moderno, que também tomam Derrida como um autor de interesse.

Em *Tipografia ‘desconstrucionista’ e o modelo triádico de Peirce* (2007), Migliari e Nojima tratam da proposta de Derrida como uma contraparte da teoria saussuriana, por privilegiar a escrita em detrimento da fala, isto é, em uma inversão do lado de uma moeda de mesmo valor¹⁷⁹ — acarretando em uma possibilidade de liberdade aos designers gráficos e tipógrafos. O objetivo do artigo é propor um modelo de análise peirceana para o que nomeiam “tipografias desconstrucionistas” (um estilo tipográfico que “reflete pensamentos da linha pós-estruturalista/desconstrucionista” [p. 27]). Em seu argumento, a proposta de Derrida não possibilitaria uma investigação de todos os “aspectos” do signo tipográfico, segundo a linha de Charles Peirce, cabendo então tal associação. Desse modo, certa autonomia presente na escrita — que, diante da fala, e segundo o espaçamento, a pontuação e outros atributos, teria qualidades distintas¹⁸⁰ — excederia a categoria da linguagem (da qual a fala faz parte), sendo signo, e indo ao encontro de uma análise que abarque o seu funcionamento.

¹⁷⁸Phillip Meggs, por exemplo, ressurgiu como um crente da potência modernista: “Philip Meggs (1991) e Enric Satué (1992) definiram o momento em que prevaleceu o conceito do Estilo Internacional *como ausente de intenção expressiva, prevalecendo o caráter funcional da letra*” (BOMENY, 2009, p. 46). Ao assumir isto que é possibilitado creditar ao pós-modernismo um caráter libertador: “Desta maneira, o conjunto dos movimentos pós-modernos trouxe ao design uma multiplicidade de estilos, desatando as amarras do conceito modernista” (ibidem, p. 70), estabelecendo o pós-modernismo em um eixo de superação frente ao moderno: “Portanto, os produtos da cultura pós-moderna tendem a diferenciar-se por características como a fragmentação, a impureza da forma, a falta de profundidade, a indeterminação, a intertextualidade, o pluralismo, o ecletismo e o retorno ao vernacular” (p. 93).

¹⁷⁹“Fica, então, patente que enquanto Saussure acusava a escrita/tipografia de não oferecer uma transparência ao significado final do texto, Derrida pretendeu realçar o potencial retórico da escrita por meio da tipografia e assim valorizar o significante e a ‘desconstrução’ do significado. Daí que a ênfase do pós-estruturalismo na liberdade, ou possibilidades de interpretação, liberou os designers gráficos para, assim como os leitores, atuarem de forma espontânea na criação de significados” (MIGLIARI e NOJIMA, 2007, p. 23).

¹⁸⁰Derrida faz essa observação quanto ao espaçamento e pontuação, como características *ausentes* na fala, em *Gramatologia* (2016, pp. 48, 83 e 84). Privilegiaria, assim, que a “arquiescritura como espaçamento não pode-se dar *como tal*, na experiência fenomenológica de uma *presença*” (p. 82), isto é, considerando o espaçamento como a pausa, o intervalo em geral da escritura, sua “articulação do espaço e do tempo” não se daria por uma presença, mas pela ausência, sendo o não percebido, indo de encontro à possibilidade da sua experiência fenomenológica, isto é, que acaba a assumir sua constância enquanto fenômeno geral, localizável. Este assunto será retomado e tratado com precisão adiante, na discussão sobre a desconstrução por teóricos do design que preterem o argumento pós-moderno.

De início, vale retomar que a proposta filosófica de Derrida desliza o status de significante para a “estrutura” do significado, isto é, ao invés de privilegiar a escrita como uma atividade “autônoma” ou com qualidades “especiais” frente a fala, sua tese é de que a fala é tão levada em consideração ao modo da “ausência” de centro, quanto a escrita é qualificada na teoria saussuriana; evita-se uma “origem” da escritura, como é posta a fala no sentido de presença plena, em Saussure (DERRIDA, 2019, p. 34-35):

Assim, desconstruir essa tradição não consistirá em invertê-la, em inocentar a escritura. Antes, em mostrar por que a violência da escritura não *sobrevém* a uma linguagem inocente. Há uma violência originária da escritura porque a linguagem é primeiramente, num sentido que se desvelará progressivamente, escrita. A "usurpação" começou desde sempre. O sentido do bom direito aparece num efeito mitológico de retorno (DERRIDA, 2017, p. 45, grifo do autor).

Há um outro desentendimento do texto de Derrida, relativo às noções de “texto”/“linguagem” trabalhada pelos autores. Em defesa da análise de acordo com o modelo (semiótico) de Peirce, os autores mencionam que a teoria (“semiótica”) de Derrida, em resposta à Saussure, se prenderia à noção linguística da escrita (do estudo da língua) (p. 24), isto é, em favor apenas da “semântica” ou do aspecto “simbólico”, uma das qualidades possíveis do signo, mas não todas (p. 23), restando ainda, por exemplo, a qualidade sintática de análise (isto é, seu suporte, sua localização de inscrição) e as qualidades inerentes ao próprio objeto, como seus “atributos visuais e pictóricos” (p. 25). Contudo, na esteira da interpretação de Foster vista anteriormente, o entendimento de “texto” para Derrida é *hipervalorizado*, no sentido de entender toda a produção (assim como a lógica, as divisões nos saberes da linguística etc.) como texto, significantes cambiantes e ausentes. Conflita que, em determinado ponto, os autores tratam da filosofia de Derrida como uma subdivisão da linguística, enquanto a de Peirce beberia da “lógica”, escapando de certos “limites” impostos pela teoria francesa de Saussure e Derrida (MIGLIARI e NOJIMA, 2007, p. 24). Contudo, vale lembrar que a atitude da desconstrução de Derrida vai de encontro às estruturas e modelos que se pretendem universais, gerais e metanarrativas. Derrida dispõe, em poucos parágrafos da Gramatologia, seu entendimento da teoria de Peirce, alegando que este apontaria para a desconstrução (assim como faz com a de Saussure):

O *representamen* funciona somente suscitando um *interpretante* que torna-se ele mesmo signo e assim ao infinito. A identidade a si do significado se esquia e se desloca incessantemente. O próprio do *representamen* é ser si e um outro, de se produzir como uma estrutura de remessa, de se distrair de si. O próprio do *representamen* é não ser *próprio*, isto é, absolutamente *próximo* de si (*prope, proprius*). Ora, o *representado* é desde sempre um *representamen* (DERRIDA, 2017, p. 60).

Derrida entende que não há possibilidade da coisa em si, pois o desejo dessa manifestação, ou essa manifestação mesma, ocorre não fora desse sistema de representação, mas é representação. O representado é sempre *representamen*. Busca retirá-lo de qualquer metafísica e fenomenologia da experiência, o insere no jogo mundano (aludindo a Nietzsche, logo em seguida). Deste modo, o entendimento de certa “liberdade” pela “autonomia” e pelas qualidades além-da-fala ou além-da-língua da escrita não se sustentaria de acordo com a desconstrução derridiana, mas estas noções fariam parte do texto. A proposta de um “modelo de análise” do signo poderia ser questionada, bem como o entendimento de certa “presença” da escrita, que se faria sobre seus aspectos “sígnicos” *livres* da fala.

Ana Gruszynski, em *Design gráfico: do invisível ao ilegível* (2008), diante da teoria pós-moderna (p. 65) e sob o rótulo da abordagem retórica (p. 31), vai defender também a liberdade da expressão tipográfica diante dos cânones modernistas. A história conta a passagem de uma invisibilidade da tipografia para uma ilegibilidade tipográfica (p. 60). Onde antes se pregava a ausência do designer em favor da universalidade de um entendimento objetivo, passa a se expressar ilegivelmente uma presença do autor (ou co-autor) no texto projetual.

Esta noção já estaria repercutida no campo do design ao menos desde 1990, no texto *A Brave New World: Understanding Deconstruction* (1994), publicado inicialmente pela revista *Print* e escrito por Chuck Byrne e Martha Witte. Nele, os autores tomam desconstrução como um partido pós-estruturalista (p. 117)¹⁸¹ e, apesar disso, a entenderiam como uma espécie de fenômeno geral da época, um *zeitgeist* que pairaria sobre o campo projetual¹⁸². Explicam a

¹⁸¹ “Evolutivamente, a desconstrução (também chamada de pós-estruturalismo) cresce, mas posteriormente vêm a disputar, um movimento anterior nomeado estruturalismo, que, liderado pelo linguista Ferdinand de Saussure, procurou estabelecer o estudo da linguagem como uma ciência em si. As ideias desconstrucionistas foram introduzidas pela primeira vez nos EUA pelo filósofo e crítico francês Jacques Derrida, que, em 1966, foi convidado a falar na Universidade Johns Hopkins, começando no final dos anos sessenta, os escritos de Derrida, incluindo *Of Grammatology*, *Writing and Difference* e *Dissemination*, tornaram-se disponíveis em inglês e agora são amplamente lidos, embora com alguma dificuldade” (BYRNE, WITTE, 1994, p. 117, trad. nossa).

¹⁸²De acordo com Lupton e Miller, “a obra analítica de Chuck Byrne e Martha Witte para a *Print* (1990) descreve a desconstrução como um 'zeitgeist', um germe filosófico em circulação na cultura contemporânea que influencia os designers gráficos mesmo que eles não saibam disso. A visão deles corresponde, aproximadamente, ao senso de McCoy sobre o pós-estruturalismo como uma ‘atitude’ ou ‘processo de filtragem’ respondendo ao ‘intelecto cultural’ de um tempo. O artigo de Byrne e Witte identifica exemplos de desconstrução ao longo do mapa ideológico do design contemporâneo, alcançando do trabalho de Paula Scher e Stephen Doyle ao de Lucille Tenazas e Lorraine Wild” (1994, p. 353). Tal descrição crítica, que visa apontar certo raciocínio formalista de Byrne e Witte (isto é, da adequação e correspondência de peças gráficas desconstrucionistas a um sistema externo, o de certa intelectualidade geral de um do espírito de época, neste caso), no entanto, poderia ser proveitosa visando o modo como Lupton e Miller descrevem o pós-estruturalismo em suas próprias teorias histórico-projetuais (que serão vistas em frente), trocando desconstrução por pós-estruturalismo [da análise sobre a adesão da Cranbrook à desconstrução pós-estruturalista] e *zeitgeist* por “signos externos da linguagem” ou até mesmo “cultura” (p. 351).

chegada da teoria da desconstrução, por Derrida nos Estados Unidos. Em 1966, o filósofo fora convidado para palestrar na Johns Hopkins University e tivera suas obras, adiante nesta década, difundidas no contexto estadunidense (ibidem). Os autores vêem a tipografia (e o design gráfico) como um espaço *privilegiado* para a desconstrução¹⁸³, dada certa natureza do ofício do designer tipógrafo que exploraria as lacunas da escrita e da significação das palavras (uma vez que desconstrução, para os autores, se daria ao decompor uma palavra/ideia/noção mostrando a relatividade destas em meio a uma trama que as mantém unidas):

Embora vários ramos da arte e do design, e ainda mais notavelmente a prática da arquitetura, tenham sido fortemente influenciados pelas ideias desconstrucionistas, o design tipográfico é provavelmente a extensão visual mais lógica da desconstrução por causa de sua base em palavras e textos (BYRNE, WITTE, 1994, p. 117, trad. nossa).

Não obstante, a desconstrução (além de ser servida pelo design), também serviria ao designer, libertando-o frente ao discurso de sua invisibilidade, tornando-o um “designer-escritor”: “A complexidade deste tipo de trabalho requer que o designer participe no processo de escrita, senão que ele se torne de fato o escritor, algo que cada vez mais os designers parecem dispostos, capazes e ansiosos para fazer” (ibidem, p. 118, trad. nossa). A partir deste acontecimento de época, então, a desconstrução abriria novas possibilidades ao design gráfico: “embora dizer isso possa parecer herético para alguns, o tipo pode ter propósitos que são ilustrativos, atmosféricos, interruptivos e expressivos em adição à — ou até indo além da — mera legibilidade” (p. 120, trad. nossa).

Bomeny também corrobora para este suposto vínculo natural entre a tipografia e a teoria derridiana: “O ponto de vista de Derrida é que escrever é uma forma de representação e seu meio é a tipografia, cujo uso influi na construção da linguagem, e portanto também na cultura”. Sobre este ponto de vista geral, há um entendimento da “escritura” como “escrita”, acarretando em um privilégio do design gráfico na exploração da “forma da escrita” e de uma operação desconstrutiva (BOMENY, 2009, p. 123)¹⁸⁴.

Neste entendimento, no qual a desconstrução libertaria o caráter expressivo da tipografia e do tipógrafo, Gruszynski situa a liberdade na pós-modernidade em associação a

¹⁸³ Algo que se repete no gesto de Lupton e Miller, adiante.

¹⁸⁴ A autora parece aderir ao argumento de um autor citado no capítulo, Manuel Sesma, que escreve a obra *Tipografismo*: “A escritura é um meio de representação e não simplesmente um transmissor de conhecimento. A função de transporte se vê enriquecida pela significação da escritura, e portanto da tipografia como seu veículo natural” (SESMA, 2004, p. 190, trad. nossa, grifo nosso). Anteriormente, na obra, o autor é utilizado como base para a defesa da teoria pós-moderna, no sentido de defender a noção de estilo para a teoria da comunicação e do design na tese da autora (BOMENY, 2009, p. 13).

uma inocência da infância, diante de sua leitura da filosofia de Lyotard: “o iniciante, ao tornar pessoal o design, enfatiza a liberdade do autor (co-autor) no sentido de experimentar, de ensaiar, mesmo que de modo infantil, novas possibilidades expressivas para além do modelo adulto e já naturalizado” (p. 79). Lembra-se que, contudo, o tema de uma “inocência” é caro ao escrutínio proposto por Derrida das obras de Rousseau e de Lévi-Strauss, sendo então estranha tal associação a partir de uma noção como a desconstrução.

O interesse desta tese é em direção à liberdade e uma abertura de campo do design, consagrando seu objeto (que seria o tipográfico) à autonomia: “Esse entrelaçamento entre fala e escrita é importante, ao se revelar a escrita tipográfica como um objeto autônomo de estudo, não apenas como um registro neutro da fala, mas que, inversamente, pode influenciar a própria constituição da oralidade” (ibidem, p. 31); o entrelaçamento mencionado pela autora é da obra de Derrida, observada na contramão da proposta de Saussure e que privilegiaria a escrita sobre a fala.

Sobre este papel do design(er) pós-moderno, infantil: “como aspecto essencial da pós-modernidade, ligado ao traço titubeante, a brincadeira beira a tolice, mas torna-se um lugar capaz de revelar, por uma nova perspectiva, natureza híbrida de um objeto cultural como o design” (ibidem, p. 79). Mas esta “natureza híbrida” não poderia ser associada ao próprio modernismo? Por que assumir que um design de uma época, especificamente, deixa mais latente (revela, enquanto projeto) um aspecto da realidade nunca antes visto de tal modo? O argumento funda-se no sentido projetual, no qual “erro, acaso e jogo fazem parte *do* processo *de* design pós-moderno”; prioriza-se, de todo modo, a intenção do autor-designer mediante o projeto (o moderno pretende o universal, já o pós-moderno, o fragmentado) enquanto espaço de efetivação do projeto (projeta-se e efetiva-se), aliado a uma espécie de busca por coerência epistemológica que, progressivamente, se construiria ao longo da história.

Adiante, esta noção de ruptura pós-moderna, então, demonstra-se semeada na interpretação feita da teoria de Derrida. Gruszynski assume que na teoria derridiana haveria uma ruptura com este sistema “metafísico” investigado pelo autor. Basta retomar que, diante da teoria da desconstrução, foi visto que alegar a um “outro” ou “lugar além” de um sistema, para significá-lo, é um gesto metafísico — assumido, então, como nunca superado. Mas o interesse da autora é de propor, na esteira histórica do design, uma associação com tal teoria, de modo a privilegiar certa liberdade frente à “prisão do sentido”, como se a “arquiescritura” (escritura total, condição de escritura a qualquer produção humana) superasse o pensamento metafísico. Conquanto encare a desconstrução como um “acontecimento” (p. 81), situando a

desconstrução como “singular em cada aparição”, a autora carrega uma *unidade* nesta atitude, qual seja, a de libertar o significado (e, por conseguinte, o significador):

Do mesmo modo, o texto escrito, livre da presença física de seu autor, vive por si, construindo sua significação em suas relações internas e variando a cada interpretação dada pelo leitor e distanciando-se da “vontade original” do autor. Assim, ao se voltar para a tipografia, os sinais não-alfabéticos, como a pontuação, o itálico, o espaçamento e as margens revelam a distância da fala, bem como *a autonomia da escrita em relação à oralidade* (GRUSZYNSKI, 2008, p. 86).

Tal gesto, então, opera por uma possibilidade de haver um dentro-fora da metafísica. Apesar da singularidade projetada, este dentro-fora repete-se como estrutura no discurso do design: pensa-se o dentro-fora do texto. Esquiva-se do viés histórico (que, anteriormente neste estudo [em Pierre Aubenque] encontra até a operação da desconstrução em um dilema autonomia-história), em detrimento da autonomia: se o que Derrida fez é novidade frente ao histórico, o design pode abrir caminhos em detrimento de sua genealogia.

Para o design modernista¹⁸⁵, então, a autora destaca um caráter que, semelhante ao apreço da fala diante da escrita, para Derrida, privilegiaria o sentido, destacando-se o aspecto “invisível” da tipografia e do alfabeto, para privilegiar uma leitura “essencialista”: “os sinais não-alfabéticos e os tipos seriam termos acessórios, dispensáveis, porque apenas a voz e o sentido do autor constituiriam a parte necessária” (p. 86).

Já nos momentos do design pós-modernista que, seguindo a linha de Philip Meggs¹⁸⁶, se dividiria em “extensões do Estilo Internacional”, “New Wave Typography”, “Memphis”, “Retrô” e “Revolução eletrônica”, a partir da década de 1970, a autora estabelece outra postura. Priorizando distinções nestas categorias, em favor de uma pluralidade de “estilos”¹⁸⁷

¹⁸⁵É necessário considerar que, na contramão da maioria das obras aqui vistas, a autora ressalta um problema histórico, que seria o da crença de uma homogeneização e uniformidade do que era a escola da Bauhaus (GRUSZYNSKI, 2008, p. 51).

¹⁸⁶Na segunda parte do livro *Meggs's History of graphic design* (2012), o termo desconstrução aparece associado mais a alguns designers específicos, que adotariam certas características desconstrutivas, do que a um movimento consistente (já que transitaria do New Wave, Retrô e Vernacular, design chinês, editorial ao design da “revolução digital”). Entre outros designers, estão: Dan Friedman (p. 467), Neville Brody (p. 480, 481), Tommy Li (p. 524, 525), Ed Fella (p. 535) e David Carson (p. 536). Outro texto publicado pelo autor, não encontrado para esta análise do capítulo, também serve ao interesse do discurso projetual frente a desconstrução: “Em 1990, Philip Meggs publicou um guia prático para aspirantes a desconstrutivistas na revista *Step-by-step Graphics*. Seu artigo, o qual inclui um relato jornalístico de como o termo ‘desconstrução’ entrou no campo do design gráfico, foca em estilo e retorna à teoria. Seguindo a lógica do projeto do MoMA, sua história se inicia com o construtivismo e termina com a sua ‘desconstrução’ no design contemporâneo; ao contrário de Wigley, no entanto, a história de Meggs retrata o início do modernismo como um empreendimento puramente racional” (LUPTON, MILLER, 1994, p. 353, trad. nossa).

¹⁸⁷Esta noção de estilo será cara aos relatos que disputam o termo da desconstrução, mas não só este. A alegação de que um determinado movimento, adjetivo ou recurso no design gráfico se tornaria um “estilo” parece ser uma crítica recorrente que, visando refrear tal objeto, inseri-lo em um contexto passageiro, reduzido quanto aos seu alcance projetivo (de efeitos e metodológicos), provocaria no designer que o segue um efeito falacioso de ofensa. Será visto tal disputa no tópico posterior.

dentro de um sistema “pós-moderno”, Gruszynski encontra a desconstrução como uma noção norteadora e agrupadora destas práticas:

Nos objetos gráficos em que certas fórmulas consagradas do design moderno foram desconstruídas pelos designers contemporâneos, não existe um princípio dominante perceptível. Existe, isto sim, uma atitude comum, irreverente, irônica, iconoclasta, em um processo crítico, fruto da desconstrução, que se torna singular a cada trabalho realizado (GRUSZYNSKI, 2008, p. 99).

A desconstrução, crítica da presença metafísica, se revela como ordem agrupadora geral de uma época. É época em que reúnem-se recursos, mesmo o da ilegibilidade, em prol do arsenal amplo do designer (como David Carson, para a autora [ibid, p. 94]), que, em uma posição de decisão projetual, “deve pesar o que é mais relevante na construção do objeto gráfico que tem a desenvolver: o que estou dizendo, para quem, com que objetivo, em que condições etc.” (ibidem, p. 95). Este papel do designer é subsumido pelo rótulo de mediador, que na contramão de um logocentrismo modernista, “marca pelo que não é, identificando pela diferença [alusão ao termo *differánce* de Derrida]” (p. 105), isto é, evidenciaria o jogo da diferenciação na prática do projeto gráfico, não ocultando-o sob a premissa modernista de universalidade e neutralidade.

Na visão de Flávio Cauduro (2009), a desconstrução aparece também como uma das características de um “tipo de retórica da imagem pós-moderna”. No breve texto *Design e pós-modernidade* (2009), partindo da abordagem de análise linguística pragmática, de inspiração peirceana, Cauduro estabelece distinções da imagem pós-moderna frente à imagem modernista. Enquanto a modernista estaria progressivamente desaparecendo na história do design (p. 113), a pós-modernista se mostraria como uma nova possibilidade de liberdade, ruptura, dos cânones modernistas (p. 116). Segundo o autor, “na primeira metade do século XX, a retórica das manifestações visuais modernistas valoriza geralmente o novo, o puro, o original, o universal, buscando uma estética absoluta e elitista, num discurso veemente de verdades únicas” — isto é, aqui poderiam se encaixar os ditames do Estilo Internacional e mesmo do Movimento Moderno de Pevsner. Na contramão do modernismo, o pós-modernismo no design favoreceria “o efêmero, o eclético, o heterogêneo, a colagem, o híbrido, o tecnológico, caracterizando uma multidimensionalidade e flexibilidade estética condizentes com a era atual de relativismo e abundância de interpretações da realidade” (p. 114). Enquanto a corrente modernista priorizaria a pureza e objetividade da forma, do sentido, a sua sucessora

visa ampliar ao máximo as suas possibilidades conotativas, procurando avidamente a participação ativa do espectador nesse jogo indecível de interpretação, já que não há mais verdades únicas, permanentes, e universais, a serem propagadas ou encontradas, como mostrou Derrida (CAUDURO, 2009, p. 115, grifo nosso).

Neste breve texto, Cauduro menciona a abordagem “desconstrucionista” no pólo oposto desta pureza do sentido modernista, da crença do significado atômico, tão escrutinado por Derrida em sua filosofia. Contudo, ao assumir características formais (mesmo que impuras), de sentido (mesmo que polissêmico), para a assimilação desta teoria, pode-se sublinhar o uso *funcionalizante* e *projetual* que se faz da desconstrução, neste contexto. Além de tal imagem pós-moderna ser contada em uma história progressiva, de um progresso formal, parece haver nesse enunciado uma *estilização* da desconstrução, como recurso poético:

Talvez a maior contribuição das soluções pós-modernas para o design gráfico da comunicação tenha sido mostrar que *é possível e até mesmo necessário haver uma pluralidade de atitudes e estilos de design para os complexos problemas de comunicação da nossa era. Assim como não seria razoável implementar atualmente, um design desconstrucionista para a sinalização visual de rodovias ou para a formatação de manuais de instrução e treinamento, também não seria adequado, em princípio, implementar atualmente um design modernista, monocromático e ascético, por exemplo, para revistas e capas de discos carnavalescos, ou para a programação visual de shows de rock direcionados a adolescentes cosmopolitanos ou a tribos urbanas* (CAUDURO, 2009, p. 116, grifos nossos).

Encarando a característica da imagem “desconstrucionista” como algo a ser adequado sob o viés do projeto, talvez a pós-modernidade tenha ido além dos modernismos; em um sentido que adiciona ao escopo do discurso projetual um novo estilo, mesmo que “impuro”. Parece haver a crença perspectivista de que o erro modernista era crer *unicamente* em certa função objetiva da linguagem do design, mas que leva em consideração (ainda) certa eficácia do universalismo (e purismo) pretendido pelos pioneiros. Associa-se a impureza da forma aos “discos carnavalescos” e a pureza ao design da informação, por exemplo, ao final deste texto (ibidem).

Em *Design gráfico e pós-modernidade* (2000) e *Algumas características das imagens contemporâneas* (RAHDE, CAUDURO, 2005), tal teoria leva a crer, então, que a potência de representar e questionar a realidade, de produzir o “cambiante”, o “contraditório” seria fruto de uma mentalidade artística pós-moderna, influenciada por teorias “pós-estruturalistas e desconstrucionistas”; como se fosse liberto um modo de ver a realidade a partir da arte (função social): “a geometrização das formas e as grids urbanísticas e tipográficas são agora símbolos abominados de dominação ideológica e controle social” (2000, p. 129). Se a arte serviria para certo controle formal, agora esta favoreceria a liberdade, isto é, outro valor

possível a ser elencado como um “melhoramento”. “Acabaram-se as metanarrativas” (p. 130), decreta o historiador pós-moderno.

Segundo o que o autor chama de “semiótica pós-estruturalista” (e a teoria “desconstrucionista”), é que se propõe, na Cranbrook, uma estética pós-moderna por excelência e pioneira no solo do design norte-americano, a partir de 1978 (ibidem, p. 132). Esta história é contada sob tal viés de novidade: “Segundo o novo paradigma da semiótica pós-estruturalista, a recepção de mensagens passa a ser um jogo hermenêutico, cujos resultados poderão ser profetizados apenas com sofrível grau de acerto” (p. 132). Contudo, para contra-argumentar tal novidade na prática (projetual) histórica do sentido, basta retomar que Derrida, citado no texto, por exemplo “desconstrói” textos estruturalistas; isto é, propõe que tal pluralidade do sentido, tal não-autonomia do autor (enquanto produtor central do sentido) é deslocável até, ao menos, 300 anos antes dessa virada (donde se localiza a produção de Rousseau, um dos filósofos relidos pelo francês e talvez o mais antigo a ser estudado em Gramatologia). Sumariamente: não é como se o sentido passasse a ser, pela novidade do projeto pós-moderno, polissêmico, que a “estética palimpsesta” fosse inaugurada. A rasura e a reescrita estariam justamente onde a novidade histórica se pretende, diante da teoria derridiana.

Assim, como coloca o autor:

Portanto, não é por acidente que a estética do palimpsesto é privilegiada pelas artes e pelo design na era pós-moderna. Eles se alimentam da anarquia, da fragmentação, da instabilidade, da heterogeneidade, da reciclagem de memórias e textos descontextualizados, descontínuos – traços típicos da escrita palimpséstica – procurando uma maior riqueza nas significações geradas nas interpretações das audiências, que procuram fazer sentido (*signum facere*) dessas combinações “irracionais” (CAUDURO, 2000, p. 137).

Seguindo a defesa de David Harvey de uma “pós-modernidade”, Cauduro menciona que a estética da colagem, da reescrita, seria uma representação privilegiada de uma mentalidade atual, de objetivos morais, éticos, de modos de vida. Se os modernistas pretendiam pela pureza encontrar a razão, agora a impureza é pretendida no “fragmentado”. Como consideram, em outro texto, “a palavra ‘verdade’ pode ser substituída nos tempos atuais por “liberdade” (RAHDE, CAUDURO, 2005, p. 205). O projeto isola a liberdade em relação ao campo da verdade. De todo modo, reside a crença em uma tradução formal privilegiada (senão ideal). Isola-se, de certo modo, o estilo como recurso de um projeto.

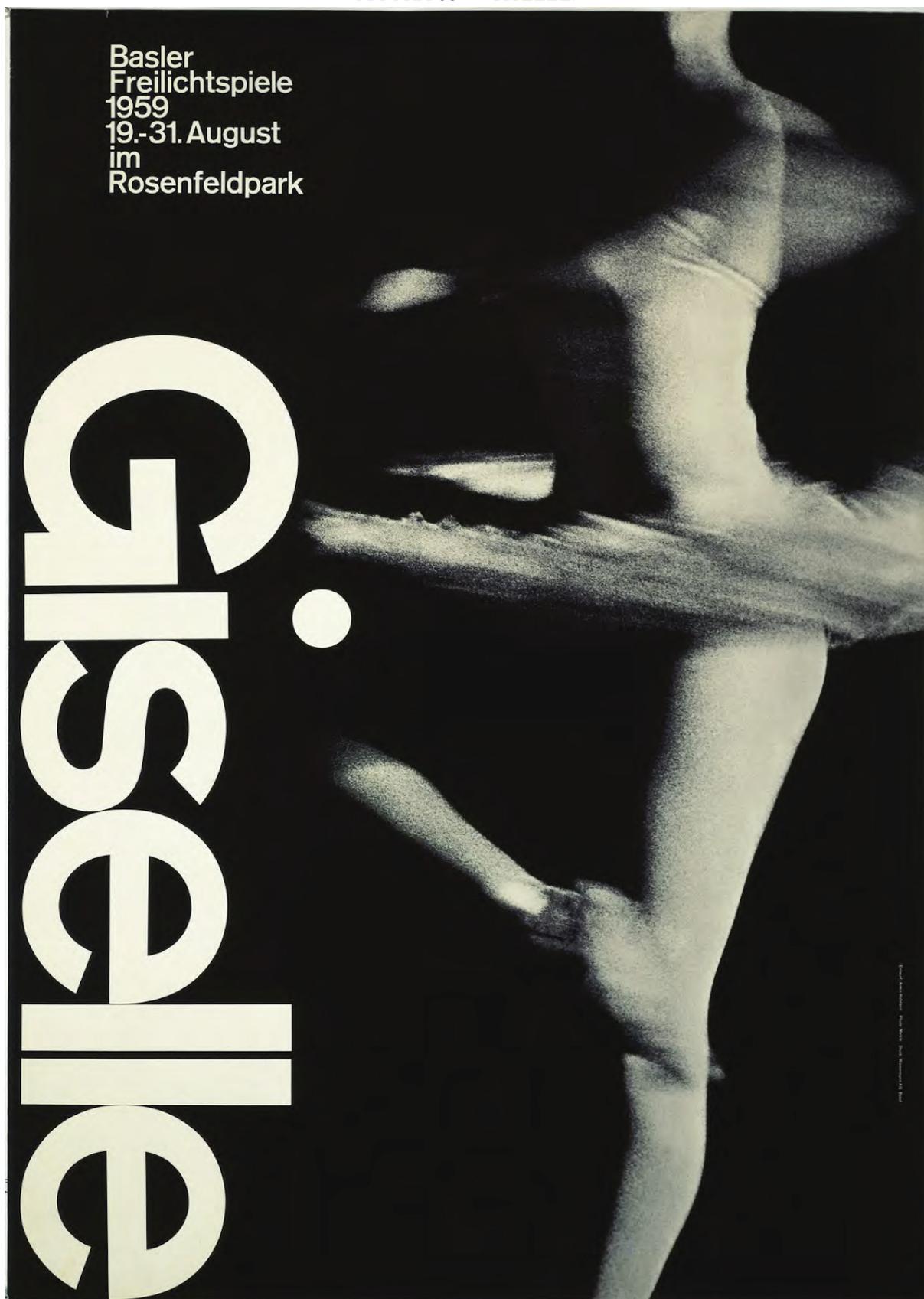
Na esteira de Harvey, Cauduro encontra esta estética nas artes, no design e na arquitetura (encontrando Jencks, neste último caso), e citando casos (não comentados) em

diversas outras áreas (2000, p. 138). No caso do design gráfico, cita Wolfgang Weingart, April Greiman, Neville Brody, David Carson como “pioneiros mais conhecidos” (ibidem). Uma “pós-modernidade” total que encontra seu melhoramento no conceito de liberdade criativa do sujeito (autor e intérprete), que “está enriquecendo nossa percepção visual e, tomara, valorizando cada vez mais nosso imaginário, por estimular significativamente nossa participação na construção da realidade” (p. 138); “uma visualidade nova, inclusivista, que nada rejeita ou exclui” (RAHDE e CAUDURO, 2005, p. 196). Mas se esta nova visualidade se pauta na ruptura da visualidade modernista, ao menos excluiria esta possibilidade, que seria passada, transgredida, superada — algo que não acontece, para os autores, como têm sido visto.

De todo modo, mesmo havendo esta revisão das questões formais, estilísticas e processuais do design pós-moderno frente ao moderno, assumir uma ruptura, como os autores fazem, é confirmar a lógica progressiva — antinômica — e formalista do próprio discurso moderno. Sublinha-se a instabilidade e a recorrência de um viés progressivo histórico. Pois é este modo de ver moderno que possibilita arquivar a pós-modernidade em características (ruidosas, fragmentárias) da fotografia, do museu, do design às artes visuais. Entender que o modernismo se tratava apenas de um estilo purista (ignorando a Art Nouveau, por exemplo, como enunciado relativo a este discurso), é imaginar superá-lo através de um lado inverso de sua proposta: “ao contrário do cientificismo árido modernista, a arquitetura pós-moderna investe na ornamentação, na fantasia, no jogo interpretativo, na cor e no ecletismo estilístico” (2005, p. 199). Mas, retoma-se: o que é localizado na história modernista (a forma de vê-la) interfere com efeito no olhar que recorre (e a própria recorrência, como um gesto moderno); neste caso, ignoram-se valores que, defendendo-se antagônicos, confirmam cartografias em permanência. E a desconstrução, neste caso, aparece como um apoio teórico para uma novidade histórica, para a ruptura; como um formato coeso de uma realidade que qualifica-se caótica: “Em nome da complexidade e da desconstrução, o pós-moderno explora as mais amplas diferenças e suas polissemias na percepção e significação do imaginário humano” (p. 196).

Pressupõe-se, de modo geral, que o efeito de uma mentalidade modernista fosse suficientemente adequado ao universal projetado por ela, como carece tal história progressiva pós-modernista. Na contramão desta perspectiva de ruptura, que apresentaria o design pós-moderno-desconstrucionista em confronto “com o texto e com a mensagem do autor, porém não usa[ndo] o alfabeto apenas para materializar o verbal” (GRUSZYNSKI, 2008, p. 105), apresentam-se aqui dois cartazes de Armin Hofmann (figura 68 e figura 69).

FIGURA 68 — GISELLE.



FONTE: HOFMANN (1959). Disponível em <<https://www.moma.org/collection/works/6775>>.

FIGURA 69 — REQUIEM.

Preise der Plätze:
Fr. 38.-, 32.-, 24.-, 18.-, 13.-
Vorverkauf:
ab Montag, 26. Mai
„au concert”



Basler Münster
Basler Bach-Chor
Basler Gesangverein

Freitag, 6. Juni
und Samstag, 7. Juni, 20.00 Uhr
Sonntag, 8. Juni, 19.00 Uhr
Rosmarie Hofmann, Sopran
Kurt Widmer, Bariton
Basler Sinfonieorchester
Leitung:
Hanns-Friedrich Kunz
Freiburg i.Br.

**J. Brahms Ein Deutsches
REQUIEM**

FONTE: HOFMANN (1993). Disponível em <<https://postermuseum.com/products/requiem-7>>.

Armin Hofmann (1920-2020) foi um designer suíço, atrelado ao Estilo Internacional na história do design (GRUSZYNSKI, 2008, p. 60). É conhecido pelo uso de tipografias sem serifas (isto é, com as terminações retas [i.e Helvetica, Univers]), que eram utilizadas muito em favor de um argumento sobre uma forma racional, universal e neutra da tipografia no design.

No primeiro cartaz acima, é divulgada uma peça de Ballet, nomeada *Giselle*. Na imagem, vê-se o dorso de uma bailarina em movimento. Não aparece seu rosto — lugar que pressupõe-se ao corpo e onde habita uma delicada coincidência entre dois discursos: um sobre a neutralidade da representação geral, nesta que seria a ideia geral de “uma bailarina”, pelo design; em outro, na homogeneidade pregada nos corpos, figurinos e movimentos das bailarinas, pelo discurso do *ballet* clássico, que prezaria o *revival* de um sentido histórico (da peça) em detrimento da expressão de suas intérpretes (bailarinas). Na parte superior, palavras descrevem a situação contemporânea da apresentação: a este é dado um local, nome e horário de reconhecimento. Na parte esquerda, o título da peça em grande tamanho contrasta com certo peso figurado (leveza) esperado do movimento borrado desta anônima-bailarina.

O que fez deste cartaz uma obra de “gênio”, na história oral de sua apresentação, seria a posição ocupada pelo ponto que compõe a letra “i”, de *Giselle*. Nesta, o ponto inscreve-se numa posição estratégica na peça, sugerindo a exata posição do joelho da bailarina que, ao executar um giro, fez-o desaparecer nas sombras. A leitura dessa peça, contudo, excede ambas as pretensões mitológicas sobre a neutralidade e sobre o controle anônimo do sentido (projetado em uma fonte sem serifa sobreposta na imagem sem-face); contradiz dois discursos fundados na isenção do autor/leitor: o círculo do “i” sugere uma *brincadeira* que, com a convenção do alfabeto, fixa uma posição impossível do olhar diante de um giro veloz, fixado apenas pela expressão do designer. Com isso, pontua-se uma convenção arbitrária que, além de certa função descritiva da peça, se revela como imprecisa, disfuncional na comunicação — mas *incisivos* onde marcam-se os ligamentos dos corpos (textual e humano). Apaga-se uma pretensa barreira entre a tipografia e a imagem, entre o entendimento verbal e o figurativo. Em uma “brincadeira” deste projetista historicamente situado em velhos discursos, “o signo integra tanto o código verbal como o visual” (GRUSZYNSKI, 2008, p. 105)¹⁸⁸.

Na segunda imagem, outro *revival* clássico é divulgado: *Um Réquiem Alemão*, concerto de Johannes Brahms. No canto superior direito, informações de compra de ingressos do evento. No canto esquerdo medial, cantores principais e demais informações do

¹⁸⁸Nesta e na citação que encerra o próximo parágrafo, a autora alude ao que era pregado sob o rótulo de uma postura da desconstrução, por Katherine McCoy na Cranbrook.

acontecimento. Abaixo, em maior tamanho, o nome do compositor alemão e o nome da peça. O ponto central é outro: se na peça anterior o que se apresentava como signo era o que seria visto (a bailarina), aqui privilegia-se a representação de um lado (linguístico) do intérprete. Na imagem, uma foto de uma orelha, também sem face — representa o ouvido-comum, a estrutura corpórea, que em metonímia diria-se “ouvinte”. Próximo à orelha, uma clave de fá — utilizada na notação musical geralmente para os graves, ou vozes masculinas graves (i.e. baixos, barítonos) — pode representar o que há de ser ouvido (como se materializasse graficamente o som). Até aqui, a figura de linguagem parece servir ao propósito da comunicação universal (ao menos assumir que esta leitura era a propositada e a tomada no século XX, e relida hoje do mesmo modo, favoreceria tal apelo). Mas há um outro lugar de análise, onde a morfologia da convenção gráfica se assemelha, novamente, à do corpo. Se a ficha técnica resumida, à esquerda, dá nome às vozes principais (segundo a taxonomia binária da história da música, barítono e soprano, homem e mulher), e estas são subsumidas pela clave, autor e leitor se unem ao lado de uma interpretação, de uma re-escuta, de um re-canto. O concerto é tão dependente da interpretação musical dos cantores, quanto dos ouvintes. Descentraliza-se a figura de um produtor central de um discurso, para situar que a peça não é o que se é dado a ouvir, mas também o que se ouve. Assemelham-se ambos, sobrepõem-se interpretações, confundem-se fronteiras, escuta-se “o poder da imagem que extrapola os princípios abstratos do funcionalismo” (ibidem). Se, adiante, Gruszynski questiona se “seria possível fazer um paralelo entre a sinfonia e o texto, seus diferentes intérpretes e o design” (ibidem, p. 90), aqui Hofmann — o modernista — nos fornece este espaço (de apagamento). Na contramão de uma tese geral a respeito de uma novidade histórica, assim, espera-se ter ensaiado a localização de um efeito para além de um isolamento projetual, este que isolaria tanto o design e seus elementos enquanto recursos autônomos aos que o circunscrevem, como isolaria seus tempos históricos no caráter progressivo-disruptivo.

Nestas leituras, a potência formal é desatrelada do projeto, também busca deslizar o efeito enquanto coerência de uma episteme; sacudir o ambiente de reivindicações recursivas de um dito pós-modernismo revolucionário e novo, e de um modernismo esterilizado. Busca-se, enfim, defender que o efeito de um design depende do modo de vê-lo, que não é separado do modo de ver a própria história (da história do efeito ou do design, isto é, que é possível onde se têm uma história e um efeito pensados, onde se têm, por exemplo, um olhar em retrospecto). Se a desconstrução é impossível e anacrônica ao tempo de Hofmann (pois aqui não argumenta-se por uma desconstrução trans-histórica), ela também é anacrônica ao tempo do design pós-modernista, que professa-se, neste viés de ruptura, como um tempo

autônomo, novo diante da história (e assim desligado dela). Se o grid significou algo, assim como a sua “quebra”, é visado aqui exaurir o formalismo de um efeito “estaque”¹⁸⁹.

Retoma-se Gruszynski.

Ao remeter esta possibilidade de liberdade à forma pós-modernista¹⁹⁰, a tese da autora procura projetar sentidos a partir de esquemas prévios, mesmo que “novos” na história e ditos contra o funcionalismo universalista, inscrevendo-se a antinomia necessária em direção ao historicismo. Alia-se a disfuncionalidade tipográfica, ilegível, ao discurso projetual da função, unificada pelo projetista em favor da liberdade “pós-moderna” ou da novidade gráfica (como fuga à repetição, ao tédio): “o sujeito, enquanto unificador da disciplina, articula a multiplicidade da retórica do design gráfico” (p. 109). Isto é, assume-se a incorporação da “postura” da desconstrução no seio do discurso projetual; a desconstrução vira um recurso potente; o olhar retórico advoga pela unidade de sentido formal. Isto faz possível não somente a análise das obras de acordo com um “elemento principal” — uma tipografia que seria desconstruída, ilegível ou complexa — mas o isolamento deste item ao arsenal do projeto. Isola-se o objeto pelo apelo da forma ou da “intenção” do autor, de certa consciência guiada pelo projetista¹⁹¹.

O alcance da desconstrução, sob esta premissa de incorporar o ferramental do designer, com um discurso que pode ser acionado a depender do projeto, chega aos livros que

¹⁸⁹ “O sistema de grid é um auxílio, não uma garantia. Ele permite um número de possíveis usos e o designer pode procurar por uma solução apropriada ao seu estilo pessoal. Mas este deve aprender como usar o grid; é uma arte e requer prática” (JOSEF MÜLLER-BROCKMANN apud AMBROSE et HARRIS). Muller-Brockmann, autor de *Grid systems in graphic design* (1996), conhecido como um modernista, busca contrariar a noção de que o grid limitaria a criatividade do designer (p. 104). Expõe algumas peças que, aparentemente, não teriam relação com a grade, mas que poderiam ser observadas por ela, como uma narrativa que daria sentido e ordem, sistematizando algo disperso. Brockman busca expor o grid como uma teoria universal de aplicação funcional na prática do bom design. Seus exemplos vão do design editorial, corporativo, gráfico e arquitetura, da Europa até o Japão, por exemplo. Apesar desta premissa controversa aos pós-modernistas, vê-se que a premissa de uma liberdade expressiva ao designer não é novidade histórica de um pós-modernismo; nem mesmo o formalismo que pressupõe um alinhamento à grade (ou à desconstrução) diante de critérios de estilo, forma etc.

¹⁹⁰ Fica mais evidente este esquema formalista nesta citação: “Ocultaram ou nem perceberam que o design gráfico tem um conteúdo (mensagem) em sua própria forma” (GRUSZYNSKI, 2008, p. 108). Em outra obra, tese de doutorado orientada por Cauduro, a autora recorre à teoria da arte de Gombrich — historiador formalista da arte — para delinear a noção de estilo e definir a postura do historiador da arte.

¹⁹¹ Recurso evidente também neste artigo: *Multiplicidade de atitudes projetivas* (MAEDA E SILVA, TEIXEIRA, OLIVEIRA, 2019), no qual os autores, também em prol da abordagem retórica, inscrevem o projetista como mediador de retóricas, estabelecendo-o ainda como autônomo, ou passível de estar à parte do canteiro da (des)obra desconstrucionista. Configuram, ainda, que o que asseguraria uma “boa desconstrução” de uma “má desconstrução” seria este olhar do projeto, que deve limitar os excessos, conduzir o significado e a significação. Tal caráter de mediação também aparece no relato de Bomeny, que qualifica o designer ainda como facilitador de algum objetivo (prazer, ou guia na interpretação do conteúdo). “Os primeiros anos da década de 1990 tiveram influência das teorias pós-estruturalistas, acreditava que um texto é um desenho e vice-versa. [...] A utilização da tipografia é uma maneira de fazer o ato da leitura se tornar mais agradável, desta maneira a manipulação do tipo, dos espaçamentos tem influência fundamental no leitor, ajudando a guiá-lo, na interpretação do conteúdo” (BOMENY, 2009, p. 72).

se destinam a ser guias práticos de design gráfico. Entre outros, *Layout* (AMBROSE, HARRIS, 2011) e *Making and Breaking the Grid* (SAMARA, 2005).

Layout é um compêndio de várias obras de design gráfico, de produto, digital etc. que objetiva ser um manual geral para aprender as práticas do projeto. A obra contém glossários de termos técnicos, regras e possibilidades de desvios destas regras e exercícios, que o leitor pode realizar ao final da leitura para fixar os “princípios do design” estipulados ao longo dos capítulos. Apesar de os autores serem adeptos dos layouts baseados no grid modernista até os que fugiriam dele, esta postura surge sob a premissa de que o conteúdo dita a prática do projeto, ou seja, a forma segue certa função (2011, p. 9) e de que mesmo a desconstrução seria uma das “estruturas” possíveis ao layoutar, desde que fazendo parte de um sentido maior impelido pelo projeto:

O layout diz respeito à estruturação dos elementos de uma página, para então estes poderem comunicar efetivamente com o leitor. A ausência de estrutura pode também ser usada para bem efetuar certas características em um design — apesar de que isso seria, em si, uma estrutura. Designs não-estruturados podem ser uns dos mais criativos visualmente e, por definição, são os mais difíceis de controlar tendo em vista o alcance de resultados esperados. Ao desconstruir princípios fundamentais do layout para criar um trabalho não-estruturado, o designer deve considerar se o público alvo visado será capaz de identificar e acessar a informação contida (AMBROSE, HARRIS, 2011, p. 144, trad. nossa).

Para isso, os autores propõem um exercício de desconstrução ao final do livro. Defendem haver um método lógico e ordenado para um “approach” desconstrutivo.

Se você pensar em “construção” em relação ao layout, passos lógicos são tomados para ‘construir’ um determinado design. [...] Mas o que acontece se nós mudarmos estas regras [de um exemplo utilizado pelos autores, como uma página de jornal]? O que acontece se não é mais importante que as páginas se sucedam em ordem, ou se nós decidimos que não há mais títulos? O que acontece se nós começarmos a desconstruir o jornal? [...] Relembre, *a desconstrução é uma abordagem lógica e ordenada* para gerar um design e seus exercícios devem refletir isto. (AMBROSE, HARRIS, 2011, p. 198, trad. nossa).

Vê-se que, incorporada à mesa projetual, tal terminologia passa a fazer sentido frente à rigidez de regras internas do campo, como um fator libertador. Não obstante, por vício projetual, a desconstrução também passa pelo crivo do designer-historiador, que busca “*bauhausanizar*” um dispositivo visto, outrora, como anti-modernista.

Esta divisão histórica, na qual a desconstrução viria a cindir tempos projetuais, se repete em *Making and Breaking the Grid*. O livro tem uma estrutura separada em dois capítulos. O primeiro, *Making the Grid*, busca localizar o desenvolvimento do grid como um

princípio organizador no design¹⁹², enquanto o segundo, *Breaking the Grid*, procura expor a desconstrução nos layouts baseados no grid¹⁹³. Em seguida, Samara propõe uma dissecação das estruturas formais que possibilitam ambas as "abordagens", inicialmente isoladas em quadrantes e linhas em folhas em branco (como modelos, templates não aplicados em uso corrente), depois aplicadas em peças gráficas profissionais. De modo geral, o autor busca localizar não somente certo contexto histórico que permitiu vir à tona a construção ou a desconstrução formal do grid, mas seus benefícios estratégicos e funcionais (p. 11):

Os benefícios de trabalhar com um grid são simples: clareza, eficiência, economia, e continuidade. [...] O grid também permite a muitos indivíduos colaborarem no mesmo projeto, ou em uma série de projetos relacionados ao longo do tempo, sem comprometer as qualidades visuais estabelecidas de um projeto a outro (SAMARA, 2005, p. 22).

Como a palavra em si sugere, o propósito da desconstrução é deformar espaços estruturados racionalmente, para então estes elementos neste espaço serem forçados a novas relações: ou, colocando simplesmente, iniciar com um grid e alterar ele para ver o que acontece (SAMARA, 2005, p. 122).

Adiante, para ele, não haveria uma configuração real de regras para a desconstrução, mas se o almejado é replicar esta relação com a imagem, achando novos espaços, o autor argumenta ser favorável pensar no processo de maneira metódica, sendo que o primeiro passo se iniciaria quebrando, fragmentando, o grid convencional (ibidem). Para ele, no entanto, a desconstrução *daria a voz ao design desconstrutivo* (ibid, p. 124), no sentido de abrir possibilidades interpretativas e tornar a frase verbal, por exemplo, expressiva. *Aqui, dar a voz*

¹⁹² Para o autor, os princípios que regem o grid podem ser encontrados desde a Grécia e Roma antigas. O autor propõe uma história que passa por designers (Peter Behrens, Jan Tschichold, Josef Muller-Brockmann, Armin Hoffmann, Emil Ruder, Otl Aicher, Paul Rand, entre outros), demonstrando como o grid foi assimilado na história do design gráfico como um sistema que, de maneira autônoma, garantiria certa compreensão maior do público leitor, clareza na informação e, com isso (a exemplo da postura de Massimo Vignelli), deixariam de lado as dinâmicas da auto-expressão do designer em prol de um sistema geral que unificasse a comunicação (SAMARA, 2005, p. 14-21).

¹⁹³ O autor argumenta que as "sementes da desconstrução" no design gráfico já estariam presentes desde as artes dadaístas e futuristas de Tristan Tzara e Duchamp até mesmo uma manifestação breve e inicial na escola da Bauhaus de Weimar (atribuído a Johannes Itten, antes de ser substituído por Moholy-Nagy em 1923). Mesmo em Emil Ruder, o autor comenta que haveria um paradoxo em sua atividade como designer que fora seminal para a consolidação da desconstrução futuramente: apesar de estar imerso em um discurso modernista do design, que privilegiaria o grid e certa racionalidade no processo, o designer também tensionaria as dimensões semânticas da palavra: "in his experiments using the Univers family of typefaces, for example, he visually communicates notions about physical or emotional state in compositions like Jazz, splitting up and crossing columns diagonally by aligning words on an angle" (p. 114). Assim, as sementes da desconstrução estavam plantadas, para o autor, desde as manifestações entre-guerras no universo da arte e da política como no seio do design modernista que, em casos específicos, possibilitaria a experimentação semiótica, linguística, da dimensão dos significados das palavras. O autor narra, por exemplo, como Weingart (conhecido como um dos expoentes da desconstrução e da alternativa ao modernismo) foi convidado pelo próprio Armin Hofmann a lecionar, em 1968 (p. 116). Entre os estudantes de Basel, estava April Greiman, designer que recorrentemente é citada no âmbito da desconstrução do grid (SAMARA, 2005, p. 112-113).

é um ato desconstrutivo — enquanto não dar, seria um modernista (e este atributo, por excelência, favoreceria diagramações em projetos feitos em equipe, a longo prazo etc., por seu mais “neutro” ou isento de voz). Assim, seria uma atitude projetiva possível: “O arranjo de ferramentas do designer agora inclui muitos métodos para transmitir ideias, das quais o designer pode escolher a mais apropriada para um determinado trabalho” (p. 119).

Apesar de se aliar ao argumento de que seria preciso aprender a construir para desconstruir, Samara indica também na história do design a possibilidade de, pela ignorância das regras, subvertê-las. Para ele, com a internet, haveria uma reversão no estatuto da desconstrução no design gráfico em relação ao vernacular, na qual não somente o vernacular invade o campo do design (como foi na Cranbrook), mas no qual o design invade o espaço comum: “indivíduos que não foram treinados como designers gráficos” passariam a assimilar a construção do design, possibilidades pelos softwares de edição de imagem da Apple e outros recursos digitais. Possibilitam, por exemplo, um designer como Carson vir à tona, “ignorando o grid” (p. 118).

Nesta esteira, Heller, além de estabelecer a importância do papel do designer neste processo desconstrutivo, visa também apontar os avanços tecnológicos como possibilitadores destas disrupções no processo de design:

A nova tipografia digital estava preocupada em alargar as definições de legibilidade e leitura. Isso levou a um método conhecido como tipografia desconstrutiva: um estilo inspirado por uma teoria linguística contemporânea que proferiu uma análise desmontadora do texto visualizada através de mudanças no tamanho das tipografias e composições para o propósito de mostrar disparidades em vários padrões sociais e culturais (HELLER, 2003, p. 209, trad. nossa).

Neste cenário, Heller comenta que o designer se vê livre, uma vez que o computador, excedendo as revoluções tecnológicas até então, para a prática do design gráfico e tipografia, o tornaria “manipulador da forma e autor do conteúdo”, não havendo nenhum outro agente profissional interferindo neste processo de criação (ibidem, p. 209). A introdução dos aparatos digitais no design gráfico data de mais de 30 anos, conforme relata o documentário *Graphic Means* (2017), tendo sido marcada especialmente pela criação do computador e de programas de editoração, em 1984. A designer April Greiman testemunha que, perante seu aprendizado mediado pela disciplina do design suíço e o ensino dos grids, “o Mac foi como um grande libertador” (ibidem). Contudo, nesta época o ambiente virtual ainda misturava-se a métodos de reprodução analógica, sendo que o método de impressão em alta qualidade só desponta no ano seguinte, com a *LaserWriter*. Diante destes recursos tecnológicos e desta narrativa,

haveria então um avanço no processo de produção e de reprodução mediado pelos meios digitais, mas que configurariam ainda o início desta difusão do acesso e da (des)construção da informação, cabível de prescindir das “regras modernistas”, mas imprescindível à história do design.

Poynor, ao tomar Carson à narrativa da desconstrução como um designer ignorante das regras modernistas da história do design (p. 61-62), atribui certa genialidade¹⁹⁴ ao autor — e privilegiando mais o dispositivo da autoria do que os tecnológicos e discursivos, por exemplo —, paira sobre alguns dilemas: “de 1960 para frente, existem muitos exemplos de designs gráficos criados por não designers ignorante das regras da construção profissional; construtores de forma autodidatas os quais efetivamente inventavam coisas conforme iam adiante” (p. 38); ainda:

David Carson, provavelmente o mais adulado designer a emergir nos anos 1990, toma uma visão diferente [da de Ed Fella, que desconstruía as regras mas por conhecê-las muito bem], argumentando sem constrangimento que foi a sua ignorância das regras, com todas as suas prescrições e restrições, que permitiu a ele produzir designs que fossem, para muitos, nada semelhantes a qualquer coisa encontrada antes em qualquer mídia comercial impressa (POYNOR, 2003, p. 13, trad. nossa).

Isto é, o dispositivo do autor é aqui acionado quando se pensa ter rompido com um dos maiores cânones da história modernista. A autonomia de um “autor ignorante” é utilizada como base que prescinde de qualquer convenção, meio, mídia, alfabetização etc. disposta à mesa (mesmo do ensaísta). Privilegia-se a biografia do autor, como um não-acadêmico, um errante, na contramão de localizar onde as convenções ali também o atravessam; onde o discurso o encontra (junto com outras condições) além do aprendizado formal. Em outra análise, assumir que a ignorância das regras habita lugares onde há “design gráfico”, havendo então “questionamento da regra”, é encaixar uma prática visual em um discurso (projetual, no caso), aliar o desconexo ao progressivo, se valer da antinomia entre um sujeito/prática autônomo (a) no fio histórico, recursivo, como se aquele, em um momento, fosse apartado de toda a história do projeto gráfico mas, em outro, favorecesse seu alargamento em modo de sua subversão.

Assim, por meio de Carson, o autor comenta, brevemente, de uma distinção entre uma desconstrução “decorativa” e outra “revelatória”, sendo que a de Carson revelaria novas

¹⁹⁴ Também corroborada por Bomeny: “Porém ficou claro, tendo em vista os milhares de imitadores, que sem um talento especial, a ilógica associação levou ao caos absoluto. A intuição por si só não basta” (2009, p. 73).

possibilidades no campo do design diante de sua história canônica (POYNOR, 2003, p. 60)¹⁹⁵. Isto é, fica claro que além da possibilidade estilística, a boa desconstrução (isto é, que permitiria uma abertura de campo) seria relativa à maior revisão crítica das regras do design. Função e ornamento aparecem como uma lógica de interesse pós-moderno, neste relato, só que transferindo-a do objeto purista para o da desconstrução, uma vez que a subversão das regras encontra-se como uma função para além do capricho formal.

Por isso, a conclusão de Poynor em sua obra se volta ao campo do design. Tais perguntas sugerem que os valores do discurso projetual, desde Pevsner, parecem sofrer algumas alterações e não uma ruptura sem precedentes:

Três perguntas urgentes surgem para os designers. Para quais usos sustentáveis, além dos amplamente, familiares e inquestionados usos comerciais, talvez o design gráfico possa ser aplicado? Como, e ainda além, onde os designers que desejam engajar-se na quebra de regras do pós-modernismo de resistência deveriam posicionar-se? E finalmente, dado alguns dos problemas da comunicação visual pós-moderna neste livro, que formas, em termos de estilo, poderia um design gráfico de oposição assumir neste ponto? (POYNOR, 2003, p. 171, trad. nossa)

O design surge como uma ferramenta de melhoria do mundo, mesmo sob o viés da subversão: pergunta-se sobre o alcance do design, dentro e fora de seu campo, os estilos formais que poderiam traduzir o valor de uma resistência: sugere-se uma autonomia desconstrutiva-bauhausiana de um projeto pós-moderno, algo a ser desdobrado, pensado, repetido.

Poynor, assim, estabelece que a desconstrução pode ser algo favorável a tal empreendimento idealizado, contanto que sob o viés de um pós-modernismo de oposição. O autor vai suspeitar do enunciado de Lupton e Miller, por exemplo, que defendem que a desconstrução pode levar o design a questionar, continuamente, modos de representação e relações entre design e tipografia, segundo o autor (ibidem, p. 66). Para ele, no curso do pós-modernismo outros designers já teriam empreendido críticas sócio-políticas sem levar em

¹⁹⁵ Tal lógica, que racionaliza a noção da desconstrução frente ao projeto, é uma empreitada geral neste escopo pós-modernista. Almeida, na dissertação *Desconstrução e Design Gráfico* (2006), separa duas maneiras distintas observáveis na relação da desconstrução com o design gráfico. Uma seria a “adjetiva”, no qual projetos gráficos podem ser reunidos sobre princípios comuns pela crítica especializada dos historiadores/analistas do design gráfico, e servindo para apontar uma “transformação de paradigma” na história do design da década de 1970 adiante, no qual a tecnologia (i.e. impressão offset, transferência de tipografia a seco, computador, programas de edição) teria uma grande influência como mídia que permitiria novas descobertas e experimentos visuais, participando de um movimento mais amplo nomeado pós-modernismo. A outra é “substantiva” e mais escassa, ao passo que seria uma prática que “transcenderia” o sentido de um termo, como uma “utilização inovadora da linguagem visual”, a exemplo da atividade da Cranbrook (que para o autor é um evento privilegiado por estabelecer certo atravessamento mais explícito entre a desconstrução e o design gráfico nos experimentos gráfico-teóricos dos alunos) (p. 92). O autor ainda afirma a tese de Poynor de que a desconstrução seria parte de um fenômeno cultural, nomeadamente o pós-modernismo (p. 97). Sua ótica, nada obstante, é de ruptura e de inovação histórica (p. 34, p. 57, p. 68).

consideração tal teoria (e mesmo o pós-estruturalismo), sendo que a desconstrução, então, não seria um fato inédito ou mesmo o mais potencialmente crítico no curso histórico da atividade projetual (p. 67). Assim, para o autor o “número de designs significantes que podem ser relacionados com a desconstrução, como um empreendimento filosófico, de forma direta,” permaneceria pequeno (ibidem). Cita o livro *Glas* (publicado em 1986) e *Hiding* (publicado em 1997) como exemplos de obras que tratariam de maneira complexa das teorias, entre forma e conteúdo, destacando-os na contramão da “superficialidade dos projetos que tratam da desconstrução como nada mais que um *‘fashionably distressed style’*” (ibidem).

Já Bomeny encerra sua tese retomando princípios formalistas que permaneceriam no design gráfico (como elementos visuais de ponto, linha etc.): “podemos afirmar que todos esses conceitos permanecem, só que agora ancorados em uma nova complexidade tecnológica, facilitando o uso de recursos que antes tinham difícil execução e com as transparências, distorções e camadas, que dão a sensação de profundidade” (2009, p. 163). A autora trata como se a secção entre figura, fundo, forma e conteúdo etc. fosse naturalmente dada ao campo do design gráfico, como dispositivos e noções que atravessam a prática do projeto historicamente; a ótica progressiva se revela em favor de uma liberdade projetual: “O grande mérito de toda esta experiência que passamos nas últimas décadas, com a necessidade de negar a racionalidade em favor de uma linguagem mais intuitiva e emocional, é que hoje temos o poder da escolha” (p. 165); e, por fim, alguns princípios do design são defendidos: “no entanto, existem vários aspectos que a tecnologia digital não alterou, como a criação e o desenvolvimento de idéias e conceitos e os princípios do design e da tipografia” (ibidem). A autora finaliza comentando como os princípios e regras fariam parte da atividade do projeto, mesmo quando são quebrados, sendo como um ponto de partida natural no projeto. Ainda, disserta que a atividade pós-moderna liberta o design para que o designer (agora como autor) possa participar da transmissão da mensagem, inclusive favorecendo certa antecipação da reação do público (ou seja, alargando a potência do projeto) (ibidem).

Abre-se, agora, um outro dilema em disputa deste termo, entre um privilégio pós-modernista e um pós-estruturalista na potência projetual da desconstrução. Enquanto a abordagem pós-modernista, em alguns enunciados, recorre às noções de estilo, *zeitgeist*, liberdade, entre outras, para *projetalizar* tal termo, a abordagem linguística o defenderá diante da “realidade” e da “história dos fatos”, corrigindo as “heresias” da reunião pós-moderna.

4.3 PÓS-PARTO

A partir da recepção e difusão deste termo no ventre da atividade projetual, surge uma disputa entre um lado que visa preterir a abordagem filosófica e linguística e emancipá-lo de qualquer paternidade derridiana (ou amenizar tal hereditatismo), e outro que busca estreitar tal relação. Algumas abordagens que defendem a teoria pós-moderna parecem se reunir em prol desta atitude emancipatória, de isolar este “fenômeno” historicamente diante de um *zeitgeist* pós-moderno. Na outra ala desta tribuna, estão as abordagens que, segundo um “viés pós-estruturalista” — algo discutível ao longo deste debate —, defenderiam a relevância deste termo no design à guisa da filosofia francesa, como um modo de defender, ao invés de uma novidade no fio histórico, um modo de ver a própria história do projeto, um aspecto específico e desde-sempre-dado da realidade linguística (ou apenas realidade, para alguns). Entre o pós-moderno e o pós-estruturalista, enfim, continuam-se as contradições na adoção deste termo no design; ambos os lados, de qualquer modo, advogam pelo melhor para a disciplina do design — e do design para o mundo.

A atitude que será vista agora, com ênfase na filosofia, busca se alinhar, de certo modo, à perspectiva de Derrida sobre o que seria e o que não seria a desconstrução. Retomando Derrida, entende-se que este era um tema de interesse do filósofo e de controvérsia filosófica, desde sua nomeação disciplinar, conforme responde o francês em uma entrevista:

Eu não acho que a desconstrução pode ser reduzida a um simples método ou mesmo uma teoria. Eu acho que há um elemento na desconstrução que pertence à estrutura da história ou eventos. Isso teve início antes do fenômeno acadêmico da desconstrução e continuará com outros nomes (DERRIDA, 1994, n.p., trad. nossa).

Tal situação visa recordar o leitor da proposta derridiana, vista anteriormente, e que buscaria propor um enclausuramento da metafísica a partir da revisão de sua história, revisão *termitológica*, e que apontaria para a sua ausência, como um argumento meta-recursivo da impossibilidade de uma presença plena, autônoma à história, à palavra falada ou escrita. Tal perspectiva, endossada pela proposta nietzschiana e heideggeriana, visa situar a metafísica no âmbito da linguagem, justapondo-a ao lado da história mesma da linguagem (seja de seu fim ou de seu início); com alguns aspectos já discutidos anteriormente, se chamaria de desconstrução e surge, agora, como um fenômeno *à parte de sua nomeação*, *perene* (enquanto houver linguagem, ao modo hiper-textualista de Derrida), “pertencente à estrutura da história”. Ao invés de localizar a desconstrução no sentido de sua origem, tal perspectiva “pós-pártica”, isto é, que não destaca com precisão um vir-ao-mundo desconstrutivo, como é

dado certo nascimento inaugural na história pós-moderna, vai deslocar o privilégio da origem. No entanto, quando atravessada pelo discurso projetual, este intento se realiza sem escape dos dilemas de uma autonomia histórica (do centro disciplinar do design gráfico, pela tipografia) e de um suposto melhoramento social ao longo de alguns enunciados, concebendo um devir à desconstrução diante do projeto.

Em *Desconstrução e design gráfico: a desconstrução visual da cultura* (2018), Beccari defende que a desconstrução visual “não constitui um fenômeno cultural recente; na verdade, a reescrita do mundo acompanha a própria história da escrita”, neste sentido, apontando que trata-se mais de um modo de enxergar a relação da escrita, da história e de suas transformações do que de um projeto específico que transforma a realidade por uma noção nova, subversiva, inédita, como as teorias pós-modernas. Seguindo tal abordagem, na qual “a reescrita” (ou escritura, nos termos derridianos) configura e reconfigura a realidade, compreende-se a desconstrução como algo possível antes de sua nomeação filosófica, seja de teor derridiano ou pós-estruturalista, prevalecendo como algo próprio à escrita (s.p).

Beccari diferencia um teor pós-moderno (de um projeto de subversão capaz de ir além de uma interpretação “racional” ou “universal” pela forma), para um pós-estruturalista (ou desconstrutivo), no sentido de provocar a significação instável de uma escultura cultural. Aplica tal análise em uma peça publicitária, nomeada *Fearless Girl* (2017):

O teor da *Fearless Girl* não é pós-moderno, pois seu intuito não é o de gerar um leque infinito de interpretações, e sim o de interferir clara e explicitamente num artefato cultural. O alvo não é apenas o touro capitalista, mas toda a rede de signos normativos que o circunda e cuja lacuna constitutiva sempre esteve ali, no amplo vão em frente à besta, prestes a ser habitado (BECCARI, 2018, s.p).

Em geral, seu entendimento desta noção de desconstrução, portanto, esquiva-se de um viés pós-moderno, o qual é encarado pelo autor como um gesto modernista por excelência: “Ora, a necessidade de transformar o comum em algo novo, a busca por um espaço acima e para além da corrente dominante, a oposição da vanguarda às normas do bom gosto, essas são as características da visão modernista” (ibidem, s.p). Se tal apropriação vernacular é um gesto pós-modernista, entende-se porque algumas das práticas “desconstrutivas” são encaradas como objetos que servem também ao discurso pós-modernista, considerando que o vernacular e o teor pós-estruturalista se misturam em alguns casos, como o da Cranbrook.

Retomando o argumento do autor, de modo geral, entende-se que a desconstrução para Beccari é retratada como uma potencial ferramenta para levar, adiante das denúncias internas

às convenções do design — assunto que parece central para a discussão que se dá em torno da escola de Michigan —, o gesto crítico a outros discursos: “E na esfera do design, mais do que revelar criticamente os vazios constitutivos das regras e convenções, a desconstrução pode ser um poderoso modo de interferir, rearticular e intensificar a visualidade que instaura a cultura” (s.p). E será visto, então, que alguns autores chegam a advogar por um melhoramento do mundo, na esteira acumulativa deste discurso projetual investigado desde o início desta pesquisa, que a partir de certa autocrítica disciplinar passaria a servir ao mundo como um “bom design”, sendo, conforme estipula o autor, o “‘bom design’ aquele que investe na maior abertura interpretativa”, recurso mútuo aos enunciados pós-modernistas e pós-estruturalista — conquanto Beccari defenda a desconstrução, em seu ponto de vista, como uma intervenção localizada, estratégica, diante de um regime discursivo, ao invés de um “anything goes”.

Entre os limites da [des]construção (RIBEIRO, PIRES, 2014), os autores buscam desassociar o entendimento da desconstrução como um estilo e como uma metodologia, no âmbito do design. Para ambos os objetivos, o argumento é de que a desconstrução seria um acontecimento que pertenceria à história dos fatos, ideias e textos, seguindo tal raciocínio derridiano. Isto é: não se trataria de um estilo que evocaria uma desconstrução, nem de uma atitude estratégica rastreável e repetível a partir da obra de Derrida. Mas, sim, de uma noção que contribuiria para produzir a evidência de uma contradição lógica, ou de uma estrutura hierárquica (ou dicotômica) levando a disciplina do design gráfico a maior liberdade frente às regras. Apesar de que, para eles, haveriam imagens, por exemplo, que explicitam melhor esta “condição”, abrindo brechas à suspeita de um formalismo neste relato.

A preocupação inicial dos autores é que a desconstrução tenha se tornado “aquilo que Derrida sempre insistiu em negar: uma oposição à construção. Tornou-se mais uma técnica e, no caso do design, mais um estilo possível entre outros para permanecer silenciado dentro de um catálogo de referências” (ibidem, p. 20). Defendem uma desconstrução para além de uma simples inversão de termos (p. 21). A desconstrução, então, como um acontecimento que sempre aconteceu, estaria disposta ao largo de uma metodologia, mas, similarmente a uma “metafísica”, seria um atributo pleno (mesmo que em seu negativo, pela ausência):

É importante ressaltar que a partir dessa noção não faz sentido evocar a frase “faz-se necessário construir para depois desconstruir”, pois a ideia de construção empregada já traz com ela uma questão impossível que sustenta a noção de plenitude, totalidade e verdade. O que se desconstrói não é algo construído, ou seja, algo que está pronto e sem retoques, mas a desconstrução deflagra a denúncia de que a construção está sempre por se fazer (RIBEIRO e PIRES, 2014, p. 23).

Esta “fuga” da metodologia se demonstra, no entanto, controversa, já que para definir o que a desconstrução não é, os autores recorrem à defesa de sua presença (do que ela é, ou seria). Ao final do artigo, uma síntese provoca tal efeito: “por meio da desconstrução colocar em evidência as contradições e as ambiguidades que existem em todo o pensamento” (p. 25). Ainda, adiante, os autores finalizam o texto com certa lógica conciliatória e de ruptura/potencial renovador da desconstrução em relação ao campo do design, fazendo desta atividade mais saudável socialmente:

A partir desse prisma, a desconstrução nos oferece um diferente olhar sobre a conduta do designer, pois nos faz compreender que pôr em questão as regras da atividade profissional não significa destruir, mas renovar. Apontar a existência de complexidade não resulta no gesto de demolição e, como sugere Rick Poynor, rever essas regras é transformar o design gráfico em “um campo mais aberto, diverso, inclusivo e inventivo” (RIBEIRO e PIRES, 2014, p. 23).

Estreitam-se os objetivos em prol do campo e de sua abertura, sob a ótica de um melhoramento, apesar de haverem dissonâncias entre a abordagem pós-modernista e a destes autores. A despeito da associação da desconstrução a uma lógica do estilo, elemento caro ao relato de Poynor, por exemplo, os autores privilegiam (ao modo de Cauduro) um tipo de “estética” que deixe “mais evidente” as dicotomias, oposições e contradições no sistema do design gráfico, por meio do design gráfico na estética chamada “palimpsesto”. Lembram que este jogo de enxertos textuais estaria, de todo modo, presente em qualquer texto/imagem, como Derrida propõe a desconstrução como um evento desde-sempre (ibidem, p. 25). Mas, ao atribuir em um momento a desconstrução como pertencente à história dos fatos (impregnada então em qualquer artificialidade, construção) e, em outro, um privilégio para algumas imagens que evocariam tal potencialidade, desestabiliza-se o argumento de uma ausência geral de presença (disperso pela presença da desconstrução em qualquer gramática), ainda podendo abrir brechas para uma revisão crítica de um formalismo enrustido, que enquadraria a desconstrução como latente em certa tipologia visual (seja a da colagem, do palimpsesto ou na presença de uma relação específica entre tipografia e imagem, como dissertam os autores).

Nestes textos, com ênfase na filosofia pós-estruturalista da linguagem, há uma maior defesa do que Derrida teria ou não proposto, corrigindo algumas abordagens que a definiriam como uma metodologia e um maior interesse em delimitar os alcances dentro do discurso projetual. Isto é, será visto que não há rompimento definitivo com as projeções modernistas, mesmo neste discurso pós-estruturalista. A tipografia, doravante, continua sendo um tema caro ao discurso projetual, conquanto a desconstrução “pós-estruturalista”, repetindo o gesto

“pós-moderno”, venha a enquadrá-la em certa autonomia de campo, visada na relação “privilegiada” da tipografia com a teoria da escritura, proposta pelo filósofo franco-argelino.

Agora, será tratada especialmente a atividade prático-teórica da *Cranbrook Academy of Arts* e também a revisão histórica e crítica proposta pelos textos de Lupton e Miller sobre a relação entre esta, que seria academia “da desconstrução”, e a academia filosófica francesa. Ver-se-á que a discussão que apresentaria, em tese, maior adesão aos postulados franceses, bebe de fontes literárias e filosóficas dispersas e, de certo modo, está menos preocupada em destilar o teor filosófico de suas fontes do que em torná-las ferramentas projetuais — assinalando, assim, o atravessamento de dispositivos projetuais, adicionando a desconstrução como uma experimentação possível e estratégica para a libertação de uma expressão autoral ou de uma expressão disciplinar (tipográfica), causando certa estranheza frente às propostas já visitadas de Derrida.

De acordo com Iara Camargo em *O Departamento de Design Gráfico da Cranbrook Academy of Art (1971-1995)* (2011), a Cranbrook Academy of Arts foi uma escola fundada em Michigan, nos anos 1930, sendo desde então um “importante centro de produção, inovação, pesquisa e criação em arte, arquitetura e design” (p. 15). A coordenação de Katherine McCoy no departamento de design gráfico se deu entre os anos 1971 e 1995, sendo este um período especial no que tange à história do design e sua situação diante do modernismo (p. 15). A Cranbrook foi objeto de estudo e análise dentro da história e teoria do design, apesar de que trabalhos monográficos de caráter documental (isto é, com visitas técnicas, entrevistas e análises de documentos em primeira mão) sejam raros, conforme propõe a autora com a sua dissertação.

Levando em consideração uma periodização da Cranbrook, comentada por McCoy em entrevista à Camargo, a fase que corresponderia à associação da teoria da desconstrução e do estreitamento com a filosofia pós-estruturalista seria a fase do “pós-modernismo crítico” (as outras seriam “moderno” e “modernismo tardio”) (p. 114)¹⁹⁶, fase que mais importa ao presente estudo e que geralmente é relatada nas revisões de Lupton e Miller, Heller, e outros autores já vistos. A autora defende, por fim, que muito desta associação entre a desconstrução e a Cranbrook se deve ao livro *Cranbrook Design: the new discourse* (ALDERSEY-WILLIAMS et al, 1990), pois a maioria das publicações que rotularam a escola como desconstrutivista vieram após 1990, data de lançamento do livro.

¹⁹⁶A história da academia é contada em 3 fases, seguindo o discurso de McCoy, e geralmente aparece como uma progressão: “1971 a 1979 A expansão da linguagem formal do modernismo; 1980 a 1981 Uma rápida fase intermediária caracterizada pelo alto formalismo; 1982 a 1995 Fase pós-estruturalista” (BOMENY, 2009, p. 125).

Esta obra é um manifesto-histórico do curso de pesquisa da academia, elaborada com textos e produções visuais dos pesquisadores. Na apresentação, Katherine e Michael McCoy explicam que a intenção do livro é a de mostrar o trabalho que foi desenvolvido ao longo de 10 anos pela escola, que adotou uma metodologia educacional baseada em Eliel Saarinen, que, de acordo com o texto, acreditava que a melhor situação de aprendizado era um ambiente em que uma grande diversidade de filosofias e ideias pudesse florescer (ibidem, p. 4). Apesar do aprendizado ser mútuo, o casal McCoy afirma que as conclusões deste aprendizado não apontariam para uma resolução unânime, mas abraçariam a contradição típica da vida no próprio aprendizado (p. 14).

Em um capítulo escrito pelo casal McCoy, *The new Discourse*, a desconstrução é alinhada a uma quebra de regras do design modernista, do estilo internacional e do grid suíço, com o fim de ressaltar a influência exercida pelo designer que, longe de uma postura neutra frente ao projeto, impactaria nos efeitos interpretativos da peça gráfica: “os estudantes começaram a desconstruir as dinâmicas da linguagem visual e a entender isso como um filtro que, inescapavelmente, manipula a resposta da audiência” (ibidem, p. 16). É visto que, por contexto histórico e canônico, a desconstrução no design situa-se diante de um privilégio do dispositivo de autor, algo que, no discurso filosófico, linguístico e literário, para Derrida, não faria sentido — uma vez que o autor como centro de sentido de um texto estaria sendo deslocado para um sistema de raízes, em Gramatologia. Apesar de Katherine e Michael McCoy confirmarem sua consciência desta crítica da autoria, que é especialmente reforçada por Lupton e Miller, no entanto, a possibilidade da múltipla interpretação do público seria atribuída à nova fase do design, esta explorada pela Cranbrook e que recorreria à presença do designer desconstrutivo para abrir este caminho à audiência: “O design se torna uma provocação para que a audiência construa significado, considere novas ideias e reconsidere pré-conceitos” (p. 16).

Outra noção cara ao curso da Cranbrook era a de um certo perspectivismo, isto é, da múltipla adesão dos designers e teorias aos objetos projetuais, pretendendo, assim, um maior valor diante do modernismo universalista, que procuraria um caminho único à resolução de problemas (ibidem, p. 17). Esta noção, endossada pela noção de sujeito da fenomenologia, área cara aos estudos da escola (MOSZKOWICZ, 2011, p. 17), vai fundamentar no sujeito (leitor, designer, público) a condição de possibilidade do conhecimento, da origem deste conhecimento e da precisão histórica desta abertura — condição que não seria unânime entre a corrente filosófica pós-estruturalista, que suspeita e desestabiliza o olhar-a-si-como-sujeito-no-tempo como a condição de possibilidade de uma origem das

coisas¹⁹⁷. Soma-se também à primazia pelo olhar coletivo rumo ao bom design, seguindo o enunciado de Katherine e Michael McCoy, que faria parte do *zeitgeist* do estúdio certa dialética, crítica constante, dos objetos elaborados por eles e pelos estudantes (p. 19), isto é, arrematando a recursividade instaurada nesta autocrítica interiorizada do projeto.

Em *The academy of deconstructed design* (1991)¹⁹⁸, Lupton apresenta à revista *Eye* (revista editada por Poynor), brevemente, como a Cranbrook — vindo de uma tradição formalista (mesmo desde a coordenação de McCoy) — começaria a questionar a “ideologia da solução de problemas” que permeava o design modernista no século XX. Apesar de assinalar certa relevância dos experimentos da escola, Lupton desconfia da maneira como foi assimilada a teoria pelos alunos e coordenadores. Neste texto, a postura de Katherine McCoy é colocada sob suspeita por acionar um dispositivo moderno de autoria (auto-expressão subjetiva do designer): “McCoy vê o pós-estruturalismo como uma razão para enfatizar o elemento subjetivo do processo de design, que tem sido sempre um componente crucial do modernismo clássico” (s.p., trad. nossa). A autora argumenta que o suporte do cartaz (poster), priorizado como meio dos experimentos da escola, se assemelha ao da pintura a óleo, do discurso clássico da arte, correlacionando ambas as posturas em prol de um afastamento da cultura popular e da supervalorização da expressão do autor (argumento geral que atravessa o discurso projetual como um ponto de crise).

Em outro texto, *Deconstruction and Graphic Design: History meets Theory* (1994)¹⁹⁹, Lupton e Miller encorpam este argumento, apontando que este privilégio pela expressão do autor se daria em benefício da abertura do significado (já que este não estaria mais preso a uma forma universal), fazendo com que a peça gráfica passasse a ser da autoria do designer, diante de sua história e expressão.

A via alternativa a um formalismo é pretendida, neste sentido, a partir da desconstrução. Em entrevista anterior (1991) à Lupton, Katherine McCoy negaria o rótulo “desconstrutivista”, alegando que o pós-estruturalismo seria *uma atitude e não um estilo*

¹⁹⁷ Foucault explora este discurso da fenomenologia na obra *As Palavras e as Coisas* (2000), especialmente no Capítulo IX: *O homem e seus duplos*. Também elabora a investigação sobre a formação de tipos de sujeito, como o sujeito do saber, como um dos eixos relevantes da sua análise discursiva, isto é, pretendendo localizar a formação de um sujeito, deslocando a hipótese de que haveria um sujeito previamente dado às estruturas do conhecimento, em *A Verdade e as formas Jurídicas* (2002).

¹⁹⁸ Este é um dos primeiros textos a mencionar o experimento *French Current of Letters*, dos alunos de McCoy na revista *Visible Language*, e a expôr uma intersecção entre pós-estruturalismo e design, ao menos na mídia mais difundida entre os designers.

¹⁹⁹ Texto publicado inicialmente em 1994, na *Visible Language*, editado por Andrew Blauvelt. Depois incorpora o livro *Design Writing Research*, de autoria de Lupton e Miller, pela Princeton Architectural Press, 1996 e, depois, pela Phaidon, em 1999. A versão do livro pode ser acessada em:

<https://www.tyoptheque.com/articles/deconstruction_and_graphic_design_history_meets_theory>.

(LUPTON, MILLER, 1994, p. 350). Este termo, “estilo”, aparece como uma crítica recorrente a certos movimentos históricos e, ao mesmo tempo, uma etiqueta a ser combatida pelos designers, ao longo da história, em defesa de certa mentalidade projetual. Por exemplo, mesmo Massimo Vignelli, um dos maiores defensores do design modernista mundial (e crítico dos pós-modernismos), busca se esquivar de tal rótulo:

É importante, do meu ponto de vista, entender a diferença entre desenvolvimento e substituição. O design modernista segue através do desenvolvimento, *porque não é um estilo*. Substituir o modernismo implica em uma equivocada noção, de o entender como um estilo. *O modernismo não é um estilo, mas uma atitude dinâmica em fluxo contínuo*, com fundamentos sólidos baseados em processos racionais. É óbvio para mim que os McCoys, naquele tempo, pretendiam substituir o modernismo, porque eles não tinham uma noção clara dele e o interpretaram como estilo (VIGNELLI apud CAMARGO, 2011, p. 263).

Mesmo Byrne e Witte, em *A Brave New World: Understanding Deconstruction*, qualificam a desconstrução na contramão de uma abordagem estilística, como uma noção que explorasse as participações da escrita verbal no processo projetual: “Longe de ser uma mera aplicação de estilo, no entanto, o design desconstrucionista potencialmente clarifica ou estende certos aspectos da comunicação que o tratamento uniforme de elementos inerentes ao Modernismo tende a obscurecer” (1994, p. 118, trad. nossa). Contudo, ao largo da supervalorização de certa potência deste termo, seja em qual caso for, “estilo” se refere a uma qualidade formal, dissociável de um projeto e da qual pode-se falar, isoladamente, e, por conseguinte, repetí-lo metodologicamente; aparece como ofensa quando é um estereótipo na contramão do que seria uma atitude geral, um movimento “sólido” e bem fundado que pudesse ser entendido de maneira dinâmica, isto é, abarcando mais de um estilo, mas sobretudo ultrapassando em termos de eficiência projetual o alcance de uma padronização visual. Em geral, revela-se seu uso (neste caso, argumentativo e dicotômico em relação a uma “atitude”) como uma possibilidade formalista, sobre a qual espera-se uma unidade formal (e/ou ideal, significativa) de aparições visuais distintas, que são reunidas sobre um mesmo rótulo estilístico. Carece da mentalidade projetual que, por excelência, visa projetar efeitos específicos através da qualidade gráfica. Estilo (assim como o estilete), remetendo a sua etimologia, faz referência ao objeto cortante utilizado para escrever: não se limitaria tal definição apenas ao aspecto visual caro ao discurso projetual, mas atravessaria também a própria *metodologia* ou *mentalidade* enunciada em tal discurso; que, neste caso, visa isolar, entender, projetar e reinscrever a desconstrução (ou o modernismo, no caso de Vignelli) em sua história (mesmo como uma atitude) diante de um efeito projetado, coeso e uniforme.

Em *Typography as Discourse* (MCCOY, FREJ, 1988), publicado na revista *ID* em abril de 1988, os autores da Cranbrook, Katherine McCoy e David Frej, buscam expor que a tipografia, entendida como discurso, ultrapassaria a função verbal e poderia ser *vista*, além de *lida*, como forma que, por si, transmitiria um significado além do verbal. Assim, designer e leitor teriam um processo ativo frente ao texto (i.e. de autoria de um redator). Contrapõe a desconstrução (pós-estruturalista) ao formalismo (como primazia do estilo) pós-moderno do *New Wave*; a expressão é preferida na contramão do estilo (p. 35). Os autores advogam por uma comunicação intelectualizada que decodificaria os significados em múltiplas camadas semânticas, exigindo do público maior atenção e esforço e do autor, designer, participação expressiva a partir de suas experiências de vida.

Não há uma defesa formalista, explícita, nesta narrativa. Mas há uma contraposição que anuncia certa possibilidade formal: por que no *New Wave* (e mesmo nos modernismos assépticos) não haveria a possibilidade desta atitude “intelectualizada”, movida pela teoria da desconstrução? O que garantiria esta qualidade a algumas peças e não a outras? Qual seria a diferença entre a instituição e a revolução (como separam os períodos e efeitos de certo “estilo” do *New Wave*), senão nos limites, nas escolhas e na situação de uma forma autônoma em um contexto específico? Como é possível pensar uma adequação entre um desconstrutivo e um não desconstrutivo em uma peça gráfica, senão pelo viés de um projeto (de uma intenção projetiva, de uma uniformização dos efeitos)?

O que limita uma abordagem ser *efetivamente* um estilo e outra ser um discurso é, neste caso, o olhar projetual. McCoy menciona que um dos objetivos da academia era adicionar ao repertório projetual, com a atitude experimental, novos recursos e estratégias a serem utilizadas, fornecer uma estrutura que pudesse fazer uma dinâmica ser “repetível” (CAMARGO 2011 p. 271). Esta busca em transformar as teorias vistas na escola em ferramentas do design também é mencionada por McCoy. Comenta, em entrevista a Poynor, que Keedy, um dos estudantes da escola, parafraseia a coordenadora do seguinte modo: “Há uma citação recente de Jeff Keedy onde ele diz que eu sempre perguntava, ‘Mas o que isso se parece? O que isso significa em termos de design? Como você pode fazer isso funcionar como ferramenta de design?’” (POYNOR, 1995). Menciona como a estratégia de um significado aberto já era utilizado desde os cartazes poloneses ao design editorial nova-iorquino de ilustrações, mas que sua proposta seria de então levar a desconstrução a se tornar uma ferramenta do design (p. 129). Tal desconfiança aqui sublinhada, então, insere a “tipografia como discurso” — que aborda mais *certo* tipo de letra como discurso — sobre um

viés inaugural no campo, privilegiando a novidade histórica da pesquisa da Cranbrook enquanto um desvelamento na história do projeto, uma superação.

Lupton (1991) se direciona criticamente ao senso de ruptura que seria proposto por um suposto deslizamento da atividade projetual da Cranbrook frente ao modernismo; tal deslizamento é professado como uma mudança de foco, que antes, no modernismo, seria na região sintática da linguística, e que passaria a ser, diante de McCoy e seus alunos, mais ativo na região semântica — mudaria-se o foco de uma ordenação dos signos para a exploração de seus significados. Contra-argumentando tal análise semiológica (que, curiosamente, servirá de base para grande parte dos enunciados pós-modernos da desconstrução), Lupton menciona que nos manuais de identidade corporativa já existiriam ambas as preocupações (significado do símbolo da marca [semântica] e a confecção de um manual de marca [sintática]): a diferença entre a atividade modernista e a pós-estruturalista, então, não residiria nas “regiões de atividade”, mas sim nos “compromissos intelectuais que as conduzem; a busca por sistemas de signos universalmente legíveis mudou para um ceticismo sobre o ‘significado’ como uma entidade fixa e estável” (s.p., trad. nossa), isto é, endereçando a relevância da desconstrução pós-estruturalmente alinhada.

Ao final do artigo, Lupton infere que a escola não exploraria o saber do design no campo da *pragmática*, isto é, na região de efetivação deste projeto (de uso) (apesar de, anteriormente, terem deslocado a relevância destas regiões de atividade). Acusa, por fim, que esta dinâmica de primazia pela semântica (abertura de possibilidades de significado), aliada à transformação do vernacular (na esteira de Robert Venturi) a um “mero estilo”, levaria o design da Cranbrook a ter um apelo apenas ao público do especialista do design (o chamado design para designers), isolando o design do seu “mundo de uso”: “Enquanto a Cranbrook agressivamente explorou a sintaxe e a semântica, o terceiro elemento da semiologia — pragmática — permanece não examinado” (s.p., trad. nossa). Isto é, entende-se que a prioridade do campo projetual deva ser a do uso cultural, social, em detrimento da revisão de seus próprios enunciados acadêmicos que, isolados, não produziram qualquer efeito na região “pragmática”. Adiante, este gesto permite a Lupton e Miller localizar a atividade teórica e histórica como um eixo investigativo de relevância para esta área, preenchendo a brecha deixada pela atividade da escola.

Julia Moszkowicz em *Lost in Translation* (2011) contraria a tese de Lupton, sugerindo que a Cranbrook abraçaria a academia como um espaço discursivo vital e, assim, nada alheio ao mundo sócio-histórico da cultura de consumo (p. 247). Nada obstante, a relevância do campo em favor desta “esfera” social é um ponto relevante, mesmo para enunciados em favor

de uma crítica ao funcionalismo modernista. A autora também rebate o apontamento dos autores de que a escola não teria se preocupado com o aspecto da pragmática: “Ao invés de simplesmente ficarem no significado da mensagem, os designers interrogaram as soluções tradicionais e fundações críticas das formas gráficas, alargando a partir da base linguística do design pragmático” (p. 249).

Além disso, a autora identifica a prática da Cranbrook com correntes filosóficas variadas para além do pós-estruturalismo, como o pragmatismo (e a filosofia norte-americana) e a fenomenologia (ibidem, p. 250). O argumento central da autora é de que o *new thinking*, isto é, este novo modo epistemológico que tomaria a atividade da Cranbrook e do design, na segunda metade do século XX, haveria sido enquadrado de maneira superficial e simplificada pelo modelo historiográfico do jornalismo crítico, sendo influenciado pelas noções da teoria pós-modernas de ruptura e de oposições simplistas, entre um pretendido eixo moderno e outro pós-moderno (p. 251).

Este modelo fora repercutido, para a autora, pelos textos de Lupton e Miller à revista *Eye* e, tendo um interesse em retratar a Cranbrook como uma academia da desconstrução, resumiriam grosseiramente a história das origens deste novo pensamento. A autora defende que a leitura e o foco de Lupton e Miller era seletiva e direcionada ao que a McCoy publicava. Utiliza exemplos de outros designers da escola, como Lorraine Wild e Jeffery Keedy, para situar a pluralidade de pensamentos da academia, como por exemplo o interesse em enriquecer a relação do designer com o público (p. 248):

Esta tendência de simplificar esta história das origens, embora compreensível como um imperativo dentro do discurso jornalístico, tem o efeito de apagar a complexidade das constituições epistemológicas do *new thinking* na América. Não apenas isso, mas também a centralidade da fenomenologia para a visão da Cranbrook, aparece muito em desacordo com esta constituição de um novo discurso, especialmente se alguém está preso na ideia de design pós-moderno como um estilo disruptivo e/ou uma atitude intelectual que quebra com as tradições universalistas e modernas (MOSZKOWICZ, 2011, p. 251, trad. nossa).

Assim, apesar de Lupton e Miller não enquadrarem a atividade da Cranbrook, em nenhum dos textos aqui escrutinados, como pós-moderna, privilegiando a postura pós-estruturalista, Moszkowicz sugere relação com este modelo da “inauguração” histórica a partir da estrutura do texto jornalístico no design, que atravessaria grande parte dos relatos históricos nas proximidades da virada do século XX para o XXI. Apesar disso, Moszkowicz também simplifica a relação entre pós-estruturalismo e pós-modernismo, em seu argumento, deixando de ressaltar a diferença entre ambos os privilégios diante da apropriação deste

termo, aliando-os. Assim, a autora aponta para o apagamento das permanências entre ambos os eixos (moderno e pós) no design como uma atitude agrupadora destes textos com ênfase nos ditames pós-modernos e/ou pós-estruturalistas — algo que, no entanto, aqui pretende-se realizar.

Lupton e Miller (1994), adiante, realizam a sua proposta na contramão da “atitude” — termo cranbrookiano — que faria do pós-estruturalismo amigável à academia de Michigan. Os autores contrapõem que se o “estilo” seria uma gramática da construção da forma, “associado com uma situação histórica e cultural particular”, “atitude” seria, então, “o não-articulado, um *background* fora-do-foco das especificidades do estilo” (ibidem, trad. nossa)²⁰⁰. Rotulam como otimista e celebrativa a abordagem da escola, comparando com o pessimismo crítico que norteava as teorias dos pós-estruturalistas. Mencionam, neste sentido, que o texto *Learning from Las Vegas*, de Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour, seria uma pedra de apoio, um degrau, rumo ao pós-estruturalismo da academia, uma vez que os experimentos da escola misturariam a “estetização do pop comercial-vernacular americano à crítica pós-estruturalista do significado fixo”. Citam, em seguida, o comentário de Keedy, em entrevista aos autores em 1991, visando defender como o pós-estruturalismo haveria sido seletivamente lido pelos estudantes e que não teria sido levado tão a sério, como Lupton e Miller propõe adiante: “Foi o aspecto poético de Barthes que me atraiu, não a análise marxista. Afinal de contas, somos designers trabalhando em uma sociedade consumista, e apesar do marxismo ser uma ideia interessante, eu não gostaria de colocá-la em prática” (KEEDY apud LUPTON, MILLER, 1994, p. 351)

Na contramão também do rótulo desconstrutivista, isto é, que enquadraria a desconstrução como um estilo, Lupton e Miller buscam defender como a teoria de Derrida e a disciplina do design gráfico possuiriam um vínculo “longe de ser arbitrário”, mas que “constitui[ria] um tópico central em seu trabalho” (1994, p. 345). Após isso, eles defendem uma conciliação da teoria derridiana com os estudos da tipografia e da escrita, favorecendo uma contra-narrativa ao modelo moderno-racionalizante, revelando “uma amplitude de estruturas que dramatizam a intrusão da forma visual no conteúdo verbal, a invasão das ‘ideias’ pelas marcas gráficas, espaços e diferenças” (ibidem). Tal ótica projeta o

²⁰⁰ É argumentado pelos autores, adiante, que parte desta tradição formalista (baseada no viés do estilo) da desconstrução viria da arquitetura, que provê uma gramática “disforme” e “impura” para o design gráfico — longe disso, as artes e o campo da fotografia pós-modernas dariam à teoria da desconstrução no design uma margem de manobra crítica (LUPTON, MILLER, 1994, p. 352).

pós-estruturalismo²⁰¹ como uma ótica interessante *ao espaço teórico*, como modelo para investigar a história do design.

Os autores buscam entender a desconstrução como um modo de questionar a realidade (através e almejando tecnologias, dispositivos, discursos etc.), pertencendo então ao escopo teórico e histórico, deslocando até mesmo o crédito de uma autoria desconstrutiva da atividade da escola de Michigan.

Nós então consideramos o lugar dos gráficos dentro da teoria da desconstrução, iniciada no trabalho do filósofo Jacques Derrida. Nós argumentamos que a desconstrução não é um estilo ou ‘atitude’, mas sim um modo de questionar através/as tecnologias, dispositivos formais, instituições sociais e metáforas fundantes de representação. *A desconstrução pertence à história e teoria*. Ela está embutida na cultura visual recente e acadêmica, mas ela descreve uma estratégia de construção crítica da forma a qual é performada através de uma gama de artefatos e práticas, ambas históricas e contemporâneas (LUPTON, MILLER, 1994, p. 346, trad. nossa, grifo nosso).

Para os autores, a desconstrução, enquanto atividade teórica e histórica, revelaria o quanto um conceito depende de seu par oposto para existir, sendo que a estrutura do fora, de alguma lógica, habitaria a do dentro (por exemplo, o conceito de natureza dependeria do conceito de cultura). No entanto, os autores explicam tal relação de maneira a ressaltar a relevância do design (este que se ocuparia, como será visto adiante no artigo, com a escrita e suas características “únicas”), defendendo o que Derrida chamaria de arqui-escritura, no entanto atribuindo um privilégio da escrita sobre a fala, sem dissolver este par dicotômico:

A escrita não é meramente uma má cópia, uma transcrição defeituosa da palavra falada; a escrita, na realidade, invade o pensamento e a fala, transformando o âmbito sacro da memória, conhecimento e espírito. Qualquer sistema de memória é uma forma de escrita, considerando que este grava o pensamento visando o propósito de futuras transmissões (LUPTON, MILLER, 1994, p. 347, trad. nossa).

Lupton e Miller almejam definir a desconstrução como uma atividade crítica, um ato de questionamento²⁰² — mas, neste caso, quem detém o “poder” do questionamento, em um projeto gráfico? O autor, a peça, o leitor, o historiador, ou todos eles embasados em uma “estrutura sgnica externa”, previamente formada? Tal questão nos leva adiante na

²⁰¹ Os autores vêm certa coesão nas propostas pós-estruturalistas, ao afirmarem que a postura de ataque à neutralidade, promovida pela desconstrução, também estaria em operação na atividade de Foucault e Barthes. Afirmam também que o pós-estruturalismo proveu ao pós-modernismo artístico uma avenida crítica, citando Barbara Kruger, Cindy Sherman e Victor Burgin (LUPTON, MILLER, 1994, 348).

²⁰² “Nossa visão sobre a desconstrução no design gráfico é ao mesmo tempo mais estreita e mais ampla em seu escopo do que as visões relativas aos discursos correntes. Ao invés de olhar para a desconstrução como um estilo histórico ou um período, nós vemos a desconstrução como uma atividade crítica — um ato de questionamento” (LUPTON, MILLER, 1994, p. 353, trad. nossa).

compreensão dos autores sobre as teorias filosóficas que permeiam a discussão sobre a linguagem e a configuração da realidade.

Segundo o entendimento dos autores a respeito da teoria de Saussure, o filósofo entenderia a significação e o conteúdo (ou valor) como gerados por este sistema externo, não sendo, portanto, possíveis de ser lidos em termos de um conteúdo isolado de outros conteúdos (apenas dissociável de sua forma). Como explica Saussure, o valor estaria sempre em relação ao sistema que está inserido: “Seu conteúdo [da palavra] só é verdadeiramente determinado pelo concurso do que existe fora dela. Fazendo parte de um sistema, está revestida não só de uma significação como também, e sobretudo, de um valor, e isso é coisa muito diferente” (SAUSSURE, 2006, p. 134).

Tendo isso em vista, Lupton e Miller defendem que Saussure possibilita pensar a linguagem não como um código passivo de representação de ideias/pensamentos, mas como uma estrutura que dá forma/materialidade a estes (p. 355). Explicam também, como foi visto anteriormente nesta pesquisa, que apesar de Saussure permitir este gesto, em sua tese haveria uma resistência a respeito da relatividade da palavra falada para com a escrita, dando primazia à fala.

Até aqui, a leitura parece se efetuar no mesmo espaço em que Derrida postula a desconstrução. A seguir, no entanto, os autores argumentam que a desconstrução atacaria *pela inversão do status dos termos*, o que, como foi visto, não é defendido por Derrida, autor que se preocupa muito mais em assinalar que não haveria fala inocente (como afirmam os autores), do que em mostrar certa “inocência” ou características “intrínsecas” da escrita:

Desconstruir a relação entre fala e escrita é reverter o status dos dois termos, mas não apenas substituir um pelo outro, mas sim mostrar que a fala foi sempre caracterizada pela mesma falha de refletir, transparentemente, a realidade: não há fala inocente (LUPTON, MILLER, 1994, p. 356, trad. nossa).

Os autores parecem levar adiante certa postura de inverter a lógica binária para “desconstruir”, mencionando a primazia da pontuação, do espaço, do estilo da letra, enfim, de tudo que há ao redor do alfabeto (das letras, do texto), em detrimento deste mesmo: a essência do design e da tipografia seria a da escolha destas outras convenções ao largo da fala — o design como “discurso” para Lupton e Miller é diferente do design como “discurso” para Cranbrook, que vê a potência de uma forma tipográfica em expressar a fala (não somente em termos expressivos, sentimentais, mas da história e da vivência do designer-autor) (MCCOY,

FREJ, 1988). A exemplo de alguns cartazes produzidos pelos alunos da Cranbrook, que remeteriam a explicações particulares²⁰³.

Assim, de acordo com a crítica dos autores em direção ao privilégio da expressão autoral, pela Cranbrook, os teóricos pós-estruturalistas, no entanto, veriam este reino do pessoal como uma área “estruturada por signos externos” (p. 351, trad. nossa). Tal abordagem crítica, no entanto, parece mais saussurariamente alinhada, pelo privilégio de uma localização dentro/fora, na qual uma estrutura prévia condiciona um objeto, de modo isolado e fundante. Como os autores, ao descreverem Saussure, sugerem: "Ao invés disso, o significado de um signo vem apenas de sua relação com outros signos em um sistema" (LUPTON, MILLER, 1994, p. 354). Este uso dicotômico, no entanto, desvela a projeção do design enquanto atividade privilegiada à desconstrução, por assumir o dentro e fora deste sistema de signos e a tipografia como lugar especializado na materialização desta expressão — não mais autoral, mas sistêmica.

Ao procurarem mover o design para longe de um formalismo (nas abordagens de sua época que priorizam o estilo/*zeitgeist*), contudo, os autores definem um centro da atividade projetual gráfica, um ponto de interesse que distingue a disciplina e traz relevância para ela em detrimento da fala — como se fosse um lugar por excelência (e essência) de pesquisa histórica ao encontro de uma “gramatologia”, donde se pode extrair de estruturas formais características em prol de um argumento derridiano, dilemas e limites entre o fora e o dentro, extrapolações dos binarismos:

A história da tipografia e da escrita poderiam ser escritas como o desenvolvimento de estruturas formais que têm articulado e explorado as bordas entre o dentro e o fora do texto. A compilação de um catálogo das micro-mecânicas de publicação — sumários e títulos de páginas, legendas e colofons, fólhos e notas de rodapé, cumprimentos de linha, margens e notas marginais, espaçamento e pontuação — contribuiria para o campo o qual Derrida tem chamado de gramatologia, ou o estudo da escrita *como um modo distinto de representação* (LUPTON, MILLER, 1994, p. 358, trad. nossa).

É assinalado, então, um certo desejo de atribuir ao design uma atividade que, com primazia, ajudaria a entender as dinâmicas tecnológicas e sociais, não somente das próprias regras que cria (como as instituições dos designs modernistas), mas, como veículo natural da desconstrução, as da sociedade:

²⁰³ Camargo retoma vários dos cartazes produzidos pelos alunos da academia, como o cartaz *Loaf* de Scott Zukowski, que dedicaria uma poltrona doméstica ao seu pai que, em determinada época havia perdido o emprego (2011, p. 189), ou os cartazes de Scott Santoro que traziam, vez ou outra, referência a canos e encanamentos, devido ao fato de que seu pai trabalhava como encanador (ibidem).

Uma história da tipografia elaborada pela desconstrução poderia mostrar como o design gráfico tem revelado, desafiado ou transformado as regras aceitas da comunicação. Tais intervenções podem representar tanto confrontos deliberados como encontros ao acaso com as pressões sociais, tecnológicas e estéticas que compõem a produção de textos (LUPTON, MILLER, 1994, p. 363, trad. nossa).

Percorrendo o afã recursivo de Derrida, de ver as lentes da filosofia como lentes gerais da explicação do mundo, e a desconstrução como algo que pertenceria à história antes mesmo de seu fenômeno acadêmico, os autores visam atribuir um lugar privilegiado neste colóquio, ao (historiador e teórico do, principalmente) design, por ser especializado nestas dinâmicas “cruciais” para uma desconstrução (sendo, retoma-se, preciso a inversão dos privilégios saussurianos, para eles). Trazem ao leitor algumas peças gráficas que, através de suas estruturas formais, conceberiam maneiras distintas de se relacionar com a dicotomia externo-interno textual e a relação do leitor com o texto. Colocam, sobretudo, a desconstrução como um processo contínuo, progressivo, do desenvolvimento do design e da tipografia como modos distintos de representação: a desconstrução agora liberta e *identifica* a letra, componente este que seria essencial para a prática do design para os autores:

No espírito desta declaração [aquela em que Derrida professa a desconstrução como pertencente à estrutura dos eventos e da história], nós estamos interessados em desperiodizar a relevância da desconstrução: ao invés de vê-la como um “ismo” no final dos anos 1980 e início dos 90, *nós vemos como uma parte de um desenvolvimento contínuo do design e da tipografia, como modos distintos de representação* (LUPTON, MILLER, 1994, p. 363, trad. nossa, grifos nossos).

O reflexo da sociedade que antes se encontrava na produção artística, se agora não é capaz de interferir como um projeto de um estilo específico (ao modo do gótico para seus antecessores), ao menos seria parte de um projeto de revisão histórica que faria mais acessíveis (observáveis e replicáveis) as dinâmicas estratégicas de resistência, transgressão ou denúncia moral dos designs da desconstrução. A incisão do estilete prescinde da forma, é operada onde habitaria uma atitude ou, nos termos de Lupton e Miller, um ato de questionamento. Os autores encerram o artigo mostrando dois exemplos de designs gráficos que “ativamente engaja[riam] a linguagem da mídia contemporânea [...] confrontando as políticas de representação” ou “refazendo a linguagem internacional do design” (p. 365). Encerram defendendo que o design [da desconstrução] “pode engajar criticamente as mecânicas de representação, expondo e revisando suas bases ideológicas; o design também pode refazer a gramática de sua comunicação ao descobrir estruturas e padrões dentro dos meios materiais de escrita visual e verbal” (p. 365), localizando o projeto desconstrutivo na

esteira de um melhoramento social e em prol de uma especialização de campo, dada esta auto-crítica transformadora da desconstrução.

Sem descartar a empreitada de McCoy e seus alunos, Lupton e Miller entendem que um dos maiores exemplos de intersecção entre a teoria pós-estruturalista e a atividade de design, nos Estados Unidos, seria a diagramação para a revista *Visible Language* em 1978 (figura 70 e 71), realizada pelos alunos da Cranbrook com a orientação de McCoy (ibidem, p. 349). Os autores descrevem este caso da seguinte forma:

[...] desintegrando sistematicamente a série de artigos ao expandir os espaços entre as linhas e as palavras, e deslocando as notas de rodapé para o espaço que normalmente é reservado para o texto principal. *French Currents of the Letter*, que indignou os designers comprometidos com as ideologias estabelecidas de solução de problemas e comunicação direta, permanece um marco controverso no design gráfico experimental LUPTON, MILLER, 1994, p. 349, trad. nossa).

Esta edição contava com uma série de artigos sobre a crítica literária francesa. Estes artigos, progressivamente (de acordo com o relato cristalizado neste tema), foram desconstruídos visualmente através do espaçamento das palavras e inversão das hierarquias canônicas de diagramação (CAMARGO, 2011). Os alunos tiveram um curso sobre pós-estruturalismo, que envolvia alguns dos assuntos desta filosofia, juntamente com a produção deste ensaio visual. Apesar disso, parece que as possibilidades de uma revisão disciplinar do design foram mais voltadas aos termos da forma.

Na contramão dessa proposta de Lupton e Miller, de que o design passaria a ser orientado por estas teorias pós-estruturalistas e a escola seria “desconstrutiva”, Camargo propõe que o interesse teórico derridiano não seria tão difundido entre os alunos quanto sugerem os autores em seu artigo. Para a diagramação de *French Current of Letters* os designers não teriam lido textos de Barthes nem de Derrida (além dos textos do artigo, que são de outros autores). Como modo de ambientar os estudantes neste cenário geral, havia sido ministrado um minicurso, por Daniel Liebeskind, sobre teoria linguística francesa (CAMARGO, 2011, p. 149-151). Kerr, em entrevista à Camargo, responde que os experimentos da edição ajudaram a ampliar a gama de possibilidades formais para seu trabalho comercial, sendo que as diagramações dos artigos seriam casos isolados de experimentação: “para mim abriu algumas possibilidades formais de layout e apresentação da informação de hierarquias em meu trabalho comercial depois de me formar na Cranbrook, mas os artigos mais extremos permanecerão sempre experimentais” (p. 163, traduzido pela autora).

FIGURA 70 — CAPA DE FRENCH CURRENTS OF LETTER.



FONTE: CAMARGO (2011, p. 150).

FIGURA 71 — ARTIGO NÚMERO 8.



FONTE: CAMARGO (2011, p. 158).

Ainda segundo Lupton e Miller, esta edição da revista contava com vários assuntos sobre pós-estruturalismo, incluindo um artigo sobre o uso da tipografia na teoria da desconstrução e em outros escritos pós-estruturalistas, nomeado *Biblioclasm: Derrida and his Precursors*, de Andrew McKenna (1994, p. 350). Afirmam que no decorrer da década de 1980 outros textos pós-estruturalistas passariam a incorporar, com maior força, o curso acadêmico dos estudantes. Contudo, advertem que, segundo McCoy, a escola não seria um centro de aplicação unicamente da teoria pós-estruturalistas, uma vez que os alunos pesquisaram diversos assuntos (desde regras como proporção áurea, por exemplo). Tal advertência, no entanto, não desestabiliza o rótulo histórico atribuído pelos autores à academia.

Em suma, até aqui, o relato de Lupton e Miller parece ter servido a duas estratégias: enquanto busca amenizar e contornar os dilemas promovidos pela aplicação de tal teoria pela Cranbrook — esta que seria um degrau para a sublinhar a relevância do tema pós-estruturalismo *versus* design —, os teóricos visam conceber a possibilidade da desconstrução como uma atitude legível, pela história do design, na prática do projeto,

ressaltando, assim, a relevância do historiador e do design, este enquanto campo transformador da realidade, aquele enquanto detentor de certa especialização nos efeitos desconstrutivos (e salutareos, para eles) do design no mundo. Como comenta Camargo: “É fato que a desconstrução teve um papel importante para essa escola, porém é preciso ressaltar que outros conceitos e ideias discutidos, que permeavam aquele período histórico, também tiveram bastante espaço” (p. 115) - neste sentido, a autora também contra-argumenta o rótulo proposto por Lupton e Miller que enquadraria a Cranbrook como uma academia da desconstrução (p. 266)²⁰⁴. A autora entende que o conceito de desconstrução foi supervalorizado em detrimento de outros que eram importantes na escola, apontando que o trabalho que já havia sendo previamente desenvolvido por Lupton e Miller sobre o pós-estruturalismo, por exemplo, sobre uma taxonomia da tipografia (publicado na revista *Emigre*), levou os autores a serem convidados a escreverem sobre a escola, por Poynor, na *Eye Magazine*, cunhando o artigo “*The academy of deconstruction*” (título dado por Poynor, artigo escrito por Lupton [CAMARGO, p. 209]) (ibid, p. 204). Neste sentido, a autora concebe certo interesse e tendência por parte destes autores de privilegiarem as abordagens mais próximas da teoria francesa, especialmente da noção de desconstrução em Derrida.

Sobretudo, considera-se que a desconstrução teve um estreitamento narrativo considerável diante da academia de Michigan, conquanto possa-se pensar a operação da escola para além deste termo e que tal gesto não é isolável dos relatos históricos que o sucedem. Nestas disputas, entre o que seria uma atividade “pós-moderna” de uma “pós-estruturalista” — e respondendo o enunciado de Lupton, que questiona se o pós-estruturalismo chegará a solapar o pós-modernismo como tema de interesse no campo, e se a desconstrução irá incorporar o discurso do design, como o fez no jornalismo norte-americano de design, com grande abrangência (LUPTON, 1991, s.p) — aqui sublinha-se um território instável e disperso.

A coesão atribuída aos textos históricos relativos a desconstrução, no design, é menos assegurada pelo teor aderente à determinada “condição pós-moderna” ou ainda “atitude” e “ato de questionamento” pós-estruturalista, do que pelo interesse em ressaltar a relevância do campo do design frente ao melhoramento social, determinado por dispositivos do discurso projetual que (seja pela expressão do autor, pelo imbricamento da tipografia e da desconstrução, pela relevância do projetista ou do teórico, pela consciência histórica de campo ou pela contaminação espírito-temporal do projetista errante) acabam por estabelecer

²⁰⁴ Ver também *Search for Meaning* (CAMARGO, VELLOSO, 2012).

um centro, uma autonomia disciplinar, elevando o status da letra ou da estilização da desconstrução segundo a ótica do design.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa foram investigados discursos relativos ao projeto e à desconstrução, visando entender como seria possível a desconstrução surgir como um enunciado relevante na história do design. Como mote, foi estipulada a postura foucaultiana frente à história, que tem como um dos objetivos a localização das condições de possibilidade para um discurso vir à tona. Assim, para cumprir com este alvo, viu-se como necessário compreender a proposta de Foucault diante de outras possíveis análises de linguagem, passando então a investigar os dilemas históricos que percorrem o projeto desde sua visada emancipatória (teórico-disciplinar) em Pevsner, para qualificar a desconstrução diante da proposta de Derrida e do circuito das artes e, por fim, analisar as narrativas históricas do projeto que disputam a desconstrução de acordo com seus interesses. Este percurso foi endossado pelo gesto foucaultiano que, em detrimento dos valores de progresso histórico e ruptura histórica, permite, entre todos os objetivos específicos que rondam esta pesquisa, não somente uma análise crítica de histórias e de modelos históricos, mas a possibilidade de uma outra história na toada destas revisões. Assim, esta história aqui proposta, e que assume a crítica em seu desenvolvimento, surge na contramão de um sentido unitário, totalizante, dos acontecimentos na cadeia do tempo, atitude esta que visa trazer ora autonomia à roupagem de uma novidade, ora historicismo à roupagem de um progresso linear.

Na parte introdutória desta pesquisa, fez-se uma breve revisão de algumas abordagens filosóficas que disputam lugares de análise da linguagem. No lugar de preferir pela abordagem da linguística de Saussure, por exemplo, que é mais familiar ao discurso projetual, considerando as análises semânticas que empreendem a procura do sentido ou dos sentidos de um enunciado, ou pela abordagem pragmática de Wittgenstein, que versa sobre o uso da linguagem para além do sentido designatório, mas contemplando as funções dos enunciados de acordo com os contextos, defendeu-se a abordagem de Foucault. Apesar de soar estranho ao escopo projetual tal deslocamento de uma definição estritamente metodológica para uma discussão de filosofias e de seus pressupostos, viu-se, com o desenvolvimento desta pesquisa, que estes temas são recorrentes na história do projeto: sentido, função, pragmatismo, polissemia, jogo etc. são noções em disputa desde os modernismos até os enunciados “pós-modernistas”, justificando-se, então, este aparente desvio adotado inicialmente. Mesmo a pretensão de retirar as discussões de “disciplinas” alheias dos “métodos” do design (o design como um método de pesquisa, como uma historiografia) é aqui investigada, de modo que, ao iniciar esta pesquisa sumarizando algumas propostas filosóficas neste escopo,

espera-se agir ao largo deste isolamento; ensaiar possibilidades de atravessamentos entre o enunciado projetual e o filosófico. De todo modo, e como será defendido neste fecho, a abordagem discursiva defendida soa estranha aos valores e premissas do discurso projetual — e, por isso, coloca-se esta abordagem como privilegiada para propor certa suspeita estratégica a alguns ditames do projeto.

Em *O Design e/ou é o Moderno* foram localizados os valores do chamado discurso projetual, sendo eles o de ambiente, projeto, arte total, progresso e função, escrutinados ao longo de alguns embates históricos e historiográficos no design. Viu-se uma defesa historiográfica que passa da autonomia do projetista à autonomia do historiador de design; bem como o deslocamento de uma não autonomia da arte (e de sua historiografia) em virtude de alguma sorte de função social, colocando o design como recurso de revisão, diagnóstico e projeto social. Por mais que esta funcionalização e historicização do projeto fossem pretendidas, viu-se que o dilema pela autonomia do design (pleiteada por uma distinção disciplinar frente às artes) opera de modo similar ao museu moderno e à antinomia história *versus* autonomia, espreitada por Foster. Foi visto, contudo, um incipiente ensaio para rebater os cânones modernistas de uma dita forma pura (pretendida por um certo tipo de formalismo) diante da cultura pop ou do gesto do historiador que, passando de uma arte total modernista (que costura o projeto como meio difundido para se alçar um progresso social) para uma historiografia total (isto é, que delimitaria o centro da disciplina, mas agora por meio de subsídios multidisciplinares, da sociologia, antropologia etc.), calhou bem ao discurso projetual — conquanto em solo neoliberal, fornecendo abertura à dissipação do sujeito projetivo para além do design. Por mais que alguns historiadores deste design revisor do modernismo (talvez um pós-modernismo de início) advogassem contra as metodologias (modernas) da história da arte, entende-se que muitos dos valores da arte atravessaram e se perpetuaram no debate do projeto, sendo aqui, portanto, estipulada não somente a existência de influências modernas da arte para a aparição do design como disciplina, mas a suspeita e a clausura desta tentativa de cisão disciplinar.

Já no terceiro capítulo, *Filmar a Câmera que Filma*, a desconstrução é posta à vista, mas sem pretender um isolamento desta noção enquanto um objeto pretensamente autônomo (seja isolável na filosofia de Derrida ou mesmo diante da “história dos acontecimentos”, como prega o filósofo). Assim, atravessou-se o valor da desconstrução narrado na arte pós-moderna, especificamente por meio da atividade fotográfica, ensaiando como seria uma apropriação desta operação desconstrutiva em um regime interno (neste caso, arte moderna), pretendendo um desmonte de suas estruturas e, de certo modo, versando os seus supostos fins (ou

superações). Foi visto que, diante da história da arte, a atividade fotográfica pós-modernista insurge-se contra dispositivos de autoria, de autonomia da arte e do regime documental fotográfico (da fotografia “objetiva”), por exemplo, por meio das estratégias de apropriação, principalmente, mas não somente. Não obstante, a fotografia “desconstrutiva” também se revelou como um útil aparato para dismantelar discursos além da arte, desvelando dinâmicas opressivas no circuito do trabalho, questionando padrões sociais (de gênero, por exemplo), dentre outros, mas também operadas no interior destes regimes (pelo ativismo dos artistas).

Assim, esta discussão filosófica proposta em Derrida, que retoma obras canônicas na história da filosofia para propor uma reconsideração da metafísica, é repercutida no discurso das artes, podendo ser este cruzamento aglutinado diante da crítica fosteriana da “paixão pelo signo”, isto é, a premissa hipertextualista derridiana que visa, diante do texto, do signo, da linguagem etc. diluir certas fronteiras discursivas — operação que, para o autor, espelharia a dinâmica capitalista de fragmentação e reificação e que se demonstra, pela arte pós-modernista, reinserida no circuito comercial (pelo museu físico ou digital). Ainda, diante de Foucault, pôde-se suspeitar do pretense enquadramento derridiano de sua desconstrução para além de uma operação (e mesmo um método), uma vez que, segundo o argumento foucaultiano, sua proposta carece da hiper-ênfase da filosofia como discurso universal (podendo investigar privilegiadamente outros discursos), auto-crítico (isto é, carente de si mesmo para uma revisão) e recursivo (devedor de sua própria história, acumulativo e isolável).

Entende-se que, em última análise, “as câmeras que visam filmar outras câmeras”, na metáfora deste título, ativam um dispositivo de realidade, um lugar em defesa do sentido: essas desconstruções, acreditando-se como análises (hiper)textuais que registram o limite dos discursos e que podem inscrever seus limites, crêem-se como uma *objetiva*, de certo modo, mesmo que mirando o dispositivo do “olhar objetivo”, este que serve à coesão de uma obra sob um repertório de autor e ao regime documental da fotografia (i.e. *straight photography*). Seguindo a crítica de Steinberg, vista neste capítulo terceiro, poder-se-ia associar a desconstrução — quando atravessada pelos dilemas das artes (e especialmente por sua funcionalização, aparelhável ao discurso projetual) — à epistemologia/metodologia kantiana de autoanálise/autocrítica, uma vez que se efetua uma passagem desta preocupação de autodefinição da arte do modernismo (defendido por Greenberg, por um formalismo purista) para uma autocrítica, no pós-modernismo. Do mesmo modo, a assimilação da desconstrução no discurso projetual estará de acordo com esta atitude auto-revisora, ao menos nos enunciados históricos do design. No entanto, em vez de mirar na revisão do lugar do autor

como centro do significado (algo que seria favorável, de acordo com a proposta de Derrida e das artes), muitas das histórias do design aspiram a associar o autor-designer à questão do sentido da obra (peça), indo de encontro à invisibilidade pregada pelo design modernista, mas dissonando, de certo modo, à desconstrução desses outros discursos.

Por exemplo, pode-se concluir que, de modo geral, alguns teóricos da arte vêm a se preocupar (“novamente”) com o mundo social, fora do círculo formalista e interiorizado, a partir da “pós-modernidade” de Rauschenberg, por exemplo (ao menos para Crimp e Steinberg, quando o artista reintroduziria o mundo prosaico no circuito do museu). Neste sentido, o discurso das artes para depois da metade do século XX parece se aparelhar a muitas das pretensões do discurso projetual, traçados de Ruskin até Gropius e Pevsner, quais sejam, os interesses pautados na ideia de que a arte serviria à sociedade, seja como seu novo reflexo ou como sua revisora.

Contudo, retoma-se que, dentro da história do design (especificamente relembando os argumentos de Pevsner e de Loos), a defesa de uma funcionalização social se dava no circuito formalista, enquanto, para a arte pós-moderna, parece-se operar uma revisão deste dispositivo. Já no “pós-modernismo” do design, a questão se reveza entre um lado que advoga por um formalismo “impuro”, fragmentado e libertador (disruptivo-progressivo), e outro que, de todo modo, argumentando em prol de uma desconstrução *à la* Derrida (isto é, pertencente à história e aos acontecimentos, autônoma de sua localização histórica), vem servir ao interesse de uma autocrítica disciplinar (também recorrente ao lado “pós-moderno” do design e no circuito pós-moderno das artes) e, além disso, a uma autonomia disciplinar, que encontraria os dispositivos próprios do design como favorecidos pela desconstrução. Entende-se que os dilemas que orbitam o argumento historicista (e funcional, ora progressivo) e as premissas autônomas (e auto-críticas, ora recursivas) perpassam as versões da arte e do design “pós-modernas”, *quicá reunindo-as ao discurso projetual*, encarado sob estes valores. Não obstante, como conclui mesmo Crimp, os efeitos de um dito projeto (seja formalista ou não, progressista, autônomo etc.) prescindem deste mesmo enunciado de projeto, de suas premissas e esquemas, considerando, do ponto de vista histórico, a esfera discursiva de sua localização. Isto é: a potência de um projeto de desconstrução, imbricado neste discurso projetual, parece se esboroar frente à possibilidade da análise de discurso. Isso levaria a defender não que arte e vida estariam, de uma forma *ou* de outra, conectadas, ou *melhor* conectadas; mas partir desta premissa de que fazem parte da mesma "ossada", mesmo em um discurso que se pretende alheio ao circuito da vida (autônomo); que a arbitrariedade estaria na secção destes campos, saberes ou disciplinas.

Passando adiante para o quarto capítulo nomeado *Presets > Deconstruct > Apply*, é posta à mesa a introdução da proposta derridiana no discurso do projeto, considerando especialmente as histórias do design. Viu-se que muitas estratégias dos historiadores do design são tributárias ao percurso da arquitetura, que submete (ao menos, literalmente) Derrida e sua desconstrução à ótica do projeto, abrindo caminho às disciplinas (do design gráfico ou do design) disputarem tal termo, mas ensaiando (de seu início, nas obras de Gehry e Eisenmann) a possibilidade de uma subjetividade/expressividade do autor projetista significar o projeto, deter a autoria para além de sua isenção (enquanto invisível) e da autonomia projetual (enquanto método universal). Longe da unanimidade, e partindo para a história do design, foi sublinhada uma disputa entre histórias pós-modernas e pós-estruturalistas na assimilação deste termo no discurso projetual. De um lado, devedoras da ênfase superacionista ao modo de Jencks — que crêem na, mais do que pregam a, potência do projeto, a relembrar da associação da derrocada do modernismo diante do edifício Pruitt-Igoe —, as histórias dos designs pós-modernos (relembra-se, rotulados deste modo inicialmente por Pevsner) não são avessas às divisões disciplinares e dicotômicas do modernismo pevsneriano, mas recorrem ao formalismo (em seu valor “impuro”), ao progresso histórico (no valor de uma superação, ruptura), ao estilo (no valor de um ambiente moderno, recursivo, mesmo como uma acusação retórica) e ao progresso social (no valor de uma liberdade); de outro, o enunciado pós-estruturalista que, defendendo a desconstrução ao pé-da-letra derridiano, em Lupton (principalmente) desemboca na valorização da escrita sobre a fala — e, uma vez que a escrita pôde ser enfatizada, o design, pela tipografia, surgiria como uma disciplina privilegiada em direção a algum progresso (autocrítico mas também social).

Este gesto de inversão binária, da escrita sobre a fala, também foi visto como um recurso de algumas narrativas pós-modernas, apesar de esta adoção ser contraditória em relação ao que propunha Derrida (que, lembrando, se coloca contrário a esta inversão que privilegiaria a escrita sobre a fala). Em certo sentido, o que reuniria o interesse de ambas as alas, de maneira mais contundente, passa a ser a relevância da disciplina do design e de sua história (ou de seu historiador), defendendo, mesmo que distintamente, como poderia se dar um projeto de desconstrução na história do design (seja por uma revisão de valores internos ao design ou dos valores sociais, por meio das lentes do projeto). A desconstrução, apesar do teor derridiano de uma revisão das premissas histórico-lineares que a abarca, torna-se um objeto solapado por este discurso projetual, sequestrando mesmo um de seus autores (Derrida) à atitude de esquadrihá-la na mesa projetual, em busca de alguma tradução às ordens do projeto. O design é defendido, ainda, enquanto uma disciplina capaz de certo melhoramento

do mundo; sua especialidade, pela tipografia (no caso do design gráfico), pode abarcar amplas esferas da vida onde exista imagem e escrita (e, considerando-se a escrita *o todo*, conforme Derrida propõe, o design passaria a revisar o mundo). O progresso histórico encontra, entre outros objetos/personagens, a academia de Michigan, David Carson e outras subversões históricas como um possível auge em prol da liberdade após o modernismo. O teor historicista, no entanto, encontra-se dividido pelo dilema de uma autonomia: se o centro disciplinar é assegurado por uma especialidade sobre a letra, a desconstrução ora é entendida como um fenômeno trans-histórico, ora como uma característica a ser analisada por uma lente formalista, em *certas* imagens. O que atravessa ambas as posturas seria a premissa de que a desconstrução poderia ser isolada de algum modo, seja como um fenômeno ou como um estilo.

Mas, suspeitando, de antemão, da possibilidade da autonomia e mesmo da superação do dilema moderno (autonomia e história), interrogando o projeto na contramão de seus efeitos, sem que, contudo, seja marcada uma novidade histórica, tal investigação discursiva aqui empreitada, remontando algumas das dispersões e contradições nesta adoção terminológica e histórica, não se demonstra tão amigável aos valores que orbitam o discurso projetual. Apesar de Saussure e Wittgenstein terem sido parafraseados à exaustão ao longo da história do design (sendo autores relacionados às abordagens semânticas, retóricas e pragmáticas, sendo também passíveis de associação, por exemplo, à Cranbrook, em suas pesquisas polissêmicas, ou mesmo à postura pragmatista da desconstrução ilegível, mas aprazível, de Carson), e mesmo considerando que Derrida também fora tomado pelo discurso do projeto, a abordagem discursiva foucaultiana aqui estipulada, por conta deste elemento *dispersivo*, não parece favorável à intenção de um projeto, podendo fornecer certa resistência a este discurso (ao menos de acordo com a proposta desta pesquisa). Enquanto foi visto que o viés do projeto procura dar sentido ou valorizar uma cadeia progressiva de acontecimentos, contendo os seus efeitos de algum modo no curso histórico, a abordagem discursiva, sobre o valor da dispersão, contradiz a noção acumulativa ou disruptiva dessa moeda. Mais do que adicionar um repertório pós-purista ao design, permite-se ver lá onde haveria o “universal”, na prática chamada “modernista” do design, o jogo, a subversão e o atravessamento dos saberes (o não isolamento disciplinar), sem que, no entanto, se advogue por uma existência perene de uma condição específica, como a desconstrução. Aqui, localizaram-se valores que fornecem terreno para que esta atitude seja possível de ser pensada, teorizada, discutida; algo que não seria possível *desde sempre*. Pela análise discursiva, foi possível, então, observar na mais recente chamada prática “pós-modernista”, onde ainda habitam valores, contradições,

enfim, atitudes e posturas que, sob o caráter de uma ruptura, inscrevem-se enquanto permanências neste discurso projetual.

Portanto, sumariamente, para além das possibilidades narradas pelas próprias histórias aqui escrutinadas, sejam estas as “ruínas modernistas” (como o edifício Pruitt-Igoe), as assim ressignificadas “obras-primas” pós-modernas (como as peças de Venturi) ou os nichos pós-estruturalistas (como a academia Cranbrook), foi visto que, das condições de possibilidade para a desconstrução calhar à história do design, participam: as premissas discursivas projetuais perpetuadas ao longo do debate teórico-acadêmico; a intenção de uma autodefinição e relevância disciplinar de campo, estipulada por uma revisão historiográfica frente ao modernismo; as premissas derridianas que favorecem uma postura autocrítica e interiorizada para a revisão de regras de um discurso; estas que são propensas à dissolução do signo provocada pelo espírito textualista e compartilhado também pelas artes, que não influem em um insucesso profissional/comercial do design(er) desconstrutivo, em uma espécie de regime anti-projetual, disfuncional, mas que parecem abertas (apesar dos “experimentalismos extremos” ficarem um pouco à parte, para alguns) ao ferramental de um discurso funcional, do entretenimento, do capital e da busca pela expressão autoral, distinguidos pelo viés do estilo.

Deste modo, abordar o projeto discursivamente é, de partida, duvidar da potência do que se desenha, da linearidade de seus efeitos. É colocar um sujeito projetual em suspeita, seja seu objeto o da história ou um objeto “de design”; argumentar que o controle e o método não asseguram seus desdobramentos: mas são dispersos, possibilitados e enunciados; Defender que o atravessamento dos saberes influencia em conclusões possíveis aquém ou para além de um estreitamento disciplinar.

Afinal de contas, o projeto só passa a fazer sentido histórico em uma análise dada posteriormente — quando se colocam os efeitos ulteriores à mesa, sobretudo os seus desvios e dispersões. Pensar o projeto *fora* de um circuito aqui estipulado (ambiental, recursivo, sob o viés do estilo, funcionalizante, progressivo, autônomo disciplinarmente etc.) parece, de todo modo, conflitar com a possibilidade de ainda estar se pensando em projeto (com certa fé nele). Se para Derrida esta seria uma intenção metafísica (isto é, que procura apontar um além, neste caso um além do formal), agracia-se esta conclusão pela manobra arqueológica de Foucault: o design só é possível, ao ser localizado ao longo deste estudo, pela premissa formalista de pretender efeitos sob um valor específico; de um à parte do canteiro, assume-se uma estrutura prévia que moldaria, minimamente, os desdobramentos a partir desta premissa antinômica; ele passa a ser possível pela sua história. Se a condição de vir à mesa, do discurso

projetual, é contraditória, carente da narrativa que fixaria seu sentido, enfim desvela-se este projétil em sua condição mais sintética (para a graça dos designers), por fim: a de errar o alvo (e a de “corrigir-se”, historicamente).

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, S. Confissões. Trad. Lorenzo Mammi. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.
- ALDERSEY-WILLIAMS, H. et al. Cranbrook design: the new discourse. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, 1990, 208 p.
- ALMEIDA, P. Desconstrução: uma caracterização do design gráfico europeu e norte-americano entre as décadas de 1970 e 1990. Dissertação (Mestrado em Design). Universidade de Lisboa, 2006, 104 p.
- AMBROSE, G.; HARRIS, P. Layout. 2011. Singapura: AVA Book. 2ª edição, 215 p.
- ARGAN, G. C. Arte moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- AUBENQUE, Pierre. Desconstruir a metafísica?. São Paulo: Edições Loyola, 2012.
- BANHAM, R. Neoliberty. In: The Architectural Review, vol. 125, 1959.
- BECCARI, M. N. Das coisas ao redor: discurso e visualidade a partir de Foucault. São Paulo: Almedina, 2020.
- _____. Desconstrução e design gráfico: a redesconstrução visual da cultura, p. 3214-3226 . In: Anais do 13º Congresso Pesquisa e Desenvolvimento em Design (2018). São Paulo: Blucher, 2019.
- _____. Discursos do e por meio do Design: Fundamentos Teóricos para Estudos Discursivos em Design. Projeto de Pesquisa, 2019. Disponível em <http://nedad.ufpr.br/portal/wp-content/uploads/2019/04/Projeto_BECCARI_UFPR.pdf> . Acesso em 15 de março de 2022.
- _____. Antirrealismo: uma breve história das aparências. Curitiba: Kindle Direct Publishing, 2019.
- _____. Apresentação: educação e design, um (des)encontro possível? In: BECCARI, M.; MACHADO, C. C. (Eds.) Seminários sobre Ensino de Design [Blucher Design Proceedings, v. 2 n. 10, p. 1-6]. São Paulo: Blucher, 2016.
- BECCARI, M. N.; RATI, B. A dimensão retórica e a dimensão discursiva no design gráfico. São Paulo: INFODESIGN, 2020, p. 170-183.
- BENJAMIN, W. (1931). Pequena História da Fotografia. In: Walter Benjamin - Obras Escolhidas (vol. 1.), pp. 91-107. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BERTENS, H. The idea of the postmodern. Nova Iorque: Routledge, 1995.
- BOMENY, M. O Panorama do design gráfico contemporâneo: a construção, a desconstrução e a nova ordem. Tese de Doutorado. São Paulo: FAUUSP, 2009.

BOUTINET, J. Antropologia do projeto. Porto Alegre: Artmed, 2002.

BRÍGIDO, E. I. Ver aspectos: A atividade estética em Wittgenstein. Revista Ek-stasis, UERJ, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 168-185, 2015.

BRODY, R. The inadequacy of berlin's memorial to the murdered jews of Europe. 2012. Acessado em 28 de novembro de 2022, disponível em <www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-inadequacy-of-berlins-memorial-to-the-murdered-jews-of-europe>.

BROWN, D. Wendell Oliver Pruitt (1920-1945) (2012, January 26).. BlackPast.org. Disponível em: <<https://www.blackpast.org/african-american-history/pruitt-wendell-oliver-1920-1945/>>. Acesso em 3 de janeiro de 2023.

BUCKINX, S. Descartes entre Foucault e Derrida: Paris: L'Harmattan, 2008.

BYRNE, C.; WITTE, M. A Brave new world: understanding deconstruction (1990). In: Looking Closer, New York: Allworth Press, 1994, pp. 115-121.

CAMARGO, I. P. O Departamento de Design Gráfico da Cranbrook Academy of Art (1971-1995): Novos caminhos para o design. 2011. 309 p. Dissertação (Mestrado em Design) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

CAMARGO, I. P.; VELLOSO, L. M. R. Search for meaning: a study on the Cranbrook Academy of Art's Graphic Design Department. In Farias, Priscila Lena; Calvera, Anna; Braga, Marcos da Costa & Schincariol, Zuleica (Eds.). Design frontiers: territories, concepts, technologies [=ICDHS 2012 - 8th Conference of the International Committee for Design History & Design Studies]. São Paulo: Blucher, 2012.

CAMPI, I. Teorías Historiográficas del Diseño. In: __. La Historia y las Teorías historiográficas del Diseño. México: Editorial Designo, 2013. pp. 33-77.

_____. Currículo Isabel Campi. Disponível em: <<https://uab.academia.edu/IsabelCampi/CurriculumVitaef>>. Acesso em: 18 de março de 2021.

CAREGNATO, R. C. A.; MUTTI, R. Pesquisa qualitativa: análise de discurso versus análise de conteúdo. Florianópolis: Texto Contexto Enferm, 2006. Disponível em: <scielo.br/pdf/tce/v15n4/v15n4a17>. Acesso em: 09 de outubro de 2018.

CARSON, D. Masterclass advertising. Disponível em: <<https://www.masterclass.com/classes/david-carson-teaches-graphic-design>>. Acesso em 13 de agosto de 2021

CASTRO, E. Vocabulário de Foucault - Um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2009.

CAUDURO, F. V. Comunicação Gráfica e Pós-modernidade. In: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. 15º Encontro Anual da COMPÓS, Bauru: abril de 2006. Disponível em:

<<https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/63/63>>. Acesso em: 24 de julho de 2020.

_____. Design gráfico e pós-modernidade, p. 127-139. In: Revista FAMECOS, nº 13. Porto Alegre: Famecos, 2000.

_____. Design e pós-modernidade, p. 113-116. In: Revista FAMECOS, nº 40. Porto Alegre: Famecos, 2009.

CIPINIUK, A; PRATA, W. S. Os limites da noção de tipografia universal: uma reflexão a partir da desconstrução, p. 93-103. In: Anais do 12º Congresso Pesquisa e Desenvolvimento em Design (2016). São Paulo: Blucher, 2016.

CHAVARDÈS, B. From neoliberalism to postmodernism. In: Post-war Architecture between Italy and the UK. Londres: UCL press, 2021.

CHIZZOTTI, A. Pesquisa em ciências humanas e sociais. São Paulo: Cortez, 2018. E-book.

CHROMIEC, E. L. E. Formalismo e design gráfico: uma análise crítica sobre as teorias contemporâneas de percepção visual, sob o viés pós-estruturalista. 2020. 544 f. Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020.

CHROMIEC, E. L. E.; ESCOBAR, B. T.; ROCHA, M. L. da; SILVA, M. P. N. da; BECCARI, M. N. Permanência ou apagamento do modernismo no Design da Informação: uma análise comparativa de Pevsner e Mijksenaar, p. 1396-1407. In: Anais do 10º CIDI | Congresso Internacional de Design da Informação, edição 2021 e do 10º CONGIC | Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação. São Paulo: Blucher, 2021.

COCKROFT, E. Abstract expressionism, weapon of the cold war. In: FRASCINA, Francis (ed.). Pollock and After: The Critical Debate. London: Routledge, 2000, p. 147-154.

COLLINS, M.; PAPADAKIS, A. Post-modern design. London: Academy Editions, 1989.

CONFORTO, E.; AMARAL, D.; SILVA, S. Roteiro para revisão bibliográfica sistemática: aplicação no desenvolvimento de produtos e gerenciamento de projetos. Porto Alegre, RS, 8º Congresso Brasileiro de Gestão de Desenvolvimento de Produto - CBGDP, 2011.

COSTA, M. I. S. Saussure Após Um Século: a Problemática do Objeto da Linguística. In: fragmentum. Santa Maria: Editora Programa de Pós-Graduação em Letras, n. 41, P. 87-122, Abr./Jun. 2014.

CRARY, J. Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CRIMP, D. Sobre as Ruínas do Museu. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. A atividade fotográfica do pós-modernismo (1980). In: Revista do programa de pós-graduação em artes visuais EBA. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2004, pp. 127-133.

DARDOT, P.; LAVAL, C. A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal. São Paulo: Editora Boitempo, 2016.

DENIS, R. C. Uma Introdução à História do Design. São Paulo: Edgard Blucher, 2000.

DERRIDA, J. Gramatologia. São Paulo: Perspectiva, 2017.

_____. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: A escritura e a diferença [1967], trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva 2005.

_____. 1998. Carta a um amigo japonês. (Trad. de Érica Lima). In: Paulo Ottoni (org.). Tradução: a prática da diferença. Campinas: Ed. Unicamp/Fapesp.

_____. Entrevista por Mitchell Stephens à Derrida. In: New York Times, Janeiro de 1994. Disponível em <<https://www.nytimes.com/1994/01/23/magazine/jacques-derrida.html>>. Acesso em 15 de março de 2022.

DONAT, M. Wittgenstein: Ação, regra e aspectos. Revista Ethic@, Florianópolis, v. 15, n. 2, p. 301-316, 2016.

ECO, U. História da feiura. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EISENMAN ARQUITETOS. Disponível em: <<https://eisenmanarchitects.com/>>. Acesso em 29 de novembro de 2022.

FIGUEIREDO, C. P. A língua/linguagem e o jogo de xadrez: perspectivas teóricas em Saussure e Wittgenstein. Cadernos do IL: Estudos Linguísticos, n. 61, P. 161-180, set. 2020.

FORTY, A. Objetos de desejo. São Paulo: CosacNaify, 2007.

_____. Adrian Forty. Disponível em: <<https://www.archinform.net/arch/11583.htm>>. Acesso em: 05 de março de 2021.

_____. Professor Adrian Forty. Disponível em: <<https://www.ucl.ac.uk/bartlett/architecture/people/prof-adrian-forty>>. Acesso em: 05 de março de 2021.

FOSTER, H. A paixão pelo signo. In: O retorno do real: A vanguarda no final do século XX. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014, pp. 79-98.

_____. Design e Crime (e outras diatribes). Trad. Alcione Cunha da Silveira e Jacques Fux. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

FOUCAULT, M. A palavra e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2000, 160 p.

_____. A verdade e as formas jurídicas. Rio de Janeiro: NAU, Editora Trarepa, 2002, 160 p.

_____. Arqueologia do saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. A Ordem do Discurso. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

_____. Estruturalismo e Pós-Estruturalismo. In: Ditos e Escritos, vol. II: Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013, p. 307-334.

_____. Meu Corpo, Este Papel, Este Fogo. In FOUCAULT, Michel. História da Loucura na idade clássica. 12a ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

GONÇALVES, V. Nietzsche, Derrida, Foucault, Deleuze: Para lá de uma Hermenêutica do Sentido. 2017. 668p. Tese (Doutoramento em Filosofia) - Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017.

GREGOLIN, M. do R. V. A análise do discurso: conceitos e aplicações. In: Alfa. São Paulo: Alfa, 1995. Disponível em: <periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3967/3642>. Acesso em: 09 out. 2018.

GRUSZYNSKI, A. C. Design gráfico: do invisível ao ilegível. São Paulo: Edições Rosari, 2008.

HARVEY, D. Condição Pós-moderna. São Paulo: Loyola, 2008.

HELLER, S. Cult of the Ugly. Eye Magazine, 1983. Disponível em <<https://www.eyemagazine.com/feature/article/cult-of-the-ugly>> . Acesso em 15 de março de 2022.

_____. Pixel pirates: the desktop era. In: Merz to Emigre and Beyond: avant-garde magazine design of the twentieth century. London; New York: Phaidon Press, 2003, 240 p.

HIGGINS, H.; SOKOL, D. Commemorating the life and work of UIC Art History Professor Victor Margolin. Disponível em: <<https://arthistory.uic.edu/commemorating-the-life-and-work-of-uic-art-history-professor-victor-margolin/>>. Acesso em: 09 de março de 2021.

KLEINBERG, E. Deconstruction isn't dead. Disponível em: <https://www.chronicle.com/article/deconstruction-isnt-dead?cid2=gen_login_refresh&cid=gen_sign_in>. Acesso em 3 de novembro de 2022.

KÖCHE, J. C. Fundamentos de Metodologia Científica. Petrópolis: Vozes, 2011.

KUMAR, K. Da sociedade Pós-Industrial à Pós-moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

LOOS, A. Ornamento e crime (1908). Disponível em: <<http://www.eesc.usp.br/babel/Loos.pdf>>.

LUCENA, F. Peter Eisenman: autonomia crítica da arquitetura. Dissertação (Mestrado em História). Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2010, 201 p.

LUPTON, E.; MILLER, A. Desconstrução e Design Gráfico. In: LUPTON, Ellen; MILLER, Abbott. Design escrita pesquisa: a escrita no design gráfico. Porto Alegre: Bookman, 2011, p.1-23.

_____. Desconstrunstruction and Graphic Design: History meets theory. Visible Language, University of Cincinnati: Cincinnati, 1994.

LUPTON, E. The academy of deconstructed design. Eye Magazine, 1991. Disponível em <<https://www.eyemagazine.com/feature/article/the-academy-of-deconstructed-design>> . Acesso em 15 de março de 2022.

MARGOLIN, V. Problemas narrativos de la historia del diseño gráfico. IN: _____. Las Políticas de lo Artificial. Ensaio y estudios sobre diseño. México: Editorial Designio, AS de CV. 2005. pp. 163-281.

_____. Historia del Diseño y Estudios sobre Diseño. In: Las Políticas de lo Artificial. Ensayos y estudios sobre diseño. México: Editorial Designio, AS de CV. 2005. pp.303-323.

_____. Currículo Vitae Victor Margolin. Disponível em: <<https://victor.people.uic.edu/margolin-vitae.pdf>>. Acesso em: 09 de março de 2021.

_____. Website Victor Margolin, 2004. Disponível em: <<https://victor.people.uic.edu/index.html>>. Acesso em: 09 de março de 2021.

MAEDA E SILVA, J. ; TEIXEIRA, J.; OLIVEIRA, A. Multiplicidade de atitudes projetivas: uma investigação por meio da palavra gráfica em arte e design; In: CIDI, 9th Informational Design International Conference. Belo Horizonte, 2019, pp. 246-255.

MARSHALL, C. Pruitt-Igoe: the troubled high-rise that came to define urban America – a history of cities in 50 buildings, day 21 (2015). The Guardian. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/cities/2015/apr/22/pruitt-igoe-high-rise-urban-america-history-cities>>. Acesso em 3 de janeiro de 2023.

MARX, K. Marx's Critique of Hegel's Philosophy of Right (1843). Oxford University Press, 1970.

MCCOY, K.; FREJ, D. Typography as Discourse. Nova Iorque: ID Magazine, 1988, pp. 34-37.

MEDINA, F. Joseph Kosuth: Análise de uma teoria para a arte. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, p. 98. 2007.

MEGGS, P.; PURVIS, A. Meggs' History of Graphic Design. New Jersey: John Wiley & Sons, 5ª edição, 2012.

MIGLIARI, M.; NOJIMA V. Tipografia 'desconstrucionista' e o modelo triádico de Peirce. In: infodesign, pp. 20-18, 2007.

MOSZKOWICZ, J. Lost in Translation: The Emergence and Erasure of ‘New Thinking’ within Graphic Design Criticism in the 1990s. *Journal of Design History* Vol. 24 No. 3: 2011. Disponível em: <<http://jdh.oxfordjournals.org/content/24/3/241.full.pdf+html>>. Acesso em 3 de janeiro de 2023.

MÜLLER-BROCKMANN, J. *Grid systems in graphic design*. Sulgen: Niggli Verlag, 1996.

NASCIMENTO, E. O debate Foucault e Derrida: razões ou desrazões do pensamento. Rio de Janeiro: Matraca, v. 24, n. 40, 2017, pp. 135-153.

NIETZSCHE, F. *Sobre verdade e mentira*. São Paulo: Hedra, 2007.

PARANÁ NOIVAS. Bolo desconstruído. Disponível em: <<https://parananoivas.com.br/naked-cakes.html>>. Acesso em 3 de janeiro de 2023.

PERIN, M. Escolha e simulação: um estudo discursivo em jogos digitais. 2020. 210 p. Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020.

PEVSNER, N. *Os Pioneiros do Desenho Moderno: de William Morris a Walter Gropius*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. The return of historicism. In: *Studies in art, architecture and design*, vol. 1. Nova Iorque: WALKER & CO, 1968.

POYNOR, R. Introdução. In: *Abaixo as Regras: Design Gráfico e Pós Modernismo*. 1ª Ed. Porto Alegre: Bookman Companhia Editora, 2010. p. 8-17.

_____. *No More Rules: graphic design and postmodernism*. London: Yale University Press, 2003.

PORTUGAL, D. Design e melhoramento do mundo: reflexões a partir da filosofia de Nietzsche. *Revista Não Obstante*, v. 1, n. 1, pp. 20-28, jan.-jul. 2017. <<http://www.naoobstante.com/revista>>.

PUGIN, A. W. N. *The true principles of pointed or Christian architecture*. London : J. Weale, 1841. Omeka. Disponível em <<http://opus.fec.unicamp.br/omeka/items/show/598>>. Acesso em março de 2022.

THE PRUITT-IGOE MYTH. 2011. Disponível em: <<http://www.pruitt-igoe.com/>>. Acesso em 3 de janeiro de 2023 e em 28 de novembro de 2022.

QUINTAVALLE, A. C. Design: o falso problema das origens. In: *Design em aberto: uma antologia*, Centro Português de Design: Lisboa, 1993.

RAHDE, M.; CAUDURO, F. Algumas características das imagens contemporâneas. In: *Unisinos Fronteiras*. 2005. Disponível em: <revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/6392>. Acesso em 30 de maio de 2018.

READ, H. *Arte e Industria: Principios del Diseño Industrial*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1961.

RIBEIRO, M.; PIRES, J. Entre os limites da [des]construção. In: Linguagens gráficas, v.1, n.1, 2014. pp. 16-27.

ROST, . A Call to Citizenship: anti-klan activism in Missouri, 1921-1928. Tese (Doutorado em Filosofia). Missouri: University of Missouri-Columbia, Faculty of the Graduate School, 2018.

SAMARA, T. Making and breaking the grid: a graphic design layout workshop. Massachusetts: Rockport Publishers, 2002, 238 p.

SAUSSURE, F. Curso de linguística geral. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SANTOS, J. N.; FILHO, I. O. S.; ALMEIDA, D. B. Saussure e Wittgenstein: Sentido e Referência no Interior Linguagem Lógico-Formal. P. 342-351. In: Letras, linguística e artes: perspectivas críticas e teóricas 2. Org. Ivan Vale de Sousa. Ponta Grossa: Atena Editora, 2019.

SEKULA, A. (1978). Desmantelar la Modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación, pp. 35-63. In: Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

SESMA, M. Tipografismo. Barcelona: Paidós, 2004, 214 p.

SILVA, E. L.; MENEZES, E. M. Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação. 4ª edição. Florianópolis: UFSC, 2005.

SILVA, G. A. F. Os precursores esquecidos de Ludwig Wittgenstein. Griot: Revista de Filosofia, Amargosa – BA, v.21 n.2, p.89-114, junho, 2021.

SOUZA, E. Clássicos da Arquitetura: Parc de la Villette / Bernard Tschumi. In: Archdaily, s.d. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/01-160419/classicos-da-arquitetura-parc-de-la-villette-slash-bernard-tschumi>>. Acesso em: 3 de janeiro de 2023.

SMITH, J. K. A. Who's Afraid of Relativism?. Grand Rapids: Baker Academic, 2014.

STEINBERG, L. Outros critérios. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

VENTURI, R.; SCOTT-BROWN, D.; IZENOUR, S. Aprendendo com Las Vegas. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

WIKIPEDIA. Naked cakes. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Cake_decorating#Techniques>. Acesso em 3 de janeiro de 2023.

WILLIAMS, J. Pós-estruturalismo. Petrópolis: Vozes, 2013.

WILLIAMS, R. Culture and Society. Nova Iorque: Anchor Books, 1959.

WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. (Col. Os Pensadores). Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

WORRALL, D. Geoff Bennington and Ian McLeod, trans., Jacques Derrida, *The Truth in Painting*. In: *Blake Journal*, Volume 23, Issue 2, Fall 1989, pp. 89-95.

WRIGHT, F. L. *The Art and Craft of the Machine*. *Brush and Pencil*, Maio, 1901, Vol. 8, No. 2 (May, 1901), pp. 77-81, 83-85, 87-90. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/25505640>>.

FIGURAS

PARANÁ NOIVAS. Bolo desconstruído, s.d. Fotografia, colorida. Disponível em: <www.parananoivas.com.br>. Acesso em 25 de agosto de 2022.

VISIBLE LANGUAGE. Capa de French currents of letter. Disponível em: O Departamento de Design Gráfico da Cranbrook Academy of Art (1971-1995): Novos caminhos para o design. 2011. 309 p. Dissertação (Mestrado em Design) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

_____. Artigo número 8. Disponível em: O Departamento de Design Gráfico da Cranbrook Academy of Art (1971-1995): Novos caminhos para o design. 2011. 309 p. Dissertação (Mestrado em Design) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SAUSSURE, F. Esquema Saussure. Disponível em: SAUSSURE, F. Curso de linguística geral. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

MAGRITTE, R. Ceci n'est pas une Pipe, 1929. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/The_Treachery_of_Images#/media/File:MagrittePipe.jpg>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

SAUSSURE, F. Signo, significado e significante. Disponível em: SAUSSURE, F. Curso de linguística geral. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

FLIEGENDE BLÄTTER. Kaninchen und Ente, 1892. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ilus%C3%A3o_do_pato%E2%80%93coelho#/media/Ficheiro:Kaninchen_und_Ent.svg>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

WITTGENSTEIN, L. Cabeça lebre-pato, 1999. Disponível em: WITTGENSTEIN, L. Investigações filosóficas. (Col. Os Pensadores). Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

KOSUTH, J. One and Three chairs, 1965. Disponível em: <<https://www.moma.org/>>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

_____. Red, 1989. Disponível em: <<https://www.mutualart.com/Artwork/Wittgenstein-s-color/DB492FD260099A0D>>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

ROCHA, M. Árvore?, 2022. Disponível em: Projeto e Desconstrução: uma análise crítica de relatos históricos no design. Dissertação (Mestrado em Design). Curitiba, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2023.

BLAKE, W. Newton, 1795. Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Newton_\(Blake\)#/media/File:Newton-WilliamBlake.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Newton_(Blake)#/media/File:Newton-WilliamBlake.jpg)>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

CONSTABLE, J. A represa e o moinho de Flatford, 1811. Londres, Victoria and Albert Museum.

TURNER, W. Pescadores no Mar, 1796. Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Fishermen_at_Sea#/media/File:Joseph_Mallord_William_Turner_-_Fishermen_at_Sea_-_Google_Art_Project.jpg>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

COUBERT, G. Moças à margem do Sena, 1857. Disponível em <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Courbet_-_Young_Ladies_by_the_River_Seine_-_WGA05467.jpg>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

BRUNELLESCHI, F. Duomo de Santa Maria Del Fiore, 1446. Disponível em <<https://duomo.firenze.it/en/discover/dome>>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

BARRY, C.; PUGIN, A. W. Palácio de Westminster, 1840-68. Disponível em <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Westminster_Bridge,_Parliament_House_and_the_Big_Ben.jpg?uselang=pt>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

MANET, E. Almoço na Relva, 1863. Disponível em <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%89douard_Manet_-_Le_D%C3%A9jeuner_sur_l%27herbe.jpg>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

WRIGHT, F. L. Causa Kaufmann ou Casa da Cascata, 1936-7. Disponível em <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fallingwater,_Mill_Run,_PA.jpg>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

GAUDÍ, A. Sagrada Família, 1882-?. Disponível em: <https://lt.wikipedia.org/wiki/Katalonijos_turizmas#/media/Vaizdas:%CE%A3%CE%B1%CE%B3%CF%81%CE%AC%CE%B4%CE%B1_%CE%A6%CE%B1%CE%BC%CE%AF%CE%BB%CE%B9%CE%B1_2941.jpg>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

TOROOP, J. O canto dos tempos, 1893. Disponível em <<https://www.wikiart.org/en/jan-toorop/song-of-the-times-1893>>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

TOULOUSE-LAUTREC, H. La troupe de mademoiselle Eglantine, 1895. Disponível em <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Troupe_de_Mademoiselle_Eglantine_MET_15.2r1_80X.jpg>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

KLIMT, G. O beijo, 1907. Disponível em <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Kiss_-_Gustav_Klimt_-_Google_Cultural_Institute.jpg>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

VAN DE VELDE, H. Escrivaninha, 1899. Disponível em: <<http://claumilena.br.tripod.com/escriv.htm>>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

CÉZZANE, P. As banhistas, 1906. Disponível em <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_C%C3%A9zanne,_French_-_The_Large_Bathers_-_Google_Art_Project.jpg>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

MUNCH, E. Madonna, 1894-95. Disponível em <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edvard_Munch_-_Madonna_\(1894-1895\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edvard_Munch_-_Madonna_(1894-1895).jpg)>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

GROPIUS, W. Fábrica modelo, 1914. Disponível em <http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=494>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

KANDINSKY, W. Amarelo-vermelho-azul, 1925. Disponível em <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kandinsky_-_Jaune_Rouge_Bleu.jpg>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

KLEE, P. Angelus novus, 1920. Disponível em <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Klee_-_Angelus_Novus_-_1920.jpg>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

MORRIS, W. Tapete, 1873. Disponível em <<https://arthive.com/williammorris/works/549528~Honeysuckle>>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

GRANDE EXPOSIÇÃO. Peças da Grande exposição de 1851. Disponível em: PEVSNER, N. Os Pioneiros do Desenho Moderno: de William Morris a Walter Gropius. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MORGAN, W. Prato, 1880. Disponível em: <<https://collections.vam.ac.uk/item/O8052/dish-de-morgan-william/>>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

VOYSEY, C. Prato para torradas e galheteiro, s.d. Disponível em: PEVSNER, N. Os Pioneiros do Desenho Moderno: de William Morris a Walter Gropius. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ROCHA, M. Mapa conceitual de Pioneiros, 2022. Disponível em: Projeto e Desconstrução: uma análise crítica de relatos históricos no design. Dissertação (Mestrado em Design). Curitiba, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2023.

WEDGWOOD & SONS Ltd. Vaso portland, ca 1790. Disponível em <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portland_Vase_by_Wedgwood_-_view_1.jpg>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

HEARTFIELD, J. Millionen stehen hinter mir, 1932. Disponível em: <<https://www.sfmoma.org/artwork/91.139/>>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

KELLER, K. Instalação da exposição de Arbus. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2551?installation_image_index=1>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

ROSLER, M. Vital Statistics of a Citizen, 1977. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b91_vZ8TauM>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

LONIDIER, F. The health and safety game: Egg Packer's arm, 1976-8. Disponível em: <<https://whitney.org/collection/works/46058>>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

SMITH, E. Iwazo Funaba's crippled hands, 1971. Disponível em: <<https://www.magnumphotos.com/newsroom/health/w-eugene-smith-minamata-warning-to-the-world>>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

HARE, C. Trabalhador de escritório sentado em uma mesa, puxando algo da gaveta, 1976-7. Disponível em: <<https://oac.cdlib.org/ark:/13030/k6125t7c/?brand=oac4>>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

_____. Trabalhadores do escritório sentados no chão do ambiente externo, socializando durante a pausa, 1976-7. Disponível em: <<https://oac.cdlib.org/ark:/13030/k6028s4f/?brand=oac4>>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

_____. Homem parado na porta de um escritório particionado em uma refinaria, 1976-7. Disponível em: <<https://oac.cdlib.org/ark:/13030/k6j103rt/?brand=oac4>>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

LONIDIER, F. Art is opium, 1973. Disponível em: <<https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2019/celebration-of-our-enemies-selections-from-the-hammer-contemporary-collection>>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

RAUSCHENBERG, R. Centennial certificate MMA, 1969. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/347137>>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

_____. Pilgrim, 1960. Disponível em: <<https://www.artsy.net/artwork/robert-rauschenberg-pilgrim>>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

_____. Breakthrough II, 1965. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/74270>>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

WESTON, E. Torso of Neil, 1925. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/54301>>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

_____. Pepper nº 30, 1930. Disponível em: <<https://www.moma.org/audio/playlist/172/2274>>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

LEVINE, S. Untitled (After Edward Weston), 1980. Disponível em: <http://www.artnet.com/magazineus/features/saltz/saltz5-18-09_detail.asp?picnum=6>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

SHERMAN, C. Untitled film still #6, 1977. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/56535?artist_id=5392&page=1&sov_referrer=artist>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

MARLBORO. Anúncio de cigarro da marca Marlboro, s. d. Disponível em: <https://www.artgallery.nsw.gov.au/media/uploads/artsets/2016_02/Richard_Prince_01.jpg>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

PRINCE, R. Untitled (cowboy), 1989. Disponível em: <<http://www.richardprince.com/photographs/cowboys/#/detail/1/>>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

_____. Untitled (Three women looking in the same direction), 1980. Disponível em: <>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

MAPPLETHORPE, R. Dan S, 1980. Disponível em: <<https://www.mapplethorpe.org/portfolios/portfolio/selected-works/male-nudes?view=slider#14>>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

PRINCE, R. New Portraits, 2014. Disponível em: <<http://www.richardprince.com/exhibitions/new-portraits/>>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

RATAJKOWSKI, E. Publicação de @emrata, 2022. Disponível em: <<https://www.instagram.com/emrata/>>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

EISENMAN, P. Desenho de Chora L Works, 1987. Disponível em: <<https://eisenmanarchitects.com/La-Villette-1987>>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

VENTURI, R. Queen Anne chair with grandmother pattern, 1984. Disponível em: COLLINS, M.; PAPADAKIS, A. Post-modern design. London: Academy Editions, 1989.

UNITED STATES GEOLOGICAL SURVEY. Complexo Pruitt-Igoe, 1963-1972. Disponível em <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pruitt-igoeUSGS02.jpg>>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

STATE HISTORICAL SOCIETY OF MISSOURI. Vivência em Pruitt-Igoe, s.d. Disponível em: <<https://forum.savingplaces.org/blogs/special-contributor/2016/11/30/how-pruitt-igoe-became-a-national-historic-landmark>>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

GEHRY, F. El pez olímpico, 1992. Disponível em: <<https://www.pexels.com/pt-br/foto/projeto-arquitetonico-design-arquitetonico-arquitetura-art-e-6446969/>>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

EISENMAN, P. Door handle for FSB design workshop, 1986. Disponível em: COLLINS, M.; PAPADAKIS, A. Post-modern design. London: Academy Editions, 1989.

_____. Holocaust memorial Berlin, 2005. Disponível em: <<https://eisenmanarchitects.com/Berlin-Memorial-to-the-Murdered-Jews-of-Europe-2005>>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

_____. Holocaust memorial Berlin 2, 2005. Disponível em: <<https://eisenmanarchitects.com/Berlin-Memorial-to-the-Murdered-Jews-of-Europe-2005>>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

CARSON, D. Dingbats, 1994. Disponível em: <<https://eyeondesign.aiga.org/anti-grid-icon-david-carson-on-why-computers-make-you-lazy-and-indie-mag-design-needs-to-liven-up/>>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

HOFMAN, A. Giselle, 1959. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/6775>>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.

_____. Requiem, 1993. Disponível em: <<https://postermuseum.com/products/requiem-7>>. Acesso em 03 de janeiro de 2023.