

INTENCIONALIDADE E INDETERMINAÇÃO INTERPRETATIVA NO DESIGN DE PRODUTO

Haroldo Coltri Eguchi¹

Olimpio José Pinheiro²

Resumo

Este artigo tenta identificar o que pode significar alguns textos escolhidos de Barthes, Derrida e Flusser para a teoria do design. Estes textos/autores a princípio estão associados à linguística, mas é importante frisar que esta é aqui entendida como uma teoria da comunicação. O contexto pós-estruturalista destes autores aponta como uma obra depende da comunidade de “falantes” daquela linguagem. Ou seja, depende não só de quem constrói o discurso como também do público-alvo ao qual se destina essa produção. De modo que o significado não existiria na obra em si, mas seria uma reconstrução, talvez até co-criação posterior por parte do público. Mas, afirmar que a obra não apresenta significado em si mesma não é afirmar que ela não significa ou que não tem valor. É afirmar que este significado e este valor são uma construção comunitária. Neste contexto é interessante questionar até que ponto o criador desses objetos se coloca no lugar do público-alvo. Apesar de instável e múltiplo, o senso comum engendrado no seio dessa rede de inter-relações, a que se dá o nome de comunidade ou campo cultural, seria a base onde as ideias são construídas e reconstruídas, configuradas e reconfiguradas. Portanto o diálogo se faz necessário.

Palavras-chave: design; semiologia; criação.

Abstract

Starting with studies related to poststructuralism, specially Barthes and Derrida, where linguistics can be understood as a theory of aesthetical communication, this paper tries to demonstrate how the meaning of a cultural object, that could be of art, design, architecture, music, theatre or any other area of knowledge and expression, depends of their community of “speakers”. It depends not only of the author of the discourse as well as the targeted public of this production. This way, the meaning would not be a characteristic of the work itself, but a re-construction *a posteriori* by the reader, almost always under the influence of the specialized criticism. In this scenario it is interesting to ask how much the designer thinks on his public. Has the creator the domain of communication technics and are this technics really efficient? But to say that a work has no meaning on itself does not mean that it has not value and that it does not mean anything. It is, to affirm that the meaning and value are communitarian. This responsible community would be the basis where the ideas are generated, re-generated, configured and re-configured.

Keywords: design; semiology, creation.

¹ Professor Mestre,
Centro Universitário
UNIFAFIBE, em
Bebedouro-SP.
haroldoeguchi@hotmail.
com

² Professor Doutor,
Programa de Pós-
graduação em Design
FAAC – UNESP
olympiop@faac.unesp.br

1. Introdução

Este artigo é um resumo da dissertação defendida no Programa de Pós-graduação em Design da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC) da Universidade Estadual Paulista – Júlio de Mesquita Filho (UNESP) com o mesmo título.

Partiu-se de uma ideia, a de que a obra de design como pensada pelo autor difere daquela leitura feita pelo crítico e pelos historiadores. O artista não é o crítico e vice-versa, seus motivos não são sempre coincidentes. O público leigo, por sua vez, possuiria outra visão sobre o objeto, já que nem sempre dispõe do repertório em comum com o criador. Se a leitura das obras de arte, por exemplo, já são complicadas por parte do público leigo, talvez no campo do design – em especial aquele mais complexo, cheio de significados e/ou propostas ideológicas – torna-se ainda mais complicado, já que o público nem sempre espera que o objeto signifique algo propriamente dito, como seria o caso de uma pintura. Existe uma “aura”¹ nas chamadas – talvez erroneamente – belas-artes que induz à expectativa de comunicação. Daí o interesse de uma obra como 4’33” do John Cage: música composta só de pausas. Mas que tem a intenção de colocar o ouvinte neste estado de atenção para que possa ouvir os sons ambientes ou, como diria Merleau-Ponty: tornar visível o invisível. (MERLEAU-PONTY, 1980) Este estado de contemplação, apesar de possível de ocorrer no design, não o caracteriza de uma maneira geral.

Vocabulário foi um termo central para dar o tom da pesquisa. Para que uma comunicação se estabeleça, é necessário um referencial em comum. Pensando nas linhas de pesquisa que têm isto em mente, logo se chegou à conclusão de que o uso da linguística e semiologia continental poderia lançar luz sobre o tema. Não se pretendeu tentar abordar o design a partir dos múltiplos estudos de semiologia da escola que sucedeu a Saussure. Ao invés disto, foram selecionados alguns autores cuja obra aparentava mais pertinente ao tema.

Foram escolhidos três autores para serem estudados: Roland Barthes, Jacques Derrida e Vilém Flusser. Enquanto os dois primeiros geralmente são classificados como integrantes de uma mesma escola de pensamento, o pós-estruturalismo (muito embora Barthes também seja visto como estruturalista), o último, Flusser, encontra-se alheio a classificações. Entretanto, sua obra mais estudada aqui, *Língua e Realidade* (1963), evoca também ideias pós-estruturalistas mesmo que não demonstre contato com o que estava sendo desenvolvido na França no mesmo período.

A partir destes conhecimentos mais desconstrutivos que construtivos, desenvolvidos principalmente por estes três pensadores, buscou-se aplicar esta teoria sobre o significado na relação autor, crítica e público do design. Por ser um trabalho apresentado como defesa de mestrado em um curso de design tenta-se, sempre que possível, contextualizar as ideias neste nosso campo do conhecimento mais familiar. Mas, por se tratar de um problema de estética geral, acaba sendo necessário recorrer a exemplos de diversos campos através de transportes transversais e interdisciplinares.

¹ Cf. A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica In Walter Benjamin (1996). Ver também A Aura e seus Avatares de Olympio Pinheiro (1993).

2. Estruturalismo, Pós-Estruturalismo e Desconstrutivismo

A visão de realidade, em muito inspirada em Saussure, onde não existe significado isolado, mas uma palavra, ou um objeto, só significa se comparado aos seus semelhantes e diferentes – diferença aqui é o termo central – é conhecido como Estruturalismo, pois nesta “escola”, é a estrutura a única geradora do significado.

Saussure² propõe que um *signo*, digamos uma palavra, adquire significado pelas suas semelhantes como, por exemplo, palavras com o mesmo radical, com som parecido, com os mesmos sufixos e/ou prefixos. Quer dizer, dada uma palavra qualquer: *semelhança*; a mente humana associaria imediatamente *semelhante*, *semelhar* (geralmente na forma *assemelhar-se*), *semelhável*. Por outro lado há também a associação: *semelhança*, *esperança*, *constança/constância*, *aliança*. Haveria ainda uma associação por som: *semelhança*, *semeação*. Na outra via da construção do significado, encontram-se as palavras que se relacionam quanto ao sentido: *semelhança*, *aparência*, *identidade*. É pela diferença entre estes termos que cada um adquire seu significado único. (SAUSSURE, 2006)

Esta teoria do início do século XX, portanto contemporânea à que Peirce elaborava do outro lado do Atlântico, foi das mais influentes para o pensamento contemporâneo, onde se propôs a servir de base para os mais diversos *corpus* de conhecimento, vide a antropologia estruturalista de Lévi-Strauss³. Também Barthes a utiliza quando escreve *O Sistema da Moda*⁴ (2009). Outros como Martinet (1978), tratarão a linguística (estruturalista) mais em sua relação com a língua falada, da qual a escrita seria subordinada. Mas é importante notar que esta subordinação não existe nos ideogramas chinesa nem nos hieróglifos que contém significado independente em si. Derrida (1973) também mostrou como fala e escrita constituem entidades separadas que, apesar de relacionadas, possuem, cada uma, suas próprias regras.

² Na realidade não foi Saussure quem escreveu e publicou seu livro mais famoso. O *Curso de Linguística geral*, muitas vezes abreviado como *Cours* é uma publicação póstuma escrita por amigos do linguista genebrino, com base nas anotações de seus alunos. (SAUSSURE, 2006)

³ Esta é uma teoria muito interessante sobre a construção do significado e que valeria a pena ser mais explorada no campo do design. Entretanto, não pode ser realizado nesta dissertação pois sua proposta é o outro lado da moeda, a desconstrução do significado.

⁴ A discussão se a linguística e a semiologia são pertinentes para estudar a arte – se a arte é também comunicação e não apenas expressão –, acalorou debates ao longo da segunda metade do século XX. Omar Calabrese traça um panorama da discussão em seu *A Linguagem da Arte* (1987): Aqui se torna interessante a crítica de Émile Benveniste como discutida por Calabrese:

(Benveniste) parte da análise da aplicabilidade e da pertinência do modelo lingüístico (entendido como um modelo “feliz”) em outros campos comunicativos. E Benveniste conclui que (exatamente pela eficiência do modelo lingüístico) apenas o que for coerente com ele pode receber a definição de “sistema” semiótico. Portanto, se uma “linguagem” não-verbal não possui as características essenciais da linguagem verbal, não pode ser chamada “linguagem”. Tais características são constituídas pela existência de um repertório finito de símbolos convencionais, de um lado, e de um corpo de regras combinatórias daqueles símbolos, de outro. (CALABRESE, 1987; p. 127)

O *pós-estruturalismo*⁵ depende de um reconhecimento (crença) de que não existiria uma realidade pura que nos é dada, ou, se existe, há também uma impossibilidade de contato com este “mundo real”, como postulou o psicanalista Jacques Lacan (BELSEY, 2002). A proposta da escola pós-estruturalista, Flusser incluso apesar de não ser visto comumente nesta perspectiva, é de que são os sistemas de símbolos que nos permitem construir nossa visão de mundo, e não o mundo em si:

Seriam as ideias, então, a fonte do significado? Esta já foi a visão convencional, mas o pós-estruturalismo acredita que nossas ideias não são a origem da língua que falamos. De fato, o oposto é o caso. As ideias são produtos dos significados que aprendemos e reproduzimos. (Tradução livre do autor) (BELSEY, 2002, p. 7)⁶

“Não falamos somos falados” pela linguagem, dirá Roland Barthes em *Elementos de Semiologia* (2007b). Não se trata de uma proposta niilista, de uma exclusão de qualquer possibilidade de significado. Ao relacionar a língua com a realidade – ao menos a realidade inteligível –, o que estes autores fazem é colocar a construção da realidade como uma obra coletiva. Tendo em vista que é a comunidade de falantes a produtora de novas possibilidades de comunicação:

O pós-estruturalismo proclama que a antítese convencional entre subjetivo e objetivo não se sustenta, porque o sujeito é produzido fora de si próprio. Não faz sentido isolar o sujeito, já que o sujeito não dá origem a nada, e nós, portanto, não podemos apelar para o sujeito como sendo a origem absoluta de suas próprias visões. As visões são aprendidas em outro lugar, mesmo que não possamos nos lembrar onde ou quando, ou mesmo que sejamos a primeira pessoa juntar dois conhecimentos desconexos para produzir um novo. Ao mesmo tempo, não existe um conhecimento puramente objetivo, porque o conhecimento necessariamente é propriedade de um sujeito. Um fato pode existir para sempre, mesmo que o ser humano morra, mas o conhecimento dele não existe sem um sujeito que o conheça. O que está fora do sujeito constitui subjetividade; e o sujeito invade a objetividade daquilo que ele sabe. (Tradução livre do autor) (BELSEY, 2002, p. 73)⁷

Ou ainda:

⁵ Segundo Belsey (2002, p.7), “o pós-estruturalismo propõe que as medidas que fazemos não são necessariamente dadas pelo nosso redor mas, ao invés disto, são produzidas pelos sistemas de símbolos que aprendemos. (Tradução livre do autor). “Poststructuralism proposes that the dimensions we make are not necessarily given by the world around us, but are instead produced by the symbolizing systems we learn.”

⁶ Are ideas the source of meaning, then? That was once the conventional view, but our deas are not, poststructuralists believe, the origin of the language we speak. Indeed, the reverse is the case. Ideas are the effect of the meanings we learn and reproduce.

⁷ Poststructuralism claims that the conventional antithesis between subjective and objective doesn't hold, because the subject is produced outside itself. It does not make sense to isolate the subjective, since the subject originates nothing, and we cannot, therefore, appeal to the subject as the absolute origin of its own views. Views are learned from somewhere, even if we cannot remember where or when, and even if we are the very first person to bring together separate views to make a new one. At the same time, there is no purely objective knowledge, because knowledge is necessarily the property of a subject. A fact may exist for ever, even if the human dies out, but knowledge of it doesn't go on without a subject there to do the knowing. What is outside the subject constitutes subjectivity; the subject invades the objectivity of what it knows.

A verdade e o conhecimento existem no nível do significante. Em outras palavras, a verdade é um problema do que pode ser dito (ou escrito, ou indicado em diagramas ou símbolos químicos). Se formos proclamar a verdade, não importando se a concebemos como objetiva ou subjetiva, nós entramos em contato com o Outro para fazê-lo. Estamos definindo o que acreditamos em termos que aprendemos lá fora, não importa o quanto o sintamos como nosso.

Nesta medida, o que acreditamos não é mais puramente pessoal, mas uma convenção que a cultura permite (mesmo que a mesma cultura o deplora). Quantas de nossas crenças que experimentamos como 'subjetivas' são na prática inculcadas pela cultura? (Tradução livre do autor) (BELSEY, 2002, p. 87)⁸

O termo pós-estruturalismo abraça toda uma série de pensadores que ultrapassam o estruturalismo de Saussure. Derrida, por exemplo, vê na ideia de estrutura nada além da ideia metafísica, conforme aparece em Platão. É um esvaziar o objeto em si de seu significado (conteúdo) para jogá-lo em sua forma, no que Derrida chama da mitologia branca – no sentido de indo-europeia – do *logos* (STOCKER, 2006). Não é incoerente que Derrida tenha se dedicado tanto à ética e à teoria política. A proposta pós-estruturalista apresenta-se justamente como uma inclusão do "outro". Se, por um lado, um texto pode apresentar leituras tão diversas que a própria obra perde o seu significado, por outro lado diversas comunidades a leem de maneiras diferentes de acordo com o seu repertório culturalmente acumulado.

Mas também é inegável que, para uma pessoa conhecedora da área em questão, diga-se, a critério de exemplo, história do design, o texto ou peça aponta para um significado. O que a *desconstrução* – termo utilizado por Derrida – faz, é mostrar o que foi deixado de fora, o que é dado como certo e acaba sendo a base ideológica da produção. Stocker (2006), ao definir os textos derridianos *différance* e *desconstrução* escreve: “ ‘*Différance*’ se refere à diferença que o mesmo contém. *Desconstrução* se refere ao mesmo que contém diferença.” (Tradução livre do autor)⁹

Ao reconhecer que um mesmo objeto pode ter diversos significados, a operação desconstrutiva – que acabou se mostrando como uma técnica de interpretação – aponta o que foi deixado de fora. Isto acrescenta toda uma complexidade a mais na questão do significado de uma peça de design. Em que sentido? No sentido de que, mesmo que se participe do grupo linguístico do autor ou criador – ou autores ou criadores –, a peça deliberadamente exclui possibilidades por uma questão ideológica. Existe outra análise possível de uma obra, onde mais do que ler o que se faz presente, é possível ler suas lacunas.

⁸ Truth and knowledge exist at the level of the signifier. In other words, truth is a matter of what we can say (or write, or indicate in diagrams or chemical symbols). If we lay claim to the truth, whether we conceive of this as objective or subjective, we are drawing on the big Other to do so. We are defining what we believe, that is to say, in terms drawn from out there, however much we seem to feel it in here. To that extent, what we believe is no longer purely personal, but a conviction that culture permits (even if that same culture also deplora it). How many of the beliefs we experience as 'subjective' are in practice culturally inculcated?

⁹ “‘*Différance*’ refers to the difference that the same contains; *Deconstruction* refers to the same that contains difference.”

Um móvel como a poltrona Proust (Figura 1) que Alessandro Mendini projetou em 1978, por exemplo, não tem muito sentido se analisada apenas em seu discurso visual: uma poltrona Louis XV e estampada com uma técnica pontilista *à la* Paul Signac (GUIDOT, 2004). Além das características inerentes ao objeto, as peças deste período têm um sentido ideológico anti-modernista, o que não é percebido pelo público desconhecedor da história do design e da arquitetura.



Figura 1: Poltrona Proust. Alessandro Mendini, 1978.

Fonte: Philadelphia Museum of Art: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/107519.html>.

2.1. Roland Barthes em *Crítica e Verdade*

Um dos mais notáveis pensadores do significado como construção coletiva foi francês Roland Barthes. *Crítica e Verdade* (BARTHES, 2007a) foi um livro que nasceu como resposta às opiniões negativas dadas às suas críticas literárias, uma nova forma de se fazer crítica literária que o autor chama de Nova Crítica, onde não se tenta explicar a obra, mas construir novos significados a partir do que pode ser lido. Barthes parte então para uma argumentação em que defende que a crítica é escritura. Não é um amar a obra mas amar a escrita em si, a lógica da linguagem. Nesse sentido, diferencia crítico de leitor por o último não ter a necessidade de escrever, mas é livre para entender e sentir a obra da maneira que melhor lhe convier.

Esta diferença aparenta ser ainda mais fundamental no campo das artes não aprisionadas à linguagem escrita pois, apenas o crítico tem esta obrigação de tratar com a língua materna, autor e leitor estão livres deste fardo e podem pensar através de imagens e sons.

É essa organização a grande tarefa cabida ao crítico, mas ao fazê-lo, deforma a obra e a reduz. Ao ler uma obra, existe uma pluralidade de sentimentos e uma multiplicidade de interpretações, mas ao delimitá-la através da escrita, o crítico apenas narra o que lhe parece mais importante:

Assim, "tocar" um texto, não com os olhos, mas com a escrita, abre, entre a crítica e a leitura, um abismo, o mesmo que qualquer significação abre entre o seu bordo significante e o seu bordo significado. Porque, tanto do sentido que a leitura dá à obra como do significado, nada se sabe, talvez porque esse sentido, sendo o desejo, se estabelece para além do código da língua. Só a leitura ama a obra, mantém com ela uma relação de desejo. Ler é desejar a obra, é pretender ser a obra, é recusar dobrar a obra fora de qualquer outra fala que não a própria fala da obra: o único comentário que um puro leitor, que puro se mantivesse, poderia produzir, seria o decalque (como indica o exemplo de Proust, amante de leituras e de decalques). Passar da leitura à crítica é mudar de desejo, é deixar de desejar a obra para desejar a própria linguagem. Mas, pelo mesmo acto, é também remeter a obra para o desejo da escrita, que a gerou. Assim gira a fala em torno do livro: *ler, escrever*, de um desejo para o outro caminha toda a leitura. Quantos escritores não escreveram por terem lido? Quantos críticos não leram para escrever? Aproximaram os dois bordos do livro, as duas faces do signo, para que daí saísse uma só fala. A crítica é apenas um momento dessa história em que entramos e que nos conduz à unidade – à verdade da escrita. (BARTHES, 2007a, p. 74)

Analisar uma obra, segundo Barthes, é deixar de se interessar pela obra em si e se interessar pela linguagem que a produziu. Mas criticar é construir uma outra obra autônoma. Dizer que a crítica é diferente da obra em si não é negar ao crítico o seu direito de atuação, é libertá-lo. É afirmar que o seu trabalho é, por si só, uma obra de arte. Uma obra destinada a alterar para sempre o prazer da leitura, sem juízo de valor, quer para melhor, quer para pior. Quantas vezes uma pessoa não tem uma fruição mais ampla de determinada obra após ler uma crítica bem elaborada? Ou, em outros casos, discordam completamente da proposta do crítico? Se isto já é visível no caso da literatura, o que dizer de uma obra ou artefato de design, onde, em muitos casos, o leitor nem espera que signifique algo, mas apenas que funcione, que sirva a algum uso, que desempenhe alguma função (estética, prática, simbólica)?

2.2. Derrida sobre o Limite do Inteligível

Dentro da obra, também muito ampla, de Jacques Derrida, a ideia mais interessante para o desenvolvimento deste trabalho é a determinação de como um sistema de linguagem sustenta a si próprio:

O que Saussure via sem vê-lo, sabia sem poder levá-lo em conta, seguindo nisto toda a tradição da metafísica, é que um certo modelo de escritura impôs-se necessária mas provisoriamente, (quase à infidelidade de princípio, à insuficiência de fato e à usurpação permanente) como instrumento e técnica de representação de um sistema de língua. E que este movimento, único em seu estilo, foi mesmo tão profundo que permitiu pensar, *na língua*, conceitos tais

como os de signo, técnica, representação, língua. (DERRIDA, 1973, p. 52-3)¹⁰

Apesar de, nesta obra, Derrida pensar fundamentalmente na língua escrita, numa tentativa de reabilitar a *língua escrita* como uma entidade não-subordinada à *língua falada*, como ele afirma ter feito Saussure, e Lévi-Strauss (STOCKER, 2006), estas mesmas críticas servem a qualquer sistema de signos. Quer dizer, só é possível pensar o design a partir da tradição e das possibilidades de combinação que o sistema permite. Ou, em outras palavras, não é possível pensar design fora do design, isto é, fora de uma cultura projetual. Pois seriam os artifícios da linguagem visual, enraizada na coletividade as próprias ferramentas que são utilizadas para a sua criação.

Pode parecer limitante, mas como Flusser demonstrará, de dentro do sistema é possível pensar em jogos de linguagem tão inusitadas que expandem o limite do exprimível (FLUSSER, 1963). Inovar na linguagem do design, em certo sentido, é trabalhar nestes limites onde novos significados podem ser produzidos a partir dos antigos. Não foi isto que a Bauhaus fez com o seu geometrismo após a influencia do Construtivismo Soviético e do Neoplasticismo na escola (WICK, 1989)? Ou o que a arquitetura Pós-modernista realizou com os elementos da tradição? Ou ainda o design orgânico dos escandinavos não é uma nova maneira de pensar o projeto, dentro das possibilidades dos materiais, técnicas e repertório visual? Flusser elabora esta teoria em sua obra mais famosa, *Filosofia da Caixa Preta* (FLUSSER, 2002), onde apresenta a fotografia, metáfora de toda a produção atual, como um jogo que tem por objetivo esgotar suas incontáveis possibilidades.

É interessante refletir sobre estas questões. Parece fazer sentido o fato de que só se pode pensar o design dentro do design, ao passo que também se podem expandir suas possibilidades e, para isto, a interdisciplinaridade e a transdisciplinaridade são muito bem vindas. Pois, se o sistema se refere, em princípio, a si próprio, os estímulos de fora teriam uma boa chance de expandi-lo.

2.3. Flusser: Design, Poesia e Realidade

Em *Língua e Realidade*, Vilém Flusser (1963) elaborará a tese pós-estruturalista de que a realidade não é um dado bruto, mas uma construção social. Poliglota, utiliza uma série de traduções para demonstrar como a realidade de cada sistema linguístico é diferente. Por exemplo, ao tratar do idioma alemão em Kant, identifica que:

Kant distingue três categorias de quantidade, a saber: unidade (medida), multiplicidade (tamanho) e totalidade (tudo). Entretanto, quando a razão pura pensa em tcheco, ela distingue categoricamente as seguintes quantidades: unidade, dualidade, multiplicidade até quatro (multiplicidade organizada), multiplicidade de mais de quatro (multiplicidade amorfa), totalidade em plural e totalidade em singular. As categorias kantianas, longe de serem “categorias do conhecimento per se”, são, no fundo, as categorias da língua alemã. (FLUSSER, 1963, p. 38-9)

¹⁰ Ver também Estêvão (2009).

Entretanto, Flusser acrescentará a ideia de que novos signos podem ser construídos em um processo a que ele chama de *poesia*. *Poesia* não se refere somente ao gênero literário, mas seria qualquer linguagem que produz significados além daquilo que pode ser expresso normalmente. Exemplos de atividades que produzem poesia seriam a filosofia e boa parte das artes. O filósofo chamará atenção para a necessidade de um estilo mais poético na filosofia. De fato, a beleza poética de alguns textos de Flusser – se percebidos à luz da contemplação estética – superam as expectativas. É incrível a beleza de uma fabula como *El submarino (Das Unterseeboot)* e do poema em prosa *La cama* (sem indicação de título original), onde ora aproxima-se de um Edgar Allan Poe, ora trata do amor conjugal de um jeito que poderia passar por um Vinícius de Moraes em seus dias mais inspirados:

Mas tu, minha outra, é totalmente desprovida de valor. Não te posso substituir. Sei de tua solidão, de tua insubstituíbilidade, de tua introcabilidade, porque me reconheço em ti. Porque te reconheço e te elogio. Para mim não tens nenhum valor, minha outra, porque te quero. Quando morrer, não considerarei em ti uma perda, mas, através de sua morte, todas as coisas perderão seu valor. As coisas têm valor porque as troco. E as troco porque me reconheço em ti. Tu, minha outra, és o fundamento sem valor de todos os valores. (Tradução livre do autor)¹¹ (FLUSSER, 1999, p. 158)

É interessante notar neste trecho como, através de um texto de caráter mais poético, Flusser discute o que é o valor em si. A partir de um relativismo onde não existe valor universal, é necessário encontrar um ponto de partida. A este processo de construir o significado através da escolha de um ou de outro método, ele chamará de design. Em *Sobre a palavra design (Vom Wort Design)*, Flusser (2007) faz uma longa etimologia sobre a palavra ressaltando suas características negativas relacionadas à trapaça e enganação. Entretanto conclui:

Essa explicação pretende enganar. Mas ela também não pode se impor. E aqui se deve confessar uma coisa. Este ensaio segue um design determinado: ele quer trazer à luz os aspectos pérfidos e ardilosos da palavra design, que normalmente costumam ser ocultados. Se ele tivesse seguido outro design, talvez pudesse ter insistido no fato de que design está associado a signo (*Zeichen*), indício (*Anzeichen*), presságio (*Vorzeichen*), insígnia (*Abzeichen*); e nesse caso poderia surgir uma explicação distinta mas igualmente plausível para a situação atual da palavra. Mas é exatamente assim: tudo depende do design. (FLUSSER, 2007)

Design para Flusser não é uma tradução de *Gestaltung* (configuração), como passou a aparecer nos textos da HfG vertidos para o inglês. Fica evidente a proposta da

¹¹ Pero tú, mi otra, careces por completo de valor. No te puedo sustituir. Sé de tu soledad, de tu insustituibilidad, de tu inintercambialidad, porque me reconozco en ti. Porque te reconozco y te elogio. Para mí no tienes ningún valor, mi otra, porque te quiero. Cuando mueras, no consideraré en ti una pérdida, sino que, a través de tu muerte, todas las cosas perderán su valor. Las cosas tienen valor porque las intercambio. Y las intercambio porque me reconozco en ti. Tú, mi otra, eres el fundamento sin valor de todos los valores.

escolha do termo inglês enquanto o idioma escolhido para escrita foi o alemão (*Vom Wort Design*). Não é a forma que o interessa, mas o processo. *Design* aqui não indica a profissão praticada pelo designer, mas o processo por meio do qual se cria a realidade: o processo de “designação”, ou, o processo de se fazer *poesia*.

Portanto, o design – compreendido como processo de composição – seria o veículo pelo qual se adentra o abismo do vazio para dele construir novas realidades. Assim se repete de maneira ritualística a gênese a partir do *khaos* grego.

3. Questionamentos sobre o significado no design

3.1. O Leitor Como Possível Construtor do Significado

Parafraseando Nietzsche: se o autor não está morto é necessário mata-lo. Não se trata, é claro, de um homicídio em seu sentido biológico ou legal, mas no sentido de que a leitura autêntica de uma obra pressupõe uma ausência de conhecimento das intenções do autor. Nesta visão, a obra não são os motivos obscuros por trás de sua confecção, mas é a própria obra *per se*. Matar o autor não seria dar vida à obra?

Isto é especialmente útil quando são tratados períodos como o pós-modernismo mais radical de Ettore Sottsass (Figura 2) e companhia – ou mesmo o design produzido atualmente pela Alessi –, cheio de referências que exigem um conhecimento anterior para a sua compreensão. Neste tipo de design, que poderia ser chamado de *simbolista* – sem confundir com o movimento do final do século XIX – por falta de um termo melhor, é possível dizer que o conhecimento prévio é necessário para a compreensão do valor da peça. Mas não seria esta uma postura elitista?

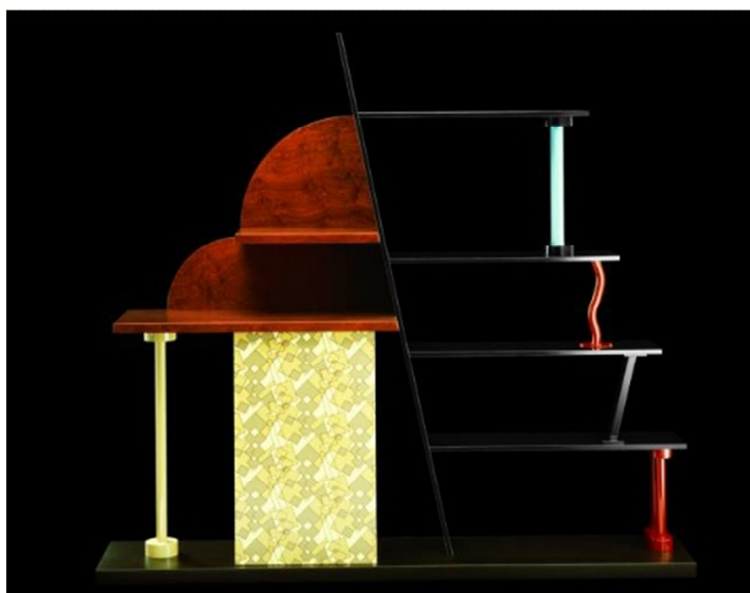


Figura 2: *Estante Malabar*. Ettore Sottsass, 1982.
Fonte: <http://www.memphis-milano.it>. Acesso em 20/12/2011.

O juízo do homem comum, um leigo sobre a história do design não seria também importante? Uma obra, em geral, produz diversas leituras possíveis, como ressaltou Umberto Eco em sua *Obra Aberta* (ECO, 2005). Eco reconhece a multiplicidade de significados – indeterminação – inerente às variadas formas de arte, mas, ao considerar o desenho industrial, se limita a discursar sobre as múltiplas possibilidades de uso e articulações que um objeto contemporâneo permite:

Por seu turno, o desenho industrial nos oferece exemplos menores mas evidentes de obras em movimento com certos objetos de decoração, lâmpadas articuladas, estantes recomponíveis em formas diferentes, poltronas capazes de metamorfoses de insofismável dignidade estilística, permitindo ao homem de hoje produzir e dispor ele próprio as formas entre as quais vive, conforme o seu próprio gosto e as exigências de uso. (ECO, 2005, p. 52)

Entretanto, dentro de todo o contexto da obra, esse parágrafo antes de limitar as considerações acerca da indeterminação no design, parece citar um caso especial. Quer dizer, além do design possuir as características inerentes às outras formas de expressão, no sentido de poder comunicar ideias e sentimentos diversos, também pode comunicar um uso diverso e modificar-se segundo os interesses do usuário. Esta variedade, é importante que se diga, é em grande parte de raiz cultural. Barthes exemplificou como o *punctus* em uma fotografia pode ser algo muito pessoal em sua obra *A Câmara Clara* (2006). Também Umberto Eco considerará que:

(...) a percepção, (...) representa contudo uma relação na qual minhas memórias, minhas convicções inconscientes, a cultura que assimilei (numa palavra, *experiência adquirida*) integram-se ao jogo dos estímulos para conferir-lhes, juntamente com uma *forma*, o *valor* que eles revestem *para mim*, considerados os fins que me proponho. (...) (ECO, 2005, p. 133)

Mesmo a usabilidade tem sua parcela de cultura, como se pode verificar no investigador hollywoodiano que vira a cadeira para interrogar um suspeito, apoiando os braços cruzados sobre o encosto e debruçando-se sobre ele, ao invés de simplesmente apoiar as costas. Ou o apoiar de pés sobre uma mesa de trabalho, quase um ícone ocidental da preguiça e do relaxamento, físico e de decoro.

Estes exemplos são importantes considerando a relativa universalidade dos ícones cadeira e mesa. São objetos que dispensam uma reflexão maior por parte do designer para comunicar ao público a forma como devem ser usados mas, ainda assim, múltiplos usos tornam-se possíveis. O que dizer então de objetos que não têm por finalidade maior serem utilizados, mas fruídos esteticamente, como o design mais simbólico citado acima, ou mesmo os produtos chamados de *kitsch*?

Como pondera Sudjic em *A Linguagem das Coisas* (2010):

(...) Philippe Starck propõe que uma réplica folheada a ouro de um fuzil de assalto Kaláchnikov seja uma base adequada para uma luminária de mesa, e sugere, de modo um tanto velado, àqueles que questionam seu gosto, tratar-se de uma obra que pretende ser uma crítica.

Se isso for ironia, é uma ironia que provavelmente não é captada pelos senhores da guerra tchetchenos ou pelos chefões colombianos que consideram o objeto um acessório simpático para suas salas de estar. (SUDJIC, 2010, p. 211)

3.2. O Autor como Leitor da Própria Obra

As leituras muitas vezes fogem do domínio ou intenção do autor. Considerando que a intenção do autor é primordial para a compreensão da obra, boa parte da produção artística deveria ser descartada, por serem ininteligíveis. Vide as pinturas de Lascaux, a arte Pré-Colombiana, ou mesmo as pinturas medievais e muitas obras das vanguardas do Modernismo e do Pós-modernismo. Enfim, o comum é não conhecer as intenções do autor. No máximo um palpite educado dos críticos e historiadores de arte.

Têm-se então três apreciações distintas da obra: a intenção real do autor, a intenção suposta pelos críticos e a leitura da obra em si feita pelo homem leigo, ou mesmo culto, mas sem o intermédio da verbalização, necessária na crítica. Onde residiria o real significado da obra? Provavelmente nas três situações. Cada leitura é um significado.

Entretanto, não se pode negar que muitas vezes existe uma interpretação comum por boa parte dos leitores de determinada obra. Quer dizer, à parte a percepção permitir uma multiplicidade de interpretações, existe um *cânone*, um limite afixado por um determinado grupo. Por *cânone*, é possível referir aqui à definição de Kant: “Entendo pelo nome *Cânone* o conjunto dos princípios a priori que fixam o legítimo uso de certas faculdades de conhecer em geral.” Bem como “ a lista organizada por ARISTARCO dos autores clássicos dignos de serem tomados como modelo; (ou ainda) o conjunto dos textos bíblicos considerados como autênticos e fazendo autoridade, etc.” (LALANDE, 1999, p. 133-4). À qual pode-se acrescentar o conceito de *cânone* na bem mais recente obra do crítico literário Harold Bloom, *The Western Canon* (O *Cânone* Ocidental). (BLOOM, 1995).

Quer dizer, uma pessoa considerada culta, nada mais seria que uma pessoa conhecedora do *cânone* daquilo que, direta ou indiretamente, um determinado grupo cultural estabeleceu como sendo um conhecimento valioso e imprescindível. A diferença do crítico para o leitor comum, é que o primeiro supostamente detém o conhecimento canônico e, além disto, deve verbalizar sua relação com a obra. Pensando na abertura às possibilidades de leitura de uma obra (ECO, 2005) – onde entre várias leituras possíveis uma é, supostamente, a desejável – a maior informação do crítico pode mais atrapalhar do que ajudar na exploração de sua multiplicidade, pois, de certa maneira, pode limitar a obra às suas relações com a tradição.

3.3. O Público como Criador das Obras-Primas

Se é o leitor quem constrói o significado para si, e é a comunidade quem, através do *cânone*, estabelece um limite às interpretações aceitáveis dentro de determinado grupo social, então o significado e, por consequência, o valor de uma determinada obra, modificam-se de acordo com o grupo.

Só é possível ler obras a partir do próprio ponto de vista, mesmo que este ponto de vista seja uma tentativa de se colocar no lugar do outro. Como o público é um

legítimo construtor do significado, todas as obras realizadas ao longo da história, e mesmo as maravilhas da natureza¹², sem a intencionalidade humana, são sempre contemporâneas. Como bem observou o crítico musical Alex Ross, em um mundo onde se pode carregar toda a história da música em um Ipod, não faz sentido falar em música contemporânea. Tudo é contemporâneo (ROSS, 2008). No sentido que toda a história está na palma das nossas mãos.

A história da música fornece um bom exemplo de como a leitura de uma obra varia conforme o período em que se encontra. A nona sinfonia (Sinfonia “Coral”) de Beethoven, hoje é considerada por muitos como sua obra prima, sendo, inclusive, o atual hino da União Europeia. Mas nem sempre foi assim. Em sua primeira apresentação foi bem aplaudida, mais pelo *status* do compositor que pela obra em si. Durante o Romantismo foi considerada uma grande obra por alguns músicos como Felix Mendelssohn, exceto o último movimento, a parte coral, que só foi reconhecida como obra-prima em pleno modernismo (CARPEAUX, 2001). Vale lembrar que este último movimento é justamente aquele que hoje é mais conhecido e aclamado.

Ou seja, uma mesma obra foi considerada uma obra menor, uma grande obra com ressalvas e uma obra-prima num intervalo de apenas um século. Sendo assim a obra nunca poderia ser uma obra-prima *per se*, já que a obra em si, enquanto objeto, é imutável. São os juízos sobre ela que se modificam e que lhe atribuem valor, a obra em si não tem valor. Não faz sentido falar em valor de uma obra fora do contexto de sua interpretação.

3.4. Significado e Senso Comum

Apesar de todas as dificuldades tratadas até aqui, é preciso dizer que, como seres sociais, a comunicação é eficiente. Se não fosse não haveria nenhum propósito em escrever, em conversar, em constituir comunidade. Mas, seguindo Wittgenstein (1999) a linguagem só pode se estabelecer a partir do senso comum, da coletividade. Isto é, a lógica não é um *corpus* de conhecimento perfeito mas é dependente dos juízos.

Provavelmente foi essa necessidade e diversidade da interpretação que levou os pós-estruturalistas a desconstruir o discurso a ponto de se tornar irreconhecível. Entretanto esta desconstrução não é um demolir da comunicação, base da cidadania. É dar uma nova vida às obras desgastadas, permitir que elas falem de maneiras diferentes e atuais. Também é remover o intelectual e o artista de sua torre de marfim e jogá-los no meio do povo. Pois o que, principalmente, Barthes realiza em sua obra, é uma valorização do leitor, esta entidade tão marginalizada durante o modernismo.

Poder-se-ia dizer não só modernismo, mas qualquer crítica anterior a Barthes. Entretanto, seria necessário fazer a ressalva de que ao menos do Renascimento ao Neoclassicismo existia um modelo a ser seguido, de modo que autor e leitor possuíam um vocabulário em comum. Quem por muito tempo ocupou este lugar exemplar na literatura, por exemplo, foi Virgílio (CARPEAUX, 2008).

12 Será que o mar exercia o mesmo fascínio sobre nossos sentidos antes de William Turner? As montanhas antes de Caspar David Friedrich? Ou o ruído antes de Edgard Varèse e John Cage? Ou ainda a mesa de jantar antes dos pintores holandeses?

Ainda na Idade Média, o homem comum conhecia muito bem o significado dos símbolos visuais usados para caracterizar os santos. Parece ter sido o Romantismo – ou o Pré-romantismo como Carpeaux descreve na mesma obra – que modificou para sempre a relação entre autor e público ao tirar a referência universal – apesar de ser para um público específico – e focar na relatividade radical presente na vida e região de origem do autor.

Como o caso da arquitetura e do design modernos. Havia uma imposição por parte do autor, inclusive com um discurso declarado de que era tarefa do arquiteto organizar e educar o povo. Educar o povo sobre como deve ser seu ambiente de moradia, sobre como deve ser o seu gosto, tudo em prol de uma sociedade utópica. Adolf Loos, mas também Le Corbusier (LE CORBUSIER, 2002), fizeram parte desta corrente. É preciso fazer a ressalva de que Le Corbusier projetou edifícios de uma beleza neoclássica e declarou no mesmo livro que era papel dos arquiteto produzir prédios belos, mas seus seguidores preferiram seguir apenas seus conselhos tecnicistas da casa como “máquina de morar” (*Une maison est une machine à habiter*). Se hoje o modernismo não constitui a ideologia vigente na arquitetura contemporânea, é inegável que o estilo modernista vive bem e produz edifícios interessantes com significados alheios àqueles propostos no início do século XX.

4. Considerações Finais: Por uma Ética da Comunicação

Este estudo tentou demonstrar como que, apesar dos juízos pessoais e individuais dos criadores, ou da construção em cima da obra elaborada pela crítica e pela história da profissão é o público(-alvo) que tem a palavra final quanto ao significado e permanência da obra. É importante salientar que este público não é a população de uma maneira geral, mas é a parcela dela receptiva à obra em questão. Público-alvo é um termo que se aproxima desta definição mas não a encontra totalmente pois, por público-alvo se entende a parcela da população na qual o designer pensa para produzir sua obra. Pode ocorrer da obra ser um fracasso para o público pensado, mas acabar fazendo um enorme sucesso em outro nicho.

Através de exemplos ao longo da história de diversas produções artísticas e um estudo de caso mais detalhado do design contemporâneo, este texto discorreu sobre a intangibilidade do significado enquanto comunicação, quer dizer, sobre como o significado que se pretende passar, apesar de muitas vezes passível de ser pressentido, não é algo sólido, talvez um melhor nome seja etéreo. Pois seria neste vazio, onde se pode sentir algo incerto que o significado residiria, não existindo em si ou para si, mas se manifestando diferentemente de acordo com aquele que o percebe.

A ideia de que o público tem a palavra final sobre a permanência da obra, seja de arte, seja de design pode ser vista como algo negativo, pois retira do designer grande parte de seu poder de manipulação do significado, mas não foi pensado como uma forma de desmerecer a profissão, nem a crítica, nem a historiografia. Esta conclusão pretende convencer de que a desconstrução do significado *per se* tem uma raiz de base fundamentalmente ética.

Ao jogar a bola do significado ao público, o autor precisa estar em constante diálogo com aquele que vai fruir sua obra, tornando-se um membro ativo da sociedade a

que pertence. Não mais pode ser visto como um ser especial, com o dom divino da criação. Mesmo se assim pensarmos, tratar do criador como membro de uma comunidade de “falantes”, é, na melhor das hipóteses, retirá-lo da posição de um deus para colocá-lo na de um sacerdote. Não só isto é interessante para desestruturar os indícios de arrogância que o intelectual possa ter quando isolado em sua torre de marfim, como esta postura também sugere, e talvez até exija, o diálogo. É interessante lembrar que a arte em suas mais variadas formas, foi por muito tempo uma produção anônima.

Se pensarmos na pintura medieval, por exemplo, as peças não levam assinatura, talvez por uma questão religiosa, já que seriam produtos de inspiração divina, mas mesmo antes deste período, poucas obras greco-romanas possuíam assinatura, com algumas exceções de alguns poucos escultores, como Fídias. A ideia de autoria toma forma com o humanismo renascentista, mas até lá ainda existia uma margem de diálogo muito grande entre artista, mecenas e público. Parece ter sido a partir do Romantismo que a visão individual de uma pessoa ou grupo passou a ser não só aceitável, como desejável. A produção cultural desta nova ordem liberalista pós Revolução Francesa, favorece a diversidade de ideias, o que, em si, é muito positivo.

Entretanto, a radicalização desta diversidade no modernismo e pós-modernismo, levou muitas vezes à formação de um abismo entre o artista e o público leigo, como foi o caso de boa parte da produção pós-modernista em arquitetura e design. De fato, mesmo a produção modernista não foi popular em sua época. Mas talvez o cenário onde este abismo se tornou mais profundo seja o da música erudita mais radical, a partir da música atonal de Schönberg, passando pelo dodecafonismo e experiências sonoras de muita estrutura que exigem um conhecimento musical e matemático para serem compreendidas, como é o caso do Xenákis, dos primeiros trabalhos de Penderecki, ou mesmo da música aleatória de John Cage. Tal qual a arte conceitual propôs uma ruptura entre arte e emoção, estas também são músicas cerebrais, às vezes espirituais, para serem apreciadas em seu processo compositivo, ou seja, músicas para músicos.

Não parece ser a toa que o pós-estruturalismo tenha surgido ao mesmo tempo em que diversas ditaduras caíam. À parte as ditaduras políticas, as divergentes teorias pós-estruturalistas, ao removerem o caráter universal do pensamento, apontam para o diálogo. Pois, pensando a partir delas, não se pode mais dizer que uma peça apreciada é simplesmente melhor que outra utilizada por outro grupo. No máximo se diria que os repertórios diferem.

Aos defensores de certa cultura dita erudita, isto pode parecer cataclísmico, mas esta própria cultura sofreu intensas modificações desde o romantismo e, em quase nada se assemelha com a cultura aristocrática, ícone da erudição que havia até então. As culturas são entidades vivas, e é preciso deixar que vivam.

Ora, toda a discussão sobre design ser ou não arte, reside no fato de que a arte hoje é considerada como aquilo que significa algo para além dela, depende de conceito e seria alheia a interesses de terceiros, enquanto o designer muitas vezes está preocupado com aspectos técnicos e com ideias já estabelecidas de beleza. Além disto, ele necessita a princípio, de atender aos desejos de seu empregador. Mas se for isto mesmo que separa as duas coisas, então, se deve considerar que todos os artistas

anteriores ao romantismo, como Michelangelo, Caravaggio ou Bernini, eram designers ou, mais talvez, ilustradores.

Referências Bibliográficas

- BARTHES, R. **A Câmara Clara**. Lisboa: Edições 70, 2006.
- BARTHES, R. **Crítica e Verdade**. Lisboa: Edições 70, 2007a.
- BARTHES, R. **Elementos de Semiologia**. Lisboa: Edições 70, 2007b.
- BARTHES, R. **O Sistema da Moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BELSEY, C. **Poststructuralism: a Very Short Introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2002. Edição Eletrônica.
- BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política**. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BLOOM, H. **The Western Canon; The Books and School of the Ages**. New York: Riverhead Books, 1995.
- CALABRESE, O. **A Linguagem da Arte**. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- CARPEAUX, O. M. **O Livro de Ouro da História da Música**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- DERRIDA, J. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- ECO, U. **Obra Aberta**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ESTÊVÃO, I. R. **A Realidade, Entre Freud e Lacan**. São Paulo: USP, 2009. Tese de Doutorado.
- FLUSSER, V. **Língua e Realidade**. São Paulo: Herder, 1963.
- FLUSSER, V. **Filosofia del Diseño**. Madrid: Editorial Sintesis, 1999.
- FLUSSER, V. **O Mundo Codificado**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- GUIDOT, R. **Histoire du Design de 1940 à nos Jours**. 3. ed. Paris: Hazan, 2004.
- LALANDE, A. **Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- MARTINET, A. **Elementos de Linguística Geral**. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- MERLEAU-PONTY, M. **Merleau-Ponty**. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção Os Pensadores)
- PINHEIRO, O. J. A Aura e seus Avatares. In: V.V.A.A. **Pesquisa em Artes**. Porto Alegre: UFRGS, 1993.
- ROSS, A. **The Rest is Noise; Listening to the Twentieth Century**. New York: Picador, 2008.
- SAUSSURE, F. **Curso de Linguística Geral**. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

STOCKER, B. **Routledge Philosophy Guidebook to Derrida on Deconstruction**. New York: Routledge, 2006.

SUDJIC, D. **A Linguagem das Coisas**. Rio de Janeiro: Instrínseca, 2010.

WICK, R. **Pedagogia da Bauhaus**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

WITTGENSTEIN, L. **Investigações Filosóficas**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.