

DESIGN E PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADES: DOS TIPOS SOCIAIS AOS TIPOS GRÁFICOS

DESIGN AND THE PRODUCTION OF SUBJECTIVITIES: FROM SOCIAL TO GRAPHIC TYPES

Pedro Caetano Eboli Nogueira¹

Denise Berruezo Portinari²

Resumo

O presente artigo se destina a traçar uma linhagem genealógica das ideias de tipo social e de tipo gráfico, explicitando de que modo elas constituem um dos modos privilegiados através dos quais o design incide na produção de subjetividades, interferindo nos vínculos que Michel Foucault estabelece entre sujeito e verdade. Para tal, estabelecemos de que forma aquilo que Jacques Rancière denomina Regime Estético provê o solo epistemológico e sensível a partir do qual puderam emergir tanto as duas ideias de tipo quanto o próprio design. Compreendemos que embora se trate de um pensamento historicamente situado, ele não está passível de ser circunscrito apenas ao campo do design. Assim, também trazemos exemplos das ideias de tipo sendo empregadas na criminologia, na fotografia e na arquitetura. Procuramos dissolver a dicotomia que historicamente opôs design social e formalista, encontrando um devir social na trama originária que constitui o design no bojo do Regime Estético. À luz de autores como Adrian Forty e Deyan Sudjic, explicitamos de que modo o design materializa e reproduz uma série de valores cristalizados na sociedade, tendo a ideia de tipo como via de acesso privilegiado à produção de subjetividades.

Palavras-chave: design e política; design e subjetividade; regime estético; tipo social; tipo gráfico; design e sociedade disciplinar.

Abstract

This article aims to outline a genealogical lineage of social and graphic type-related ideas, explaining how they constitute one of the privileged ways through which design influences the production of subjectivities, intervening in the establishment of certain bonds between the subject and truth, according to Michel Foucault. To this end, we precise how the Aesthetic Regime, as Jacques Rancière would name it, provides the epistemological and sensorial – or aesthetic - ground from which both ideas of type and design itself emerged. We understand that although it is a historically situated thought, it cannot be confined to the field of design alone. Thus, we also bring examples of the type ideas being employed in criminology, photography, and architecture. We seek to dissolve the dichotomy that has historically opposed social and formalist design, finding a social becoming in the original fabric that has constituted design at the heart of the Aesthetic Regime. In the light of authors such as Adrian Forty and Deyan Sudjic, we explain how design materializes and reproduces a series of crystallized values in society, having the idea of type as a privileged access route to the production of subjectivities.

Keywords: design and politics; design and subjectivity; aesthetic regime; social type; graphic type; design and disciplinary society

¹ Mestrado em Design e Sociedade, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, pceboli@gmail.com; ORCID: 0000-0001-5685-2331.

² Professora Doutora, Pontifícia Universidade Católica – Departamento de Artes e Design, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. denisep@puc-rio.br; ORCID: 0000-0002-5882-0541.

1. Introdução

O presente artigo se destina a pensar, no âmbito daquilo que o filósofo Jacques Rancière (2009) entende por Regime Estético³, algumas articulações entre o design e os modos de produção de subjetividades. Pressupomos que, desde sua gênese, o design incide nas relações que o sujeito estabelece com a verdade. Nos situamos em torno da hipótese de que a ideia de tipo⁴ desempenharia um papel fundamental nestas articulações. Embora aqui nos interessem especialmente seus usos no âmbito do design, mostramos de que modo uma certa ideia de tipo surge como evidência sensível no momento histórico que se segue à Revolução Francesa, assumindo diferentes aplicações e se materializando em diversas áreas.

Na cadeia dos processos que Michel Foucault (2017) caracteriza como “invenção do corpo pela burguesia”, o sensório passa a fazer parte do ethos dos sujeitos, pautado nos paradigmas da liberdade e da individualidade. Não é um acaso que a disciplina estética tenha surgido precisamente neste momento histórico: a possibilidade e o esforço para circunscrever as experiências sensíveis no âmbito de uma ciência são frutos de sua crescente importância. Tanto os fundamentos da disciplina estética quanto o cerne do pensamento político burguês são baseados em vetores ao mesmo tempo individualizantes e coletivos. É justamente neste sentido que o teórico Terry Eagleton compreende a estética como “protótipo secreto da subjetividade na sociedade capitalista incipiente” (EAGLETON, 1993, p. 13). Se, como mostra Jacques Rancière (1996), a política está invariavelmente implicada a uma estética, com a Era Democrática esta relação assume um outro relevo, ela é estreitada.

Da mesma forma que as transformações na ordem da experiência sensível proveram as condições de possibilidade para a fundação da Estética como disciplina autônoma, elas também originariam reposicionamentos sintomáticos em duas das principais atividades encarregadas da produção material no século XIX. Como primeiro deles poderíamos citar a gradual abolição das antigas divisões entre as artes segundo seus modos de fazer - arquitetura, pintura, escultura, música, dança e teatro, literatura - substituídos por um único edifício da Arte. No mesmo século XIX, a Arte Aplicada - a “irmã plebeia” das Belas Artes - também seria gradualmente substituída, encarnando na figura do design.

Ainda que seja difícil delimitar com precisão suas origens históricas, compreendemos que a gênese do design está ligada a uma separação estrita entre os atos de projetar e de fabricar artefatos (DENIS, 2008). É no âmbito da crescente importância da estética, isto é, da dimensão sensível, que o design surge como disciplina. Com o tempo, a seriação industrial torna possível uma variedade de produtos à liberdade de escolha dos seus consumidores. Mas como ler todos estes reposicionamentos na chave da emergência de um novo modo sensível e não apenas em decorrência de mudanças tecnológicas? Como poderíamos compreender o nascimento do design no âmbito desta gênese subjetiva?

Os meios de subjetividade então nascentes passam a determinar que os objetos que habitam uma casa, os itens de vestuário e os objetos de uso pessoal expressam os gostos de

³ Grosso modo, Jacques Rancière (2009) entende por Regime Estético um conjunto específico de lógicas que estruturam os horizontes possíveis de produção discursiva, fruição e elaboração de todas as formas de Arte. Vigente e operante até hoje, este regime teria se constituído a partir da Revolução Francesa, concorrendo com o Regime Ético das Imagens e o Regime Representativo, predominantes até então.

⁴ Os conceitos de *tipo gráfico* e *tipo social* aqui abordados partem dos subsídios teóricos do filósofo Jacques Rancière (2012) e, portanto, consistem de traduções para o português dos originais em francês *type* e *type social*. Ainda que o termo *type* tenha outros significados nesta língua, optamos por mantê-lo em português, possibilitando que os leitores tenham contato com os termos tais como circulam nos países lusófonos.

seus proprietários, vindo a incidir, por metonímia, nos processos de singularização dos sujeitos. Assim, inicialmente o designer se especializa em projetar objetos de desejo, configurações palpáveis que materializem as representações que os indivíduos almejam para si mesmos (FORTY, 2007). Para o crítico Deyan Sudjic “o design é a linguagem que uma sociedade usa para criar objetos que reflitam seus objetivos e seus valores” (SUDJIC, 2010, p. 49). Ainda que de forma inconsciente, o designer passa a dar forma às determinações subjetivas (valores, crenças, identidades, formas de diferenciação social) de uma sociedade pautada pelas posses materiais, e por isso é difícil dissociar a atividade do designer de um pensamento estético.

Se o indivíduo procura no consumo de objetos uma forma de expressão dos seus anseios subjetivos, o design não atua apenas na representação e materialização destes valores que se encontram suspensos no imaginário social. Ele também participa da conformação destas possibilidades de expressão íntima dos sujeitos. Não por acaso alguns teóricos explicitem o caráter mimético do design, que raramente suscita rupturas na experiência sensível. Sob este ponto de vista, explicitado por Adrian Forty (2007), o design deve ser compreendido como um processo de produção eminentemente social, ao contrário da tendência historiográfica em sublinhar sua dimensão autoral.

De modo similar, compreendemos que as disposições materiais são conformadas por uma cartografia de forças e poderes que transcende a intencionalidade dos sujeitos, mas é determinada por um certo campo de possíveis, aquilo que pode ser visto e ouvido em um dado momento histórico. Esta concepção está próxima das analíticas foucaultianas, brilhantemente sintetizadas por Gilles Deleuze: “toda forma é um composto de forças” (DELEUZE, 2008, p. 145). Se o filósofo Jacques Rancière compreende estas conformações do visível e do pensável como “ao mesmo tempo simbólicas e materiais” (RANCIÈRE, 2012, p. 101) é porque elas não apenas atualizam um conjunto de lógicas latentes nesta comunidade sensível. Elas ao mesmo tempo performatizam, tensionam e produzem este mesmo campo da experiência no seio dos quais foram originadas.

2. Design, Tipo e Produção de Subjetividades

As reorganizações político-sensíveis que afloraram com a Era Democrática propiciaram um deslocamento radical nos regimes de visibilidade, se tornando a matriz constitutiva das novas formas do mundo comum. Ao longo do artigo examinamos os modos através dos quais as ideias nascentes de tipo gráfico e tipo social podem constituir importantes sintomas das relações entre design e produção de subjetividades. Apontamos alguns modos específicos de incidência de um sobre o outro, bem como o caldo histórico em que se originaram. Seguindo a trilha aberta por Rancière (2012), tomamos a ideia de tipo como forma privilegiada de acesso a uma certa formação de identidades e identificações que caracteriza a produção de subjetividades na Era Democrática. Mostramos de que maneira os processos que levaram à gênese da ideia de tipo são indiscerníveis da própria gênese do design.

Ora, os modos pelos quais somos tornados sujeitos são múltiplos e advêm de uma série de fatores desconexos, mas que, como mostrou Michel Foucault (2010), guardam raízes profundamente históricas, políticas e sociais:

[...] seria interessante tentar ver como se dá, através da história, a constituição de um sujeito que não é dado definitivamente, que não é aquilo a partir do que a verdade se dá na história, mas de um sujeito que se constitui no interior mesmo da história, e que é a cada instante fundado e refundado pela história (FOUCAULT, 2002, p. 10)

Se nossos modos subjetivos são historicamente formados por algo que é da ordem de um dispositivo⁵, então não seria possível operar uma análise e enumeração completa de seus componentes. Desta impotência diante da complexidade das formações subjetivas emerge a incompletude da nossa abordagem, na busca por elencar algumas formas de inventariado e catalogação que tanto obsedam as sociedades disciplinares⁶, entendendo sua imbricação à ideia de tipo. Dispersa em vários campos do saber, ela serve de matriz para a produção de verdades sobre os sujeitos, incidindo sobre a produção de subjetividades no âmbito da Era Democrática.

Partimos do pressuposto de que, embora nos pareça totalmente intuitiva e natural, esta ideia surge em um momento histórico muito preciso, consistindo de uma possibilidade contingente de se dizer algo sobre aquilo que se vê. Assim, ela integra relações históricas entre o ver e o dizer inaugurados por uma certa partilha do sensível⁷ a que damos o nome de Regime Estético. Ora, Jacques Rancière (2011) compreende a estética como

[...] uma forma de experiência, um modo de visibilidade e um regime de interpretação (...). A questão é a configuração da paisagem sensível que estrutura a comunidade, a configuração daquilo que pode ser visto e sentido e dos modos possíveis de se falar e pensar sobre isso. Trata-se de uma distribuição do possível (RANCIÈRE, 2011, pp. 18-19).

Se por um lado a ideia de tipo pode ser historicamente situada, por outro ela provê possibilidades de análise e produções de verdade cujos pressupostos atravessam as fronteiras entre a configuração de saberes científicos, formas de arte e modos de subjetividade. Assim, este corte transversal na História, de vultos genealógicos, só nos interessa na medida em que permite colocar em perspectiva alguns dos pressupostos que permeiam o design hoje. Esta pode parecer uma tarefa heterodoxa, mas o pensamento de Jacques Rancière permite performar essas distensões, uma vez que visibiliza um conjunto de lógicas que permeia as experiências sensíveis e transpassam os limites dos movimentos artísticos, dos estilos, dos gêneros e das épocas.

Seus subsídios teóricos permitem que desenhemos, em uma mesma superfície de contato, uma série de práticas da produção material forjadas de acordo com um conjunto de lógicas circunscritas sob a égide da experiência estética. Se este corte nos autoriza trafegar por entre os diversos modos de produção dos saberes, então as formas de inventariado e classificação elencadas, apesar de não pertencerem necessariamente ao campo do design, nos servem para delinear a inserção da ideia de tipo no seio do Regime Estético.

Ora, para Jacques Rancière (2011) este regime teria surgido como resultado de uma

⁵ Michel Foucault (1981) define dispositivo como “um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos” (FOUCAULT, 1981, p. 244).

⁶ De acordo com Michel Foucault (1981) a disciplina é uma técnica de exercício de poder que surge durante o século XVIII, uma “nova maneira de gerir os homens, controlar suas multiplicidades, utilizá-las ao máximo e majorar o efeito útil de seu trabalho e sua atividade, graças a um sistema de poder suscetível de controlá-los. Nas grandes oficinas que começam a se formar, no exército, na escola” (FOUCAULT, 1981, p. 105).

⁷ Jacques Rancière (2009) denomina “partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas” (RANCIÈRE, 2009, p. 15). Esta partilha, por sua vez, determina os regimes de visibilidade, “ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto” (RANCIÈRE, 2009, p. 17).

trama de processos históricos “que dá novo significado à divisão das formas de nossa experiência” (RANCIÈRE, 2011, p. 2). Essa trama, por sua vez, “tomou forma em discursos teóricos e atitudes práticas, na percepção individual e em instituições sociais – museus, bibliotecas, programas educacionais – e em invenções comerciais também” (RANCIÈRE, 2011, p. 2). Assim, nos colocamos a tarefa de perscrutar um dos elementos desta trama.

Todavia, algumas ressalvas devem ser feitas. Nossa abordagem não tem o intuito de encontrar na ideia de tipo algo como uma essência do design. Trata-se de compreender alguns processos sociais dispersos aos quais ela se coadunou desde a gênese do design e que, de certa maneira, ainda informam muitas de suas práticas. Por outro lado, a maneira como as ideias de design e de tipo se tangenciaram e estiveram vizinhas ao longo da história permite concluir que não se trata de uma mera concomitância temporal.

Se o design se fez pensável apenas no âmbito do Regime Estético, deste emerge seu núcleo duro, suas problemáticas, seus pressupostos e suas querelas. Apontamos de que forma elas estão entrelaçadas a um conjunto de lógicas comuns, tendo como solo epistemológico o Regime Estético.

3. Regime Estético como Matriz do Pensamento Sociológico

Delineadas algumas das intenções gerais que movem este artigo, vejamos de que maneiras o *Regime Estético*, inicialmente na figura do Romantismo literário, teria estabelecido as relações entre ver e dizer que provisionaram as condições de possibilidade para as analíticas dos saberes histórico e sociológico.

Para Jacques Rancière (2009), o princípio da democracia teria se infiltrado no horizonte de possibilidades que regem a apreensão sensível do mundo, de modo que os princípios de liberdade e igualdade incidem sobre a ordem mesma do sentir. Com isso são abolidas as antigas hierarquias, predominantes no *Regime Representativo*, que determinavam quais temas eram dignos de serem retratados e de que forma. O filósofo compreende que esta mutação subjetiva, este deslocamento na partilha do sensível, institui o princípio da igualdade de “todos os temas⁸” (RANCIÈRE, 2009, p. 19):

Não existem temas nobres e temas vulgares, muito menos episódios narrativos importantes e episódios descritivos acessórios. Não existe episódio, descrição ou frase que não carregue em si a potência da obra. Porque não há coisa alguma que não carregue em si a potência da linguagem. Tudo está em pé de igualdade, tudo é igualmente importante, igualmente significativo (RANCIÈRE, 2009a, pp. 36-37)

Esta abertura, calcada na instituição de novas possibilidades de se falar sobre aquilo que se vê, introduz nos horizontes expressivos uma multiplicidade de assuntos, objetos e personagens que antes não ocupavam o terreno da arte. A relação dos escritores Românticos com seu ofício passa por esta reconfiguração sensível. As descrições minuciosas e o apreço pelos detalhes corroboram com a ideia de que tudo pode falar. Cada forma sensível passa a trazer em si “as marcas de sua história e os signos de sua destinação. A escrita literária se estabelece, doravante, como decifração e reescrita dos signos de história escritos nas coisas” (RANCIÈRE, 2009a, p. 35). Assim, este novo estatuto dos signos provê analíticas que tornariam possível a produção de conhecimento científico pelos campos da sociologia e a história. A

⁸ A tradução para o português do termo francês *sujet*, usado originalmente pelo autor, dissolve a ambiguidade proposital que ele carrega, uma vez que ele pode significar tanto *tema* quanto *sujeito*.

ficção teria fundado as bases para uma nova forma de produção de verdades.

Foi através do Romantismo, em suas sucessivas tentativas de reunir, resgatar e escrever os diversos contos e fábulas tradicionais dos povos europeus, que pudemos conceber a ideia que temos hoje de história, de cultura e de civilização. Ora, o mesmo movimento artístico teria municiado as possibilidades de análise para esta mesma realidade a que deu ensejo. Para Jacques Rancière (2010) o *Regime Estético* teria provisionado:

[...] os princípios hermenêuticos da história e da sociologia, aquelas ciências que dão ao silêncio das coisas sua eloquência do verdadeiro testemunho de um mundo, ou devolvem todas as palavras proferidas à verdade muda expressa pela atitude do falante ou o papel do escritor (RANCIÈRE, 2010, p. 68, tradução nossa)

Em outras palavras, a literatura proveu à sociologia e à história a possibilidade hermenêutica de sua veridicção, que encontra no visível os sinais do invisível. Aqui podemos estabelecer uma aproximação com Michel Foucault (2008), para quem, a partir da hermenêutica moderna, desde Freud, Marx e Nietzsche:

[...] os signos foram escalonados em um espaço muito mais diferenciado, segundo uma dimensão que se poderia chamar de a da profundidade, desde que não a entendamos como interioridade, mas, ao contrário, como exterioridade (FOUCAULT, 2008, p. 44).

Assim, o surgimento de uma nova hermenêutica no século XIX, pavimentado pela literatura, incidiu sobre as formas de produção de verdades, engendrando também novos modos de produção de sujeitos. O autor elucida que “as práticas sociais podem chegar a engendrar domínios do saber que não somente fazem aparecer novos objetos, novos conceitos, novas técnicas, mas também fazem formas totalmente novas de sujeitos” (FOUCAULT, 2002, p. 8). Se agora a produção de verdades passa a estar vinculada a uma analítica que confia à hermenêutica a tarefa de depreender dos signos visíveis aquilo está invisível, em que a exterioridade serve como superfície de decifração, o que podemos pensar a respeito dos novos sujeitos que emergem neste momento histórico preciso?

Para compreendermos os modos de produção de subjetividades na modernidade não podemos negligenciar uma nova ideia que toma corpo no mesmo século XIX. Parece que os procedimentos de taxonomia, tão caros à ciência moderna, ganham terreno nas novas ciências humanas da modernidade, possibilitando sua aplicação no interior da sociedade. Mas como se torna pensável a ordenação de pessoas em tipos sociais? Aqui cabe a reflexão de Michel Foucault sobre os princípios que regem quaisquer critérios de taxonomia:

[...] segundo qual espaço de identidades, de similitudes, de analogias, adquirimos o hábito de distribuir tantas coisas diferentes e parecidas? Que coerência é essa – que se vê logo não ser nem determinada por um encadeamento a priori e necessário, nem imposta por conteúdos imediatamente sensíveis? (FOUCAULT, 1987, p. 9).

Em outras palavras, qualquer tipo de ordenação envolve um jogo de diferenças e similitudes que antes deve aparecer como evidência sensível – e que logo vão parecer, invertendo essa ordem, como derivados dessa evidência. Mas como este novo objeto se faz visível na nova partilha do sensível que o *Regime Estético* enseja?

Ora, esta mesma literatura também esteve envolvida na inauguração da ideia de *tipos sociais*, que se infiltraria em um imaginário muito amplo e difundido no século XIX, vindo a permear a sociologia e a criminologia nascentes. Jacques Rancière (2012) produz um retrato

muito preciso da forma através da qual se consolidou a possibilidade de tipificar os membros de uma sociedade. Segundo o autor, o século XIX constitui o

[...] instante em que se criou o grande comércio da imageria coletiva, em que se desenvolveram as formas de uma arte dedicada a um conjunto de funções ao mesmo tempo dispersas e complementares: dar aos membros de uma “sociedade” com referenciais indecisos os meios de se ver e de rir deles mesmos sob a forma de tipos definidos; constituir em torno dos produtos comerciais um halo de palavras e imagens que os tornam desejáveis; reunir, graças às prensas mecânicas e ao novo procedimento da litografia, uma enciclopédia do patrimônio humano comum: formas de vida distantes, obras de arte, conhecimentos popularizados. O momento em que Balzac faz da decifração dos sinais inscritos na pedra, nas roupas e nos rostos o motor da ação romanesca, (...) é também aquele em que são lançados o *Magasin Pittoresque*, as fisionomias do estudante, da “moça de vida fácil”, do fumante, do dono de armazém e de todos os tipos sociais imagináveis (RANCIÈRE, 2012, pp. 24-25)

O projeto fotográfico de August Sander (1876-1964), intitulado *Pessoas do Século XX* [Figura 1], pode nos oferecer um emblema deste conjunto de lógicas nascentes. Em 1910 o fotógrafo alemão começou a retratar e tipologizar sistematicamente seus conterrâneos, até ser barrado pelos nazistas, em 1936. As fotografias de August Sander inspirariam o movimento de fotografia conceitual conhecido como Nova Objetividade Alemã, que ganharia notoriedade nos anos 1960 e continua a influenciar uma geração de jovens artistas.

Mas através desta série podemos observar de que maneira a possibilidade de tipificação das identidades se constrói no seio do *Regime Estético*. As fotos encarnam a ideia de tipos sociais, indissociável de certa visão de história e de cultura que se tornara pensável. Estas imagens nos expõem a uma certa mudez discursiva, elas são o testemunho mudo de uma época e das personagens que retrata, nos exigem decifração. Esta decifração pode se dar especialmente através dos gestos, morfologias e posturas corporais, das vestimentas, dos objetos que estas pessoas carregam, de suas expressões faciais etc. São elementos que parecem dar acesso a um jogo infinito de identidades e identificações sempre inacabado, eternamente sem resposta. Imaginamos por um segundo ser possível depreender a personalidade e a história de cada um dos *tipos*⁹ presentes nas fotos.

Ao tentarmos decifrar as personagens nas fotos de Sander a partir dos traços e das pistas que nelas percebemos, fazemos eco à função que o cartunista e pioneiro da fotografia Félix Nadar (1820-1910) já havia traçado para os seus *portraits* fotográficos. Através deles, o fotógrafo acreditava ser possível condensar a personalidade de seus retratados. Ao realizar fotografias de grandes intelectuais e artistas de sua época, ele exercia um esforço de sintetizar suas individualidades, a “interioridade” de cada um deles. Em suas palavras, tratava-se de “transfigurar de modo cômico essas centenas de faces diferentes, preservando, de cada um, a incomensurável semelhança física de traços, a aparência pessoal - e o caráter, isto é, a semelhança moral” (NADAR, 1998, p. 130, tradução nossa).

Jacques Rancière explora uma figura semelhante na literatura Romântica, a partir daquilo que ele chama de palavra muda, epitomizada pela famosa máxima do escritor alemão Novalis: “o homem não é o único a falar, o universo fala, tudo fala, linguagens infinitas”. Esta percepção evoca “uma capacidade de expressão inscrita no mundo, em todas as suas

⁹ É curioso notar que a palavra “tipo”, especialmente no português de Portugal, tenha um significado coloquial que corresponde àquilo que no Brasil poderíamos nomear com “cara”.

manifestações e dimensões” (DERANTY, 2010, p. 157, tradução nossa). Neste contexto, o escritor se torna um intérprete de sinais impressos “no próprio corpo de objetos mudos” e que expressam o “significado cifrado de uma era, uma história ou uma sociedade” (RANCIÈRE, 2005, p. 17, tradução nossa).

Estes objetos, por sua vez, não escondem ou representam um discurso, mas estão sujeitos a um jogo hermenêutico infinito de interpretações, como a recolhida de pistas de um detetive, que procura nos detalhes a resposta para uma narrativa totalizante. Como apontamos anteriormente, para Jacques Rancière este pensamento surgido na literatura teria emprestado suas formas de análise às ciências sociais, à crítica social e à psicanálise. De modo similar, ainda no século XIX, Félix Nadar preconiza as relações que a modernidade estabeleceria entre a fotografia e a produção de identidades/ identificações.

Figura 1: August Sander - Série Pessoas do século XX (1922)



Fonte: <http://www.artnet.com/Magazine/reviews/hilger/hilger4-30-01.asp>

Neste momento histórico proliferam novos modos de inventariado e classificação, que aparecem em diversos campos e dizem respeito às recentes ideias de cultura e de sociedade. Dentre eles também podemos destacar a enciclopédia, os museus e a fascinação com o colecionismo, assim como a criminologia, cujo método de decifração é muito semelhante àquele inaugurado pela hermenêutica moderna ou, se quisermos, pela literatura Romântica.

4. Criminologia e Produção de Subjetividades

Neste mesmo caldo histórico vemos o surgimento da literatura policial do século XIX, onde os rastros insignificantes deixados acidentalmente pelos criminosos são objeto de uma hermenêutica que acessa a verdade de um acontecimento passado. Através do conjunto destas pistas, o olhar treinado do detetive permite desvelar a verdadeira identidade de um sujeito criminoso, evidenciar sua individualidade em meio ao anonimato das grandes cidades. Aqui a identidade de um sujeito parece estar vinculada a fragmentos de gestos, comportamentos e tudo aquilo que ele inconscientemente deixa para trás. Neste momento parece ser possível tipificar as identidades.

Se lemos Walter Benjamin (1985) à luz destas reflexões, podemos compreender de que modo ele parece estabelecer um paralelo entre os métodos investigativos das histórias de detetive e a produção de subjetividades no âmbito da modernidade. Para o teórico, a individualidade de um sujeito parece estar vinculada aos seus rastros:

O interior não é apenas o universo do homem privado, mas também o seu estojo. Habitar significa deixar rastros. No interior, eles são acentuados. Colchas e cobertores, fronhas e estojos em que os objetos de uso cotidiano imprimam a sua marca são imaginados em grande quantidade. Também os rastros do morador ficam impressos no interior. Daí nasce a história de detetive, que persegue esses rastros (BENJAMIN, 1985, p. 38).

Ainda segundo o autor, “disso se originam as fantasmagorias do ‘interior’, da interioridade. Para o homem privado, o interior da residência representa o universo. Nele se reúne o longínquo e o pretérito (...). Em Van de Velde¹⁰ a casa aparece como expressão da personalidade” (BENJAMIN, 1985, p. 37). Nestas reflexões o crítico alemão parece deixar ambígua a distinção entre o *interior* do lar burguês e a pretensa *interioridade* do sujeito burguês.

Aqui novamente é preciso retomar a natureza topológica que Michel Foucault (2008) localizou nas novas formas hermenêuticas da modernidade: a de uma profundidade que não pode ser compreendida como “interioridade, mas, ao contrário, como exterioridade” (FOUCAULT, 2008, p. 44). A ambiguidade delineada por Walter Benjamin parece colocar em questão justamente a compreensão corrente de que a subjetividade humana pode ser compreendida nos termos de uma profundidade do ser. Mas como se dá esta passagem entre a profundidade e a superfície dos modos subjetivos?

Michel Foucault descreve um deslocamento no interior do Código Penal ocorrido na passagem à modernidade, que pode nos prover algumas respostas. Ele conta que, entre os séculos XVIII e XIX, “no lugar do crime, a criminalidade se torna objeto da intervenção penal” (FOUCAULT, 1987a, p. 84) e a noção de reincidência ganha importância. Ela integra a função da justiça de indiciar não mais:

[...] o autor de um ato definido pela lei, mas o sujeito delinquente, uma vontade que manifesta seu caráter intrinsecamente criminoso, (...) trazendo em si como que um fragmento selvagem de natureza; aparece como celerado, o monstro, o louco talvez, o doente e logo o “anormal” (FOUCAULT, 1987a, pp. 84-85).

Aqui o filósofo escrutina uma das maneiras pelas quais as formas jurídicas não são apenas aplicadas a um sujeito dado, mas modulam a produção de subjetividades. O caráter

¹⁰ Henry Van de Velde (1863-1957) foi um arquiteto, designer e pintor belga ligado ao movimento *art nouveau*.

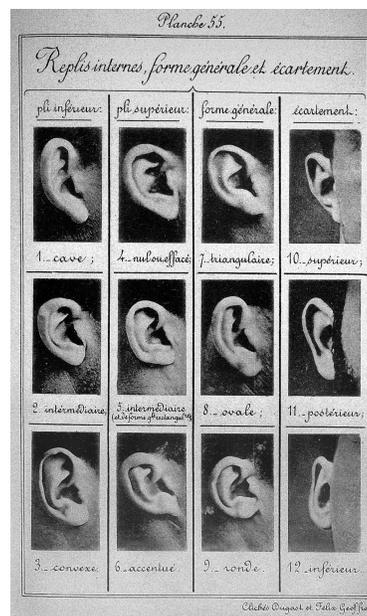
absolutamente móvel das formações subjetivas também pode ser depreendido da passagem em que Foucault (2017) caracteriza a passagem da figura do sodomita à do homossexual. Do praticante da sodomia passa a se deduzir não um reincidente, mas uma forma de subjetividade, cujos vultos estão próximos de um contorno gráfico, embora deem a impressão de uma certa espessura do ser:

[a] nova caça às sexualidades periféricas provoca a incorporação das perversões e nova especificação dos indivíduos. A sodomia - a dos antigos direitos civil ou canônico - era um tipo de ato interdito e o autor não passava de seu sujeito jurídico. O homossexual do século XIX torna-se uma personagem: um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida; também é morfologia, com uma anatomia indiscreta e, talvez, uma fisiologia misteriosa (...). O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie (FOUCAULT, 2017, pp. 47, 48).

Lembremos que a obsessão das sociedades disciplinares com o inventariado dos indivíduos estava ligada a uma nova forma racional de gestão das populações que emergiu no século XVIII: “a disciplina implica um registro contínuo. Anotação do indivíduo e transferência da informação de baixo para cima, de modo que, no cume da pirâmide disciplinar, nenhum detalhe, acontecimento ou elemento disciplinar escape a esse saber” (FOUCAULT, 1981, p. 106).

Neste momento, a invenção da fotografia desempenharia um papel central nas investigações criminais, seja para o registro das pistas ou para a catalogação e tipificação dos delinquentes, que poderiam ser identificados por analogia. A possibilidade da fixação química de uma imagem-cópia do mundo, pretensamente livre de qualquer traço subjetivo, materializou uma série de valores de cientificidade em voga, levando este meio técnico a ocupar um espaço privilegiado nos mecanismos de controle social.

Figura 2: Alphonse Bertillon – Prancha de *Identification Anthropométrique* (1893)



Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2d/Bertillon_-_Identification_anthropom%C3%A9trique_%281893%29_327.png

O chamado método Bertillon [Figura 2], inventado por volta de 1870, é exemplar desta obsessão disciplinar de catalogar e inventariar o sujeito moderno. Ora, vimos que neste momento passava a ser importante compreender se o criminoso era um reincidente, uma vez que este fato poderia levar a conclusões quanto ao seu perfil psicológico. Mas em meio a tantos infratores, como criar um catálogo que tornasse possível facilmente chegar à ficha de um criminoso específico?

Antes era comum que os detentos fossem marcados na pele a ferro em brasa, mas com a invenção da fotografia foi possível dispensar este procedimento demasiado brutal. Os criminologistas passaram a medir e fotografar as partes dos corpos criminosos, dispondo estas informações em catálogos extensos e detalhados. Uma pesquisa cruzada permitia que facilmente se chegasse a um indivíduo qualquer instado no catálogo:

Os quadros fotográficos do método Bertillon (com suas fileiras das partes do corpo arranjadas para observação, comparação, combinação e identificação final) fornecem uma imagem emblemática do corpo da modernidade, um corpo reduzido a elementos paradigmáticos, analisado e arranjado em uma ordem que a massa abundante de corpos individuais não poderia jamais possuir (...). O corpo individual aparece agora simplesmente como a percepção de um número de tipos mensuráveis (GUNNING, 2007, p. 53)

Esta forma de catalogação ganharia um novo relevo quando aplicada pela nascente antropologia criminal de Cesare Lombroso (1835-1909). No final do século XIX esse italiano positivista passaria a vincular os traços psicológicos dos criminosos às suas tipologias corporais, levando a toda uma concepção de darwinismo social que sustentaria ideologicamente o neocolonialismo europeu. Aqui as identidades, os modos subjetivos, se encontram amalgamados a determinados tipos fisiológicos.

Vemos, portanto, de que modo a produção das identidades, dos *tipos sociais*, é fruto de uma analítica eminentemente epidérmica: aquilo que funda a pretensa profundidade de um sujeito não é nada além de uma ruga na sua superfície. A identidade de um sujeito passa a ser definida por uma espécie de mancha gráfica, uma nuvem de sentidos e atributos que o remete a determinados *tipos*. O incessante jogo entre identificação e a tentativa de desidentificação, torna-se a matriz produtora de individualidades, instaurando um dos modos a partir dos quais o sujeito procura constituir uma verdade sobre si.

5. Design: Tipos Sociais e Tipos Gráficos

Vimos que a Era Democrática é marcada por modos de produção de subjetividades em que a verdade do indivíduo se encontra milimetricamente fracionada nos elementos que compõem seu agir e seu sentir, infinitamente passíveis de decifração. Então é em um incessante jogo de identificações e desidentificações que este sujeito passa a buscar sua individualidade. Neste jogo, o design se torna um dos principais elementos que dão visibilidade, que fazem emergir e materializam as distinções sociais que existem no interior da sociedade. De acordo com o historiador Adrian Forty (2007) os fabricantes:

[...] e seus clientes queriam ter o poder de escolha, e havia razão nessa diversidade, pois os designs caíam em distintas categorias que correspondiam, em geral, a noções sobre a sociedade e sobre as distinções dentro dela. As diferenças entre os designs de bens manufaturados se tornaram assim encarnação das ideias contemporâneas de diferença social (...). Essas distinções, que poderiam ser identificadas em muitos outros produtos, baseavam-se no pressuposto de que as pessoas em cada

categoria de idade, sexo, classe ou posição social se viam como diferentes das de outras categorias, e queriam que isso se refletisse nos bens que compravam e usavam (FORTY, 2007, pp. 90-91).

Assim, a profusão das mais diversas tipologias e variedades de produtos nas prateleiras das lojas, especialmente a partir do século XIX, pode ser vista como um dos efeitos da invenção dos tipos sociais inaugurada pelo Regime Estético. Neste sentido, seria possível justapor as fotos de August Sander [Figura 1] e os catálogos de chapéus da loja de departamento americana Sears [Figura 3]. Ambos estão baseados na taxonomia de uma população, em identificar e dar materialidade a um conjunto de formas típicas.

Figura 3: Sears, Roebuck and Company - Catálogo de Chapéus, nº 124 (1922)



Fonte: <https://archive.org/details/catalogno12400sear>

Entretanto, o fotógrafo se mantém em um registro analítico: a ideia de tipo social aparece apenas como pressuposto de uma prática fotográfica cuja sistemática tende ao abstracionismo. Ora, é justamente este devir tipológico que se desdobraria na fotografia conceitual da Nova Objetividade Alemã, aqui exemplificado pelas séries dos artistas Hilla Becher (1934 – 2015) e Bernd Becher (1931 – 2007) [Figura 4]. Se justapostas ao trabalho do alemão, elas deixam entrever justamente o caráter abstracionista que as fotos de Sander podem assumir. É frequente, inclusive, que as fotos que compõem a série Pessoas do Século XX sejam expostas em fileiras lado a lado, acentuando sua potência formal e tipológica.

O catálogo da Sears, por sua vez, parte de um outro lugar. Ele tem por objetivo se inserir em uma mecânica de identificações e desidentificações que mobiliza toda uma dimensão desejante naquele que observa os tipos sociais representados, produzindo, ao mesmo tempo, um retrato do presente e um porvir da sociedade. Daí o caráter mimético que

o design passa a assumir: “tomadas em seu conjunto, toda a gama de bens manufaturados constituía uma representação da sociedade” (FORTY, 2007, p. 91). Assim, é instaurada uma ambiguidade fundamental que torna difícil distinguir se é o design que responde aos anseios da sociedade ou se dá a ela o horizonte de possibilidades daquilo que é possível ansiar.

Figura 4: Bernd Becher e Hilla Becher - Winding Towers (1966–97)



Fonte: https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/07/29/recent-acquisition-bernd-and-hilla-bechers-winding-towers/

Aqui talvez possamos trazer a reflexão de Jacques Rancière (2012). Em sua comparação improvável entre as lógicas que regem o protofuncionalismo de Peter Behrens (1868-1940) e os poemas simbolistas de Stéphane Mallarmé (1842-1898), o filósofo encontra na “palavra - mas também a ideia de – tipo” (RANCIÈRE, 2012, p. 103) uma possível superfície de contato entre os dois. Segundo Rancière, o poeta teria buscado o princípio de sua poesia ao lado do ballet, uma “forma de teatro em que não se produzem mais personagens psicológicos, mas tipos gráficos” (RANCIÈRE, 2012, p. 104). Ora, não seria este o mesmo princípio que rege as tipificações sociais?

Neste ponto, um historiador atento poderia fazer uma objeção: não haveria conciliação possível entre o engenheiro protofuncionalista e a profusão dos produtos apresentados no catálogo da Sears. Afinal, “o trabalho de designer de Behrens aplica os princípios do Werkbund, que mandam restaurar ‘o estilo’ contra a multiplicação de estilos ligada à anarquia capitalista e mercantil” (RANCIÈRE, 2012, p. 105). Podemos responder que aqui não nos interessam estes rastros de intencionalidade, haja visto que os processos de materialização não se dão através da vontade de um indivíduo, mas de processos sociais.

Se a moralização da forma promovida pelos designers modernistas se dava em nome da ideia de tipos gráficos, a profusão dos produtos e estilos que invadiu a Europa do século XIX foi impelida pela ideia de tipos sociais. Assim, ainda que ambos historicamente tenham se antagonizado, no plano das intenções, dos projetos e dos ideais, o Regime Estético continua a prover os princípios de aderência que põem os dois em contato.

Se, de acordo com Michel Foucault (2008), a hermenêutica moderna teria subvertido a topologia clássica profundidade/superfície, Mallarmé parece efetuar uma operação similar. A ideia de que a palavra não é mais um ato da cena, mas uma matéria instauradora, imanente, parte de uma interpretação infinita do mundo sensível, é exatamente aquela que rege a produção do poeta francês. Daí a ideia mallarmeana de um “poema livre de qualquer aparelho de escrita” (MALLARMÉ apud RANCIÈRE, 2012, p. 105). Sua poesia não procura representar uma cena, mas apresentar esquemas do mundo, como o traçado de um desenho que se torna cada vez mais essencial. Para Jacques Rancière ele não está interessado em produzir “personagens psicológicos, mas tipos gráficos” (RANCIÈRE, 2012, p. 104).

O filósofo francês nos mostra que os princípios de depuração não constituem apenas uma escolha formal restrita aos campos do design e da arquitetura. Trata-se do resultado de todo um conjunto de lógicas que paira sobre as produções materiais da Era Democrática, e que incide até mesmo sobre a poesia mallarmeana. O raciocínio heterodoxo do autor permite que pensemos estes processos formais no design e na arquitetura a partir da ideia de *tipo*. Suas proposições deslocam a visão historiográfica predominante, que compreende a gênese do design como consequência direta do vertiginoso crescimento produtivo que marcou o século XIX. De acordo com uma certa *vulgata*, essa mudança teria exigido um pensamento formal sobre os produtos para, por um lado, adaptá-los às restrições da produção industrial incipiente e, por outro, destaca-los nas prateleiras das lojas.

Ao separar as esferas da produção e o pensamento projetivo, o design teria respondido a esta dupla demanda, e com o tempo finalmente se emanciparia enquanto disciplina autônoma. Assim, a historiografia do design geralmente vincula os processos de depuração formal à necessidade de adaptar os produtos à realidade da produção industrial. Entretanto, esta visão notadamente positivista acaba por superdimensionar o papel dos avanços tecnológicos nas mudanças sociais, reduzindo um conjunto complexo de elementos históricos a uma narrativa unívoca.

Mas para além de uma adequação das formas dos artefatos à realidade da produção industrial, procuramos observar as preocupações modernas de depuração formal dos objetos de design no bojo das mutações subjetivas que marcaram o advento do *Regime Estético*. Trata-se do exercício quintessencial impossível, similar ao de Mallarmé, em que as formas dos produtos caminham em direção ao grau zero, ao ponto infinito onde encontram sua função. Trata-se de uma ruptura com as lógicas de produção material predominantes nas artes decorativas, articuladas segundo os paradigmas do Regime Representativo, ainda aquelas de uma simbolização. As formas rebuscadas dos palácios, igrejas e seus objetos tinham por função representar a grandeza da religião e da monarquia.

Talvez os modernos compreendessem a profusão de ornamentos das artes decorativas como um véu que recobre e nos distancia da pureza do signo, ou da função do objeto de design. Contudo não é certo que estivesse no campo visível dos artesãos da época a ideia de que as formas não fizessem parte da função do objeto, ou sequer que a funcionalidade poderia ser uma matriz para a forma. A maestria de um artesão estava ligada predominantemente ao virtuosismo de uma técnica, afirmada na abundância dos arabescos, que assim dava a ver o domínio de sua vontade sobre uma matéria inerte. Era assim que a forma manifestava a primazia da faculdade intelectual sobre a faculdade sensível, em acordo com a mesma lógica que regia e cristalizava as ordens hierárquicas da monarquia. Além disso, os próprios modos de fazer da produção material obedeciam a lógicas hierárquicas: as Belas Artes acima das Artes Decorativas, as formas de arte e as formas de vida totalmente apartadas.

Lembremos do esforço de William Morris (1834 – 1896) e John Ruskin (1819 – 1900) para abolir este abismo hierárquico entre os dois tipos de atividades: os fundadores do movimento Arts and Crafts defendiam que não haveria diferenças substanciais entre Belas Artes e Artes Decorativas. Mas a ideia do design moderno, de purificar as formas para chegar ao grau zero da função, é também a de uma certa deposição da hierarquia em que a vontade se impunha à matéria inerte. Pois a tarefa do designer, tal como preconizado pelos modernos, não é aquela de enformar uma substância vazia, da forma pela forma, mas a de encontrar uma equação ideal que coloque a forma em harmonia com a função. Ora, sob este viés trata-se muito mais de uma experiência interpretativa, de uma equação que aproximava forma e matéria.

6. Tipos Gráficos e a Função Social Do Design

Assim, o design nasce intimamente ligado a uma série de processos subjetivos que tiveram lugar com a ascensão da sociedade burguesa, e que determinaram toda uma outra textura do mundo sensível. A ideia de *tipos gráficos*, estas unidades mínimas de sentido, pontos ideais em que a inteligibilidade não se vê encharcada de elementos desnecessários, parece emblemática de uma economia do sensível que tomava corpo no momento da gênese do design. O próprio esforço do design moderno em promover o encontro impossível da forma com a função pode ser entendido no interior de um ímpeto geral que habita o cerne do *Regime Estético*.

Deste modo, não é de se espantar que as fotografias em que August Sander retrata uma miríade de *tipos sociais* da Alemanha tenham exercido profunda influência no trabalho conceitual de Hilla e Bernd Becher, de um formalismo premente. Talvez essa passagem permita diluir algumas das dicotomias que opõem um formalismo estéril a uma arte aproximada da vida, em suma, os antagonismos históricos entre uma autonomia e uma heteronomia da arte. O esforço de Jacques Rancière ao aproximar Peter Behrens, engenheiro das formas de vida, e Stéphane Mallarmé, tantas vezes acusado de praticar a arte pela arte, caminha nesta direção.

É como se em ambos os casos a matéria da arte caminhasse para o ponto infinito de seu desaparecimento, em que não seria nada mais que uma forma de vida. O modo como as ideias de tipo *gráfico* e *social* estão entrelaçadas nestes projetos aponta para fato de que não se tratava apenas de um intento formal. Embora acusado de ter se distanciado do mundo real, o projeto do design moderno se entendia como social e político por produzir uma arte ao alcance de todos e que pudesse participar da experiência sensível das vidas ordinárias. E não é de se espantar que as preocupações dos promotores do Arts and Crafts transbordassem a

mera produção de formas para a indústria, mas estivessem engajados em todo um pensamento sobre as relações de trabalho:

A simplicidade do produto, seu estilo adequado à função, é bem mais que uma “imagem de marca”, é a marca de uma unidade espiritual que deve unificar a comunidade. Behrens muitas vezes se referia aos escritores e teóricos ingleses do século XIX ligados ao movimento Arts and Crafts. O movimento desejava conciliar arte e indústria por intermédio das artes aplicadas e da revalorização do artesanato. Para explicar seu trabalho de engenheiro racionalizador, Behrens invocava as grandes figuras dessa corrente, Ruskin e William Morris. Mas não foram eles que elaboraram, em pleno século XIX, um devaneio de aparência neogótica, opondo ao mundo da indústria, à feiura dos produtos e à servidão dos trabalhadores uma visão passeísta de artesãos associados em guildas, fazendo a bela obra, confeccionando com alegria e devoção de artistas objetos que se tornam ao mesmo tempo cenário artístico da vida modesta e meios para sua educação? (RANCIÈRE, 2012, pp. 110-111)

Assim, para além da produção de formas para a indústria, o design estaria engajado, desde sua gênese, em uma função social, algo da ordem de uma educação estética, nos moldes de Friedrich Schiller (1759 – 1805). O autor romântico escreve suas “Cartas para uma educação estética do homem” na ressaca da Revolução Francesa, que deu lugar ao Terror. Nelas Schiller atribui o fracasso revolucionário à permanência daquilo que constituiria o maior entrave para a constituição da liberdade e da igualdade entre os homens: as hierarquias entre a razão e a faculdade sensível. E daí conclui que “a verdadeira revolução deve ser uma revolução ‘estética’, que rompe com a lógica da dominação naquilo que ela tem de mais profundo: a diferença das naturezas” (RANCIÈRE, 2011a, p. 172).

Neste sentido, se é verdade que o design social desenvolvido especialmente a partir dos anos 1970 constitui uma ruptura com o foco mercadológico ou formalista que havia predominado até então, percebemos que este matiz está colocado desde a gênese do design. Isto implica esvaziar uma dicotomia bastante recorrente que opõe *design para pessoas*, ou *design para o mundo real*, e o design formalista ou mercadológico. Ambos os polos, dicotomizados historicamente, compartilham de uma gênese que é também comum à arte em seu regime estético: o engajamento em produzir formas de vida. O pensamento de Jacques Rancière, ao aproximar e colocar em uma mesma superfície de contato estas produções materiais oriundas de um pensamento estético, permite desfazer algumas destas dicotomias. Não se trata de compreender que arte e design são a mesma coisa, mas que eles compartilham geneticamente de um conjunto de lógicas que compõem, antes de tudo, os paradigmas de sua identificação.

Talvez estas análises expliquem a dificuldade em delimitar tanto aquilo que é arte quanto aquilo que é design: ambos (re)nascem no âmbito da Era Democrática sem um paradigma ontológico que os defina. Se antes as fronteiras entre as Belas Artes, bem como sua distância das Artes Decorativas, estavam inscritas na natureza aparente do objeto, a gênese da estética destitui esta conformidade entre o ver e o identificar. Não basta diferenciar o design da arte pelo fato de aquele ter uma função, dispor de uma metodologia própria, ou por ser produzido em escala e não artesanalmente. Estas distinções se mostram extremamente frágeis no âmbito das produções materiais que ganham corpo sob a égide do *Regime Estético*.

Se olharmos para a Arte Conceitual, por exemplo, veremos o emprego de ferramentas de projeto, metodologias e técnicas de produção idênticas às do design. Por outro lado, dizer, como Theodor Adorno (2012), que a função social da arte é não ter função, é limitar-se a uma

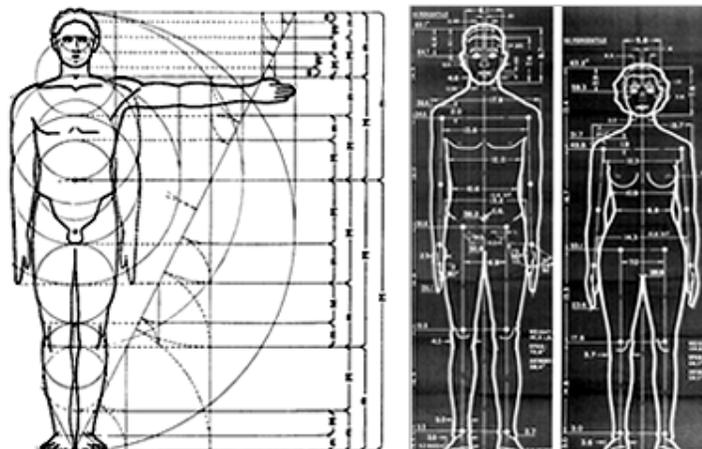
ideia muito restrita de funcionalidade. Mas opor este paradigma a um design inerentemente funcional é não olhar com calma para grande parte de sua produção. Tanto o design quanto a arte, embora atuantes em campos específicos, operam incessantemente em sua própria desidentificação, no alargamento incessante de suas próprias bordas. Esta é uma propriedade que ambos carregam “geneticamente”, ou melhor, genealogicamente. Se o *Regime Estético* colocou em jogo este nó originário entre formas da arte e formas de vida, é precisamente a partir dele que se encenam, irresolutas, todas as querelas supracitadas.

7. Design, Tipos e Produção de Subjetividades Hoje

Embora os catálogos da Sears não existam mais, não podemos dizer que as ideias de *tipo gráfico* e *tipo social* tenha desaparecido desde o começo do século XX. Antropometrias muito similares às de Alphonse Bertillon seriam realizadas nos campos do design e da arquitetura, no âmbito de uma série de pesquisas em ergonomia e conforto ambiental, especialmente a partir do século XIX. Seguindo lógicas eminentemente disciplinares, estas pesquisas inicialmente tinham o intuito de ampliar a produtividade do operário e reduzir acidentes, fornecendo métodos e dimensões para os industriais.

As duas Grandes Guerras aumentariam a demanda destes estudos e dentre as catalogações sistemáticas e minuciosas das dimensões humanas podemos destacar o livro seminal do alemão Ernst Neufert (1900 – 1986), *A arte de projetar em arquitetura*, publicado pela primeira vez no ano de 1936. No campo do design poderíamos citar a obra-referência do designer americano Henry Dreyfuss (1882 – 1944), *The Measure of Man and Woman* [Figura 5], publicado em 1959. Assim como a antropometria criminal, ambos procederam no esquadramento e catalogação dos corpos, enquadrando-os em aspectos e formas típicas.

Figura 5: Modelos antropométricos de *A arte de projetar em arquitetura* e *The Measure of Man and Woman*



Bauordnungslehre
Ernst Neufert 1943

Joe & Josephine
Henry Dreyfuss 1974

Fonte: <https://medium.com/growthtech/the-agile-urbanism-manifesto-5f8c9f418a7f>

Mas ainda hoje o dever tipológico do design continua a alimentar as lógicas de consumo dos produtos industriais, ganhando um novo respiro com as recentes ferramentas digitais de sugestão promovidas por algoritmos. Ainda pouco sofisticadas, elas se baseiam em nossos hábitos de consumo para nos sugerirem aquilo que estaríamos interessados em consumir. Estes mecanismos pressupõem que possamos ser transformados em consumidores-tipo através do conjunto de nossas escolhas, traçando uma linha coerente entre nossos gostos. Será que chegaremos a um momento em que suas engrenagens estarão de tal modo polidas e os nossos horizontes subjetivos tão restritos que eles não cometerão mais erros?

Evitemos as distopias de um mundo digital autômato e de seres humanos lobotomizados e foquemos no último exemplo. Há uma série de métodos e processos de design que não só pressupõem a ideia de *tipos sociais*, mas as utilizam como ferramentas de projeto. Dentre eles poderíamos destacar o chamado *Método de Personas* [Figura 6], “inventado” pelo *Design Thinking* e amplamente aplicado na concepção de produtos digitais. Trata-se de uma forma de desenhar os potenciais públicos-alvo de um produto, reduzindo-os a alguns poucos personagens dotados de comportamentos, necessidades e motivações. Da mesma forma que o *Método de Personas* procura tornar seus *tipos sociais* cada vez mais depurados, é também este o dever formal que todo o design moderno almejou, desde a *Deutscher Werkbund*, e passando por Behrens. Seria uma forma de evitar retratar os potenciais consumidores finais apenas como números ou gráficos, tangibilizando e dando a eles um rosto, uma personalidade, de modo que os designers desenvolvam uma espécie de empatia com estas personagens reais-fictícias.

Figura 6: Microsoft Corporation - Office 365 Enterprise Personas (2010)



Fonte: <https://robinecommerce.wordpress.com/>

Podemos entender este método como um esforço de transformar usuários em formas típicas, em uma gama limitada de personagens reduzidos e depurados a um mínimo denominador comum que represente todos os indivíduos de sua espécie. Ora, esta maneira de delinear personagens, não em profundidade, mas como superfície eminentemente epidérmica, só pode ser inserida no seio das preocupações que mobilizam o *Regime Estético*.

8. Considerações Finais

Ao longo do artigo observamos toda uma linhagem genealógica que permite correlacionar as ideias de tipo social e de tipo gráfico, uma vez compreendidas no seio do Regime Estético. Se a um primeiro olhar as duas ideias não pareciam guardar relações entre si, os subsídios teóricos de Jacques Rancière permitem que tracemos um tecido sensível permeando a ambas, desvelando um dos modos privilegiados através dos quais o design incide na produção de subjetividades. Os estudos de Adrian Forty também constituem ferramentas fundamentais para esta compreensão, uma vez que o teórico explicita os processos de diferenciação que o design incessantemente fomenta, materializando e reproduzindo as distinções sociais.

Ao modularem a produção de identidades e identificações, essas produções materiais incidem nos vínculos entre o sujeito e a verdade, brilhantemente investigados por Michel Foucault. Ora, tratamos da configuração de tipologias e da depuração de formas no âmbito de um regime que privilegia a dimensão estética como espaço de constituição e distribuição das subjetividades. Em uma sociedade de “indivíduos livres”, logo traduzidos como “consumidores”, estes constituem alguns dos elementos formativos daquilo que torna o design um processo de produção, materialização e disponibilização de subjetividades cuja verdade é subsumida pela lógica dos tipos.

Contudo, é importante destacar que se trata de um vínculo historicamente situado. A contribuição do design para os vínculos que o sujeito estabelece com a verdade só pode ser visto a partir do solo epistemológico e sensível que Jacques Rancière denomina de Regime Estético. Como explicitado anteriormente, somente a partir dele puderam emergir tanto o design quanto as ideias de tipo gráfico e de tipo social. Trata-se de um processo social muito amplo e que atravessa os limites estanques dos campos do saber, embora tenha despontado pela primeira vez na literatura romântica, como indica o filósofo francês. Partindo de Jacques Rancière (2012) e Michel Foucault (2008), mostramos que os modos de verificação subjacentes a todo o pensamento social nascente no século XIX foram transpostos da própria literatura. Ela permearia ciências como a antropologia, a sociologia e a história, se originando da própria confusão entre as ferramentas usadas para lidar com o “real” e com a ficção.

Assim, o corte transversal que performamos na história se alimenta dos usos da ideia de tipo em vários campos do saber além do design. Mas tratam-se de disciplinas que empregam as ideias de tipo gráfico e tipo social estando histórico e epistemologicamente inscritas sob a égide do Regime Estético. Deste modo, mostramos de que modo o design partilha estas ideias com campos do saber aparentemente díspares tais como a criminologia, a arte, a fotografia e a arquitetura. Esta abordagem, por sua vez, permite dissolver a dicotomia que historicamente opôs design social e formalista, encontrando um devir social na trama originária que constitui o design no bojo do Regime Estético. Mas também dá ensejo a um pensamento sobre os novos usos das ideias de tipo social e tipo gráfico que ainda hoje grassam nos meios e métodos empregados pelo design.

Referências

- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 2012.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- BENJAMIN, Walter. **Textos de Walter Benjamin**. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- BERTILLON, Alphonse. **Alphonse Bertillon's Instructions for Taking Descriptions for the Identification of Criminals and Others by the Means of Anthropometric Indications**. Whitefish: Kessinger Publishing, 2017.
- DENIS, Rafael Cardoso. Uma introdução à história do design. São Paulo, Ed. Blucher: 2008.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2008.
- DERANTY, Jean-Philippe. "The symbolic and the material: a review of Jacques Rancière's **Aisthesis: Scenes from the aesthetic regime of art**". In: Parrhesia. 18, no. 1: pp. 139-144, 2013.
- _____. (org). **Jacques Rancière: Key Concepts**. Durham: Acumen, 2010.
- DREYFUSS, Henry. **The Measure of Man and Woman: Human Factors in Design**. Chichester: Wiley, 2002.
- EAGLETON, Terry. **A Ideologia da Estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- FORTY, Adrian. **Objetos de Desejo: Design e Sociedade desde 1750**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1981.
- _____. **As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- _____. **Vigiar e punir: Nascimento da Prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987a.
- _____. **A Verdade e as Formas jurídicas**. Rio de Janeiro: NAU, 2002.
- _____. **Ditos e Escritos II: Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- _____. **História da Sexualidade I: A Vontade De Saber**. Rio de Janeiro: Graal, 2017.
- GUNNING, Tom. "Um retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema". In: CHARNEY, Leo, et al (orgs). **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- NADAR, Félix. **Quand j'étais photographe. Présentation de Léon Daudet**. Paris: Actes Sud, 1998.
- NEUFERT, Ernst. **Architects' Data**. Oxford: Blackwell Science, 2000.
- PEVSNER, Nikolaus. **Pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- _____. "From Politics to Aesthetics?". In: Paragraph. 28, no. 1: pp. 13-25, 2005.
- _____. **A Partilha do Sensível: Estética e Política**. São Paulo: Ed. 34, 2009.

_____. **O Inconsciente Estético.** São Paulo: Ed.34, 2009a.

_____. **La Parole Muette:** Essai Sur Les Contradictions de la Littérature. Paris: Pluriel, 2010.

_____. **O que significa “Estética”?** Tradução de R. P. Cabral, KKYM, 2011. Disponível em <<http://cargocollective.com/y-mago/Ranciere-Txt-2>> acesso em dezembro de 2017.

_____. **A revolução estética e seus resultados.** São Paulo: Projeto Revoluções, 2011a.

_____. **O Destino das Imagens.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SANDER, August. **August Sander - people of the 20th century.** Nova Iorque: Harry N. Abrams, 2002.

SUDJIC, Deyan. **A linguagem das coisas.** Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.