



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DESIGN

JOÃO VICTOR MONTENEGRO DOS SANTOS

**À SOMBRA DO MUNDO ERRADO:** Design e alienação

Recife

2022

JOÃO VICTOR MONTENEGRO DOS SANTOS

**À SOMBRA DO MUNDO ERRADO: Design e alienação**

Projeto de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Design da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em design. Área de concentração: Design.

Orientador: Gentil Alfredo Magalhães Duque Porto Filho

Recife

2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Santos, João Victor Montenegro dos.

À sombra do mundo errado: design e alienação / João Victor Montenegro dos Santos. - Recife, 2022.

207 p.

Orientador(a): Gentil Alfredo Magalhães Duque Porto Filho  
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Design - Bacharelado, 2022.

1. Design. 2. Alienação. 3. Trabalho. 4. Teoria do Design. I. Porto Filho, Gentil Alfredo Magalhães Duque. (Orientação). II. Título.

100 CDD (22.ed.)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE DESIGN  
COORDENAÇÃO DO CURSO BACHAREL EM DESIGN

A avaliação de Trabalho de Conclusão do Curso Bacharel em Design, será realizada integralmente, por videoconferência, envolvendo a Banca Examinadora e o(a) discente, através de recursos de videoconferência, que possibilitará realizar a discussão e apresentação acadêmica sobre o trabalho de natureza teórica ou prática. A defesa assim ocorrerá, em virtude da suspensão das atividades acadêmicas presenciais diante da pandemia do COVID-19, seguindo a Resolução Nº 08/2020 do Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão (CEPE/UFPE), que determina no:

Art. 29. Os processos de orientação e socialização de Trabalhos de Conclusão de Curso deverão priorizar registros no ambiente virtual da UFPE. Parágrafo único. Fica autorizada a defesa remota do Trabalho de Conclusão de Curso, observadas as condições estabelecidas pelo Colegiado.

### Ficha de Avaliação PC2

Data da Banca 27/05/2022

Estudante João Victor Montenegro dos Santos

Título do Trabalho À SOMBRA DO MUNDO ERRADO: Design e alienação

Orientador(a) Gentil Alfredo Magalhães Duque Porto Filho

Examinador 1 Joana Martins Contino

Examinador 2 Ana Emília Gonçalves de Castro

Examinador 3 \_\_\_\_\_

	NOTAS TRABALHO	APRESENTAÇÃO
Orientador(a)	10 (dez)	10 (dez)
Examinador 1	10 (dez)	10 (dez)
Examinador 2	10 (dez)	10 (dez)
Examinador 3	_____	_____

Média

**Nota final** 8,0 (oito) + 2,0 (dois) = 10 (dez)

Média do trabalho x 0,8 Média da apresentação x 0,2 Média Final

Dedico as linhas a seguir a todos aqueles que  
fazem da revolução um dever diário.

## **AGRADECIMENTOS**

À universidade pública, em especial os servidores, funcionários e estudantes que apesar dos incessantes ataques que sofrem, resistem na construção de um dos poucos espaços de produção científica e formação política que ainda temos direito.

Ao professor Gentil Porto, que mesmo recebendo o convite para a orientação em circunstâncias adversas, se manteve com uma postura bastante receptiva, sendo aberto ao diálogo e respeitoso aos caminhos que escolhi traçar; o que permitiu que a pesquisa pudesse ser desenvolvida adequadamente, mesmo durante a pandemia da covid-19.

Aos companheiros e companheiras, que através da luta organizada transformam as palavras em ações e fazem da prática revolucionária cotidiana um objetivo de vida, em muito inspirando minha jornada.

Aos amigos, que rindo das dificuldades se mostram grandes parceiros, promovendo as mais acaloradas conversas e experiências.

Por fim, agradeço à minha família; aos meus pais Valdirene e Ademir; meus irmãos Pedro e Jackson e minha Melissa, companheira de todas as horas, por me ensinarem que não há trabalho que não seja feito à muitas mãos. Com todas as adversidades, eles não me permitem esquecer que apesar dos sentimentos de cuidado e carinho jamais terem registrado quaisquer palavras por si mesmos, sempre foram as condições indispensáveis para que elas pudessem ser escritas.

"À sombra do mundo errado  
murmuraste um protesto tímido.  
Mas virão outros."

(Carlos Drummond de Andrade)

"Tudo o que era sólido e estável se desmancha  
no ar, tudo o que era sagrado é profanado e os  
homens são obrigados finalmente a encarar sem  
ilusões a sua posição social e suas relações com  
os outros homens."

(Karl Marx)

## RESUMO

As reflexões registradas nesta pesquisa bibliográfica e exploratória tem como objetivo destrinchar as relações entre design e alienação apontando o papel que ele ocupa nas relações de produção capitalistas. Calçados em uma abordagem marxista, primeiramente conceituamos o trabalho enquanto atividade vital, que constitui toda vida social, para em seguida apresentar a alienação como fenômeno que se desenvolve a partir da destruição dos aspectos positivos da atividade produtiva, estruturando-se através das mediações de segunda ordem como a propriedade privada e a divisão do trabalho. Buscamos também atestar como a alienação se faz presente na teoria do design, demonstrando como esta última é largamente apologética, oscilante e contraditória, frequentemente eternizando o estado de coisas existentes no capitalismo. A essas reflexões se juntam considerações sobre a forma de manifestação da alienação na atividade projetual, que faz com que suas potencialidades se restrinjam à produção de mercadorias e acabem por gerar efeitos aviltantes sobre os designers. Ao fim da exposição, nossas conceituações se sintetizam em um debate acerca da ação revolucionária dos designers no capitalismo e sobre a possibilidade histórica da superação de sua alienação em uma sociedade comunista.

**Palavras-chave:** Design; Alienação; Trabalho; Teoria do Design.

## **ABSTRACT**

The reflections recorded in this bibliographical and exploratory research aim to unravel the relationship between design and alienation, pointing out the role it occupies in capitalist production relations. Based on a Marxist approach, we first conceptualize labor as a vital activity, which constitutes all social life, and then present alienation as a phenomenon that develops from the destruction of the positive aspects of productive activity, structuring itself through second order mediations such as private property and the division of labor. We also seek to attest to how alienation is present in design theory, demonstrating how the latter is largely apologetic, oscillating, and contradictory, often perpetuating the existing state of affairs in capitalism. To these reflections are added considerations about the form of manifestation of alienation in the design activity, which makes its potential to be restricted to the production of commodities and ends up generating demeaning effects on designers. At the end of the exhibition, our concepts are summarized in a debate about the revolutionary action of designers in capitalism and the historical possibility of overcoming their alienation in a communist society.

**Keywords:** Design; Alienation; Labor; Design Theory.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>9</b>
1.1	OBJETIVOS	17
<b>2</b>	<b>ASPECTOS METODOLÓGICOS E TEÓRICOS</b>	<b>25</b>
<b>3</b>	<b>FUNDAMENTOS DA ALIENAÇÃO</b>	<b>41</b>
3.1	CONSIDERAÇÕES PARA O DEBATE SOBRE TRABALHO E ALIENAÇÃO	41
3.2	TRABALHO COMO FUNDAMENTO DO SER SOCIAL	44
3.3	ALIENAÇÃO COMO MEDIAÇÃO DE SEGUNDA ORDEM	65
<b>4</b>	<b>FORMAS DA ALIENAÇÃO NO DESIGN</b>	<b>84</b>
4.1	TRABALHO E ALIENAÇÃO NA TEORIA DO DESIGN	84
4.1.1	O trabalho e a alienação às avessas	89
4.1.2	O lugar das coisas no design: fetichismo e alienação	<b>102</b>
4.2	O DESIGN DESARMADO: A ALIENAÇÃO NA ATIVIDADE PROJETUAL	126
4.2.1	A estética como aspecto central da alienação no design	131
4.2.2	O design à sombra do mundo errado	164
<b>5</b>	<b>À GUIA DE CONCLUSÃO</b>	<b>193</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>205</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho objetiva examinar como a alienação opera no design sob o capitalismo. Para tanto, é preciso entender que a alienação do trabalho, em uma perspectiva marxista, não é nada mais que o resultado dialético das relações de produção, da luta de classes e do desenvolvimento das forças produtivas, fenômenos e processos que são inseparáveis. Portanto, ela aparece como fenômeno histórico que funda e ao mesmo tempo, dialeticamente, se origina da divisão do trabalho e da propriedade privada, correntemente nas páginas a seguir tratadas sob o termo "mediações de segunda ordem", empregado pelo filósofo húngaro István Mészáros. Como consequência, a alienação, por ser um fenômeno instaurador da vida social sob a propriedade privada, é de vital importância para compreender as relações materiais em suas variadas manifestações, bem como seus reflexos na consciência, e com particular importância para nossa pesquisa, os reflexos estéticos e científicos da realidade. Ademais, a alienação adquire diferentes manifestações históricas mediante o desenvolvimento das forças produtivas e das relações de produção sob a propriedade privada, ou seja, por meio da base material de toda sociedade, como veremos mais adiante. Tendo em vista a vicissitude e amplitude do processo histórico em que se desenvolve a alienação, enfocamos nossa reflexão em sua expressão no capitalismo.

É de se notar, pois, que a alienação só pode ser compreendida no conjunto dialético das mediações de segunda ordem, como processos indissociáveis e em constante transformação, pois se manifestam de maneira única nos diferentes modos de produção e formações históricas. Nesse sentido, a alienação se origina junto a divisão social do trabalho e da propriedade privada, é uma consequência lógica tanto de uma quanto da outra, que acaba por ganhar forma de acordo com as particularidades históricas de cada período. Não sem razão, as chamadas mediações de segunda ordem estruturam a sociedade de classes<sup>1</sup>, e é justamente

---

<sup>1</sup> Como afirmam Marx e Engels (Cf. 2005, p. 40) no Manifesto Comunista: "A história de todas as sociedades até hoje existentes é a história da luta de classes", essa, que é uma das mais ilustres afirmações dos revolucionários alemães, haja vista que erige a luta de

esse caráter estrutural, determinante, que nos interessa abordar. Como toda sociedade de classes é sociedade de classes específicas, de seus conflitos e interesses, expressos, dentre outras coisas, mediante as contradições entre as relações de produção e as forças produtivas, buscamos analisar como a alienação se expressa em relações de produção específicas, delinear suas particularidades constituintes e as contradições que ajuda a engendrar. Desse modo, buscamos aqui abordar como a alienação age na prática que se convencionou denominar como design, compreendendo que se trata de uma atividade que surge a partir de divisões do trabalho ocorridas no capitalismo.

A questão central não é constatar se a alienação do trabalho se expressa em uma ou em outra atividade laboral específica. Uma vez que se trata de uma determinação central de toda sociedade baseada na propriedade privada e que por isso não importa o tipo de atividade executada, ou mesmo a consciência que façam os trabalhadores a esse respeito, em maior ou menor grau, seu trabalho continuará a produzir coisas alienadas, e conseqüentemente, sua própria atividade será alienada. “Eles não sabem disso, mas o fazem” (MARX, 2013). Essa prerrogativa essencial se deve à existência da alienação do trabalho ser resultante da propriedade privada, sendo aquela consequência desta.

Nesse sentido, analisar como a alienação se expressa no design não significa assumir pressupostos metafísicos ou supra-históricos - procedimento este que é estranho ao método dialético que aqui buscamos empregar - mas constatar que processos e fenômenos elementares a toda sociedade de classe também operam no design enquanto atividade produtiva própria do capitalismo. A bem verdade, incomum seria se o reconhecimento da existência da alienação sobre o trabalho submetido à propriedade privada não recaísse de nenhuma forma sobre o design, e é justamente isso que ocorre em significativa parte da teoria do campo: a ausência de debates sobre a luta de classes, propriedade privada, relações de produção

---

classes a uma das *forças motrizes da história*, é comumente mal interpretada, sobretudo porque os leitores mais desavisados ignoram frequentemente que a história referida é a "história escrita", ou ainda, a história a partir da existência de classes sociais, portanto, um período delimitado da existência humana, que não inclui, por exemplo, sociedades que não eram divididas em classes, ou a "pré-História".

dentre outras determinações essenciais que agem sobre o design como atividade originada no capitalismo.

Enquanto escasseiam produções críticas da teoria do design que abordam alguns dos temas que aqui buscamos tratar, abundantes são as que fazem apologia, quer queira direta ou indiretamente, à sociedade burguesa. Dentre as diversas razões para tal adesão acrítica, está um fator determinante no capitalismo: o lucro. Como aponta Iraldo Matias (2014, p. 18) em seu livro *Projeto e Revolução: do Fetichismo à gestão, uma crítica à teoria do design*, que hoje é uma obra fundamental para a teoria crítica do design no Brasil, "levantamentos de dados econômicos têm mostrado o papel do design na 'competitividade' internacional". O design desempenha tão importante papel que "[...] algumas estimativas indicam que 70% a 90% do custo final de um produto são definidos nas etapas do projeto" (FILHO apud Ibid., p. 19).

Por isso, a atividade projetual adquire cada vez mais importância nos processos produtivos, pois ela auxilia no aumento da lucratividade e produtividade do capital. Há muito o design já não é entendido como simples adorno supérfluo dos produtos, mas uma estratégia de negócio, pois:

A inovação do produto e o redesign cumprem uma função econômica importante, e nenhuma empresa de peso introduz um novo produto sem cuidar da demanda por parte dos consumidores. Também não poupa esforços para manter a demanda por um produto existente. Aqui entra o mundo da publicidade e das técnicas de vendas, da televisão e da manipulação do consumidor e, portanto, da soberania do consumidor e do mercado. No mundo real, as empresas produtoras e as indústrias se esforçam para manipular os preços e estimular a demanda. Para esse fim, organizam-se em monopólios e oligopólios, investem no design e diferenciação de produtos, publicidade e outras técnicas de promoção de vendas (GALBRAITH, apud BONSIPE, 2011, p. 23).

Assim, o design que para alguns servia como catalisador de uma "resistência à produção capitalista" (MACIEL, 2005, p. 9) em seus primórdios, já não guarda nenhum resquício desse fato, pelo contrário, é submetido vertiginosamente a universalidade do modo de produção capitalista. Na atualidade, portanto, a atividade projetual ao apresentar e configurar as mercadorias "promove a sua vendabilidade

assumindo assim diretamente uma função de valorização do capital" (HAUG, 1997, p. 194). Não se pode negar:

[...] é justamente essa vanidade do *design* capitalista que libera inigualavelmente a vontade de configuração e acentua o seu efeito. O negativo no *design* capitalista é visto como positividade desmedidamente exagerada, e sua pobreza, como abundância (Ibid., p. 127, grifo do autor).

Este função do design faz com que ganhem fôlego produções teóricas voltadas a debater questões que dizem respeito puramente a configuração estética dos objetos e estratégias de aumento de produtividade e lucro por meio da concepção de produtos mais eficazes, servindo também como forma de justificar a existência dessas relações. Como consequência natural, isto se reflete também no trato dado a alienação por pensadores do design; quase sempre aquém do rigor científico necessário para manejar conceitos ligados a ela como divisão social do trabalho, relações de produção, forças produtivas etc; isso nas raras vezes em que é dada alguma relevância a essas categorias.

O procedimento mais recorrente consiste em ignorar as determinações que agem sobre o designer e como elas o fazem realizar um trabalho alienado. Na dimensão teórica do problema, sustentamos que essa debilidade resulta da falta de categorias essenciais para entender as particularidades do design sob o capital, como é o caso da teoria da luta de classes e da acepção do capitalismo como uma totalidade da vida social, que cria uma "efetiva economia mundial, a ligação econômica de todas as comunidades humanas entre si" (LUKÁCS, 2012, p. 402). Esta debilidade se manifesta de tal modo que faz com que alguns teóricos como o designer e sociólogo Bernd Löbach (2001, p. 55) - que será alvo de nossas reflexões - ignorem que apesar dos produtos do design, em algum nível, buscarem "otimizar as funções de um produto visando satisfazer às necessidades dos futuros usuários" são antes de tudo conteúdos internos, determinados, do modo de produção capitalista, não podendo ser compreendidos como elementos isolados dos demais. Como argumenta Kosik (1976, p. 59-60, grifo do autor):

Os elementos isolados que historicamente precederam o surgimento do capitalismo - que existiam independentemente dele e que comparados a ele têm uma existência remota (como dinheiro, valor, troca, força-de-trabalho) - após o surgimento do capital passaram a fazer parte do processo de reprodução do capital e existem como seus momentos orgânicos. Assim o capital, à época do capitalismo se transforma numa estrutura significativa que *determina* o conteúdo interno e o sentido objetivo dos fatores ou elementos, sentido que era diferente na fase pré-capitalista. *A criação da totalidade como estrutura significativa é, portanto, ao mesmo tempo, um processo no qual se cria realmente o conteúdo objetivo e o significado de todos os seus fatores e partes.*

Assim, ainda que admitíssemos que o design vise satisfazer necessidades do "usuário" ou que tenha se originado anteriormente ao capitalismo - teses que são contrárias as aqui empregadas - não poderíamos negar que ele deve ser compreendido a partir das determinações do capital pois são elas que fornecem as chaves categoriais para analisar a atividade projetual enquanto "momento orgânico" no interior de sua totalidade, de modo que ignorar a expressão objetiva da atividade projetual no capitalismo, reduzindo-a ao mero ato de abstrato de projetar significa isolá-la, retirá-la de sua historicidade própria.

Dessa forma procede Papanek (2014, p. 28) ao afirmar que todos "los hombres son diseñadores. Todo lo que hacemos casi siempre es diseñar, pues el diseño es la base de toda actividad humana". Essa noção supra-histórica reverbera até em pensadores como Maciel (2009, p. 72), que, baseado em Papanek e Pareyson, se indaga:

[...] é pertinente afirmar que os atos de nossa vida podem ser constituídos como um processo de Design? Argumentamos que sim, no sentido de ressaltar que, em todas as nossas manifestações existenciais, está presente o caráter de projetar e produzir nosso próprio meio de vida; e, enquanto o fazemos, vamos inventando nosso próprio modo de produzir, que é ao mesmo tempo, invenção (PAREYSON, 1993) – invenção e produção caminhando simultaneamente.

Ao confundirem *projeto* e *teleologia*, os autores não se dão conta que design não é simplesmente "projetar", mas um modo de projetar específico, particular, próprio do capitalismo. Mesmo sendo uma tarefa difícil, é de fulcral importância não

metamorfosar o particular no universal, pois isto faz perder de vista a totalidade enquanto unidade dialética das partes e dos momentos, como afirma Kosik na citação anterior. No caso em questão, os autores, ao dissolverem a teleologia (universal), isto é "o pôr e a realização real da finalidade por parte de um sujeito consciente" (LUKÁCS, 2012, p. 225), no ato de projetar sob o capitalismo (particular) perderam a historicidade das categorias. Como pondera Lukács (2003):

Toda categoria parcial isolada pode, de fato, ser tratada e pensada (nesse isolamento) como se estivesse sempre presente durante toda a evolução da sociedade humana. (Se não a encontramos numa sociedade, é então o 'acaso' que confirma a regra.) A distinção real das etapas da evolução social se exprime de maneira muito menos clara e inequívoca nas mudanças às quais estão submetidos os elementos parciais isolados do que nas mudanças sofridas por sua função no processo total da história e por suas relações com o conjunto da sociedade.

Desse modo, aqui não se trata de debater as possibilidades de existir ou não relações entre design e capitalismo, mas de constatar a maneira como o primeiro se estrutura de acordo com as determinações do segundo.

Na teoria do design, essa problemática é sentida não só como ausência, mas também como subestimação da influência exercida por fenômenos e processos como a luta de classes e as relações de produção sobre a atividade projetual, o que muitas vezes, independente das vontades dos teóricos, desemboca em apologia direta ou indireta a ordem do capital. Senão, vejamos um bom exemplo desta questão em *Design para um mundo complexo*, livro escrito por Cardoso e de grande sucesso no Brasil. Logo nas páginas iniciais o autor afirma:

Nos anos 1960, o mundo estava dividido entre direita e esquerda, com a democracia liberal acuada pelo comunismo soviético. Hoje, o liberalismo econômico domina um mundo globalizado, ao ponto paradoxal de poder impor a democracia pela força, quando do seu interesse (CARDOSO, 2008, p. 13).

Para ele, em um mundo que não está mais cindido entre "direita e esquerda", a "democracia" liberal pode ser imposta até mesmo pela força, como frequentemente ocorre. Contudo, mesmo que a força da democracia esteja sepultada diante da

democracia da força, isto não lhe rende sequer uma nota crítica; é subentendido como algo natural, uma vez que a democracia liberal já não é mais acuada pelo "comunismo soviético".

Ainda na introdução de seu livro, Cardoso (Ibid., p. 16, grifo nosso) argumenta a respeito do desenvolvimento da imaterialidade das relações sociais:

À medida que o mundo virtual aumenta em abrangência, a realidade parece desmanchar-se no ar [alusão a Marx]. Em uma palavra, o 'imaterial' passou a ser o fator decisivo em quase todos os domínios, mormente numa área como o design. *Não que o 'mundo real' tenha deixado de existir! Os problemas apontados por Papanek, de miséria e exploração, violência e degradação, são mais reais do que nunca.* Aliás, se examinarmos os dados estatísticos, muitos deles estão piores do que quatro décadas atrás. Apenas foi acrescentada à realidade material uma camada a mais, que tudo envolve e tudo permeia.

Ao afirmar que o imaterial passou a ser "o fator decisivo em quase todos os domínios", o autor tacitamente coaduna com a posição de que as questões materiais supracitadas como a miséria, exploração, violência e degradação - que são profundamente marcadas pelos conflitos de classe, portanto, determinadas pela totalidade do capital - já não têm a mesma relevância "diante da camada que tudo envolve e permeia". Este descolamento das questões prementes da vida social - sempre postas pela materialidade das relações sociais e portanto, expressas através da alienação, da divisão social do trabalho, dos conflitos de classes etc. - descamba poucas páginas em seguida, em uma apologia direta da ordem do capital, mesmo entendendo que na citação a seguir, o difuso termo "sistema" não se refira diretamente ao modo de produção capitalista.

[...] o mundo atual é um sistema de redes interligadas; e a maior rede de todas é a informação. Ignorar esse fato, ou posicionar-se contra ele de modo reativo, serve apenas para minar qualquer possibilidade de mudar o sistema. Hoje em dia, não há como ser 'contra o sistema', pois construímos um mundo em que quase nada existe fora do domínio do artificial (no sentido daquilo que é oposto ao natural). Poucos anos atrás, um comercial de banco colocava muito bem o dilema da contemporaneidade ao afirmar: 'Nos anos 1960, queriam derrubar o sistema. Hoje, o sistema cai um minutinho, e a gente fica revoltado' (Ibid., p. 20).

Dessa forma, mesmo reflexões de afamados pensadores da teoria do design como Cardoso, que será alvo de escrutínio em capítulos seguintes, revelam-se, em um exame mesmo que pouco apurado, carentes de categorias fundamentais como as já citadas luta de classes, relações de produção ou alienação; de modo que as afirmações feitas recaem em simples apologia ao capital. Ora, segundo o próprio Papanek (2014, p. 74) que inspira Cardoso em suas reflexões, para "un diseñador comprometido no es aceptable este modo de vida, esta negligencia del diseño".

Este processo de abstração de elementos e categorias centrais para entender atividade projetual como trabalho alienado e sujeito às mediações de segunda ordem acaba por dar vazão a apologias ao capitalismo, assumindo-o como ordem natural da vida social. Em função disso, há teorizações do design que se pretendem imaculadas e neutras, que, portanto, não podem reivindicar categorias sociais exógenas ao campo senão para tomar a produção capitalista como pressuposto eterno da história, ignorando de maneira voraz que "a aparência das coisas é, no sentido mais amplo, uma consequência das condições de sua produção" (FORTY, 2007, p. 12). Trata-se, pois, de um modo auto referenciado, tautológico, de pensar o design, que busca explicá-lo por suas próprias forças motrizes, estas, por sua vez parecem se autonomizar diante de todo processo social (MATIAS, 2014, p. 46). Isto é, há uma renúncia em apreender os vínculos fundamentais que o design tem para com a política, economia, filosofia, cultura, artes e afins, o que constringe os teóricos a pensarem a história do design nos limites estreitos de um desenvolvimento tão somente técnico e estético, obstruindo frequentemente a possibilidade de desenvolver, de maneira mais assertiva e profunda, as relações

causais que definem a alienada posição do design na sociedade de classes. A história na teoria do design apresenta-se, portanto, como uma história desistorizada.

## 1.1 OBJETIVOS

Delineadas sumariamente algumas questões candentes, urge a necessidade de um debate crítico sobre elas. Todavia, a complexidade do objeto de estudo em questão, bem como seu caráter pouco explorado no design, quase que experimental, resultam em dificuldades que se expressam até mesmo na ausência de uma bibliografia crítica e vasta o suficiente para dar sustentação a leituras mais sistematizadas sobre o problema.

Desse modo, o objetivo maior deste trabalho é *examinar como a alienação opera no design sob o capitalismo*. Debates em torno de teorias e conceitos candentes para entender a dimensão social da área - como as mediações de segunda ordem expressas através da luta de classes, das relações de produção e da contradição entre capital e trabalho, além da alienação - são relegados a segundo plano em detrimento de teorizações pouco críticas a respeito da atividade projetual. Nos manuais, programas de ensino, premiações e livros de design figuram acalorados debates a respeito de metodologias, centrando-se em discutir os interesses do "usuário", "consumidor", "stakeholders" etc.

De modo geral, os problemas levantados tematizam quase sempre o consumo ou produtos provenientes da atividade dos designers em uma lógica comumente desprovida de análise social, ainda que algumas abordagens busquem recobrir os interesses em questão com um verniz de preocupação ambiental ou social. O debate hegemônico no campo trata-se, tácita ou explicitamente, sobre como dar vida a mercadorias mais eficientes, em aprimorar o processo de realização do capital bem como de extração da mais-valia - ainda que não seja essa a linguagem empregada na literatura do design. Isto é admitido repetidas vezes e de diferentes modos nos manuais da área, em que o design é entendido como vantagem "competitiva colocando-o na posição de força de integração na empresa,

sendo o objetivo do design a criação de 'grande satisfação' para o consumidor alvo e lucros para a empresa” (WOLFF, apud PETTER, HORN, WOLFF, 2013. p. 6, grifo nosso). Desse modo, o design é entendido, em suas mais variadas expressões, como uma ferramenta útil no jogo concorrencial do capital e que serve para dar identidade às empresas:

Em gestão, as relações entre marketing e design são mais complementares do que divergentes. Ambos trabalham para construir *uma estratégia de produto que diferencie a empresa da concorrência e fortaleça sua vantagem competitiva*. O designer contribui criando as diferenças que são percebidas pelo consumidor como benefícios e que têm impacto sobre seu comportamento (MOZOTA apud MATIAS, 2014, p. 352, grifo nosso).

Em nome do lucro e da competitividade, se sustenta de maneira nada crítica que “o design é a semiótica da sedução” (Mozota apud Ibid., p. 40). Há muito os manuais do campo não detêm um sério grau de cientificidade; já não são mais que um véu que recobre seu verdadeiro conteúdo ideológico que não passa de apologia, direta ou indiretamente, à ordem do capital. Assim, se naturaliza todo um estado de coisas que não são naturais e que são próprias da sociedade capitalista. Não há uma observação crítica sequer das causas ou das consequências do que significa o trabalho do design no seio das mediações de segunda ordem. Dessa forma, um dos nossos objetivos específicos consiste em *demonstrar que a apreensão adequada do papel que o design cumpre na sociedade capitalista passa por analisá-lo como atividade alienada submetida às mediações de segunda ordem*.

Julgamos que para compreender a atividade projetual adequadamente é necessário se valer de categorias que não lhe são próprias como a alienação e mediações de segunda ordem como a divisão do trabalho e a propriedade privada enquanto expressões da luta de classes, das relações de produção e do desenvolvimento forças produtivas, além de discutir a própria categoria de trabalho, tão aviltada na atualidade. Para tanto, precisamos partir daquela categoria fundante da vida social e que no design é empobrecida e encarada somente em sua forma de existência no capital: a categoria de trabalho.

A princípio pode não parecer reservar nenhuma complexidade ou importância, mas ela torna possível compreender todo complexo jogo de relações que a alienação põe em movimento, alocando seu debate aos trilhos da história, o que faz com que as concepções que universalizam o trabalho alienado demonstrem precariedade e insuficiência no trato dos objetos em debate. Nosso objetivo concerne, em certa medida, uma tentativa de resgate dessa categoria para reavivar a historicidade e a análise do design à luz dos fenômenos sociais nas discussões do campo. Ora, nenhuma área do conhecimento pode se explicar por suas próprias forças, tampouco a criação do designer deixa de experimentar determinações que vão muito além do seu alcance, e estranhamente estes são dois dos procedimentos mais recorrentes no campo, como assinala o historiador inglês Adrian Forty (2007, p. 326, grifo nosso):

A onipotência é uma fantasia, porém atraente: o mito da autonomia criativa faz esquecer *o problema da ideologia como determinante no design e liberta os designers da situação incômoda de que talvez não sejam mais do que atores no teatro da história*. Surpreende mais que outras pessoas, tais como críticos e historiadores, se apeguem ao mito e isso só pode ser explicado por sua concordância com a difundida crença de que, apesar de todas as provas em contrário, os indivíduos são os senhores de sua vontade e seu destino.

Além disso, temos como objetivo *analisar de que maneira a teoria do design pode se constituir como teoria alienada* e por fim, buscamos também *verificar como a alienação se expressa no trabalho do designer e as possibilidades históricas de sua superação*. Esses objetivos andam em paralelo uma vez que entendemos que a alienação é um fenômeno histórico que incide não só sobre o trabalho mas na totalidade da vida social e que necessita das mediações de segunda ordem para existir. Sob a propriedade privada, o processo de trabalho e o próprio objeto resultante da atividade se objetivam de modo alienado, pertencente a outro indivíduo que não é aquele que trabalhou e produziu, assim, o "trabalhador se torna, portanto, um servo do seu objeto" (MARX, 2010b, p. 81) de tal maneira que "somente como trabalhador ele [pode] se manter como sujeito físico e apenas como sujeito físico ele é trabalhador." (Ibid., p. 81-82). Há aí um elemento fundamental para compreender a

pertinência da teoria da alienação para o design: o objeto que o trabalhador ajuda a efetivar não vai de encontro com suas intenções ou mesmo as funções que deveria cumprir, pelo contrário, o criador torna-se servo de sua criação e o objeto se efetiva com intuitos estranhos ao seu simples uso. O mesmo certamente vale para o design enquanto atividade intelectual proveniente da divisão social do trabalho e que se ocupa de uma parte ínfima do processo produtivo.

Ainda de acordo com a teoria da alienação, empregada ao longo de toda pesquisa, o indivíduo aparece antes de qualquer coisa como trabalhador e não como sujeito de necessidades e aspirações legítimas, afinal, "a relação imediata do trabalho com os seus produtos é a *relação do trabalhador com os objetos da sua produção*" (Ibid., p. 83, grifo nosso). Este simples fato é suficiente para pôr em questão uma pretensa conceituação do design como instrumento, sem coerção de qualquer natureza, que ajuda a dar vida a objetos que satisfazem livres necessidades, como argumenta Löbach (2001, p. 29, grifo nosso):

Na sociedade industrial altamente desenvolvida o objetivo de quase toda atividade é a elevação do crescimento econômico e do nível de vida. *Aí a satisfação de necessidades e aspirações tem um papel substancial, motivando a criação e o aperfeiçoamento de objetos.* O processo se inicia com a pesquisa de necessidades e aspirações, a partir das quais se desenvolverão as idéias para sua satisfação, em forma de produtos industriais (projeto de produtos).

Dessa forma, o autor procede de modo a reconhecer que o trabalho é feito as vistas de satisfazer necessidades, isto é, reconhece-o em sua positividade, no que permite aos indivíduos desenvolverem suas potencialidades, mas sequer considera a existência da alienação ou o fato da produção na "sociedade industrial" capitalista se voltar para produção de valor de troca, de mercadorias. Ao ver no trabalho apenas o que julga positivo, ele afirma com certa naturalidade:

[...] o trabalhador, que participa da fabricação destes produtos, tem pouca relação com os frutos do seu trabalho. Por causa da divisão do trabalho, *ele conhece apenas uma parte do processo de produção. O que lhe interessa é a retribuição do seu trabalho em dinheiro para assim poder adquirir os produtos que satisfazem a suas necessidades pessoais* (Ibid., p. 31, grifo nosso).

Assim, apesar de considerar timidamente que o trabalhador "conhece apenas uma parte do processo de produção" - o que é em si uma característica da alienação no processo produtivo capitalista - ele vê como único interesse do trabalhador "a retribuição do seu trabalho em dinheiro" (Ibid., p. 31), ainda que tal retribuição jamais alcance o nível do trabalho realizado ou que suas "necessidades pessoais" estejam além de determinada quantia de salário, isto não lhe vale nenhuma palavra. Com frequência, considerações acerca dos desejos e das necessidades dos consumidores apresentam-se desprovidas de quaisquer entendimentos sobre o processo em que são produzidas.

Como argumenta Moraes (apud VALENTIM, 2018, p. 62, grifo nosso), "na atualidade, estamos certos que os produtos ganham forma mais em virtude das expectativas, das demandas e dos estilos de vida que uma sociedade exprime *do que em decorrência das práticas produtivas*". Na mesma linha Baxter (apud MATIAS, 2014, p. 179), teórico dos manuais de design, sustenta que o "desejo" que parte tão somente dos desígnios individuais, já desempenha papel central no consumo, quando afirma que "aquilo que é excitante hoje passa a ser familiar ao consumidor logo adiante, perdendo o seu poder de excitar. Portanto, torna-se necessário substituí-lo por outros, numa busca incessante". O que ambas as citações apresentam compartilhadas com significativa parte da teoria do design é o reconhecimento parcial e atravancado das determinações sociais que operam sobre a atividade projetual, reduzindo-as a meras contingências do campo ou mesmo, em muitos casos, negando a sua pertinência.

Naturalmente, não se trata de uma ausência completa e irresoluta dos processos sociais, mas do fato de boa parte da teoria do campo ignorar, conscientemente ou não, as ligações existentes entre o design, as relações sociais de produção e as forças produtivas, em suma: excluir da análise qualquer perspectiva em relação à totalidade concreta que é o modo de produção capitalista.

Assim, o designer surge como uma figura atípica, genial, iluminada, que tem a função de excitar e descobrir necessidades, desejos e problemas que estão sempre latentes mas jamais são conhecidos até que ele os revele. Os conflitos encarniçados que marcam a sociedade capitalista são sumariamente ignorados, as necessidades que o designer satisfaz não são motivos de polêmica, os desejos que ajuda a produzir não passam por questionamentos de nenhuma natureza, pois "esta é uma característica marcante da teoria do design em geral: *a ausência de conflito*. Sua linguagem sistêmica permite uma descrição "asséptica" da realidade." (Ibid., p. 45, grifo nosso). A materialidade e interesses que atravessam o fazer do designer são suprimidos, e assim o "indivíduo imagina escolher livremente uma profissão e que as concepções que são alimentadas nelas 'são causas características determinantes e o ponto de partida de sua atividade'" (GORTER apud MATIAS, 2014, p. 46).

Como pontua Bonsiepe (2019, p. 25), não se pode conferir aos "aspectos comunicativos e simbólicos" - em última instância, abstratos - o papel predominante no desvelamento das relações e interesses em que se insere o design. A materialidade em suas contradições continua a ser o elemento chave para entender a atividade projetual:

Projetar significa expor-se e viver com paradoxos e contradições, mas nunca camuflá-los sob um manto harmonizador. O ato de projetar deve assumir e desvendar essas contradições. Em uma sociedade torturada por contradições, o design também está marcado por essas antinomias (Ibid., p. 26, grifo nosso).

Dessa forma, parte da teoria do design ignora que o trabalho do designer ou de quem quer que seja, sob o capital se efetiva em meio a contradições, não sendo realizado para elevação do nível de vida tampouco a partir das puras "expectativas" e "excitações" do consumidor mas, antes de tudo, para dar vida a mercadorias, como sustenta o filósofo alemão Wolfgang Fritz Haug (1997, p. 126, grifo nosso) que em muito inspira nosso trabalho, neste "design não se trata essencialmente de realizar idéias, *mas de fazer idéias enquanto disfarces sempre novos do capital protético*". Somente nessa qualidade - de dar vida a mercadorias - ele pode satisfazer as necessidades mais elementares do trabalhador, pois:

[...] o capitalismo reduz ao mínimo necessário as necessidades do trabalhador para manter sua existência física e também reduz sua atividade ao movimento mecânico mais abstrato, ele transforma o trabalhador num ser sem necessidades nem sentidos e a sua atividade numa pura abstração de toda atividade (MACIEL, 2009, p. 39).

Reduz-se, então, "a plenitude corpórea humana a uma simplicidade crua e abstrata da necessidade, transformando os nossos impulsos em instintos" (Ibid., p. 39). Essa compreensão lança dúvidas sobre a personalidade criadora do designer no capitalismo ser posta em prática com objetivo de satisfazer necessidades, possibilitando um enfoque analítico mais crítico em relação a conceitos como necessidade, criatividade e, por conseguinte, sobre o processo de trabalho do designer, tendo em vista que o põe em sua devida posição: a de trabalho alienado que produz objetos igualmente alienados. Como consequência lógica, para compreender a alienação no design de maneira mais detida, é preciso que investiguemos as formas como ela se manifesta nesse trabalho em específico, como determina seu componente criativo e ajuda a conformar os sentidos estéticos do designer. Para essa empreitada nos valem da teoria da alienação.

Ainda que sistematize de maneira precisa e lhe dê uma nova roupagem, esse conceito não se inicia com as reflexões de Marx, como faz notar Mészáros (2006, p. 31):

O conceito de alienação pertence a uma vasta e complexa problemática, com uma longa história própria. As preocupações com essa problemática – em formas que vão da Bíblia a trabalhos literários, bem como a tratados sobre direito, economia e filosofia – refletem tendências objetivas do desenvolvimento europeu, desde a escravidão até a era de transição do capitalismo para o socialismo.

Assim sendo, especificamos que as contribuições que aqui incorporamos sob a denominação de teoria da alienação são as que foram dadas por Marx, em especial, suas reflexões a respeito do duplo caráter do trabalho:

[...] tanto em sua acepção geral – como 'atividade produtiva': a determinação ontológica fundamental da 'humanidade' ('*menschliches Dasein*', isto é, o modo realmente humano de existência) – como em sua acepção particular, na forma da 'divisão do trabalho' capitalista. É nesta última forma – *a atividade estruturada em moldes capitalistas* – que o 'trabalho' é a base de toda a alienação (Ibid., p. 78, grifo nosso).

Esta acepção nos interessa com particular ênfase pois permite entender o design como trabalho alienado, resultante das mediações de segunda ordem operantes no capitalismo como a divisão capitalista do trabalho e a propriedade privada.

## 2 ASPECTOS METODOLÓGICOS E TEÓRICOS

Antes de destrincharmos detalhes relativos ao nosso referencial teórico e método de procedimento, isto é, nossas técnicas e instrumentos empregados na análise, julgamos ser necessário realizar algumas considerações sobre a questão do método de abordagem que utilizamos em vista dele estar vilipendiado nas humanidades e no design em especial. Expomos a seguir alguns princípios e motivações que nos levaram a trabalhar com o método dialético no intuito de demonstrar sua pertinência para a teoria do design, uma vez que se trata de uma abordagem razoavelmente estranha ao campo mas que fornece categorias vitais para sua apreensão enquanto reflexo estético da realidade objetiva. Para dar seguimento aos objetivos desta pesquisa é indispensável que o leitor esteja a par que a discussão aqui feita introduz o design em uma perspectiva dialética e que isto torna necessário delinear os motivos do emprego de tal método, mesmo que em termos gerais. Finalmente, as ponderações sobre dialética a seguir visam alocar nosso objeto de estudo em sua vereda teórica e contextualizar o leitor na dificuldade que consiste capturar a posição do design enquanto reflexo intelectual da realidade objetiva e destrinchar a influência da alienação enquanto processo imanente da base material da sociedade.

A questão do método é cara ao marxismo pois é somente através dele que se encontram ferramentas essenciais para a apreensão do movimento do real. Todavia, seguindo a tradição dialética, o termo "método" não é estritamente adequado para descrever o procedimento dialético, pois sua noção implica o uso de ferramentas teóricas e conceituais prévias ao próprio objeto em análise, resultando em uma forma de conhecimento apriorística dos fenômenos e suas relações, isto é, que precede a própria atividade intelectual de sua apreensão por parte do pesquisador. Procedendo desse modo, "seria preciso ter a ciência antes da ciência" (MARX, 1997, p. 243).

É preciso considerar ainda que Marx "jamais pretendeu expressamente criar um método filosófico próprio ou, menos ainda, um sistema filosófico" (LUKÁCS,

2012, p. 290) pois entendia que a lógica metodológica deve sempre se submeter a um objeto determinado. Nesse sentido, suas reflexões sobre método não se encontram em tratados, mas sobretudo em sua crítica da economia política, e a ela recorreremos para contextualizar nossas reflexões sobre dialética. A relação entre método e economia política em Marx é mais do que a simples escolha de uma área de pesquisa, é a única forma que concebe a realização adequada do método dialético: em relação com objetos específicos e determinados, em seu caso, a costumeiramente a economia política, "por isto, o seu interesse não incidia sobre um abstrato '*como conhecer*', mas sobre '*como conhecer um objeto real e determinado*'" (NETTO, 2011, p. 27, grifo nosso). Ademais, é o objeto que tem prioridade em relação aos métodos empregados para estudá-lo, portanto, as categorias que devem ser utilizadas para investigá-lo não podem ser tomadas como tipos ideais, como substâncias que brotam da consciência do pesquisador. Certamente, "em toda ciência social histórica, [...] é preciso ter sempre em vista que as *categorias exprimem* [ou devem exprimir] *formas e condições de existência*" (MARX apud LUKÁCS, 2003).

Tomar as categorias lógicas, sejam elas econômicas, sociais, políticas ou estéticas antes do objeto significa somente tomar "as coisas ao inverso" ver "nas relações reais somente as *encarnações* desses princípios, dessas categorias" (MARX, 2007, p. 124, grifo nosso), que são para o marxismo nada mais que o *reflexo ideal, intelectual, de relações reais*. Portanto, resguardando certos objetos, a abstração deve ser *o ponto de chegada, e não de partida da atividade de pesquisa*. Pois, a "força de abstrair assim de todo objeto todos os pretensos acidentes, animados ou inanimados, homens ou coisas" a lógica abstrata, chega "às categorias lógicas como *substância*" (Ibid., p. 121, grifo nosso). Marx ao analisar a economia política, discorre sobre a questão do seguinte modo:

[...] a partir do momento em que não se persegue o movimento histórico das relações de produção, *das quais as categorias são apenas a expressão teórica*, a partir do momento em que se quer ver nessas categorias somente ideias, pensamentos espontâneos, independentes das relações reais, a partir de então se é forçado a considerar *o movimento da razão pura como a origem desses pensamentos* (Id., Ibid., grifo nosso).

Mas esta constatação, que nos parece elementar e profundamente necessária, não significa que não existam *tendências* e categorias gerais que nos indiquem os caminhos fundamentais para o conhecimento verdadeiro da realidade *concreta*. E é neste último sentido que tratamos de "método", e mais especificamente, do método dialético marxista como convencionou-se sua denominação.

Conhecer um objeto real e determinado significa descobrir suas determinações. Por outro lado, isso revela segundo Kosik (1976, p. 32), uma característica própria da atividade intelectual pois o "fato de que tudo se pode elaborar uma teoria, e que tudo pode ser submetido a um explícito exame analítico demonstra um certo 'privilégio' de que goza a esfera teórica em confronto às demais". Mas esse privilégio em nada é absoluto haja visto que a teoria deve buscar reproduzir o real:

A teoria não é nem a verdade nem a eficácia de um outro modo não teórico de apropriação da realidade; ela representa a sua *compreensão explicitamente reproduzida*, a qual, de retorno exerce a sua influência sobre a intensidade, a veracidade e análogas qualidades do modo de apropriação correspondente (Id., Ibid., grifo nosso).

Neste sentido, a teoria orienta-se para desvendar a lógica *imane*nte do próprio objeto a fim de alcançar "a reprodução ideal do movimento real" (NETTO, 2011, p. 53), servindo-se para isso de todo conhecimento e aparato instrumental científico desenvolvido até então, como diferentes procedimentos metodológicos e ferramentas, é só aí que entram os instrumentos de investigação, considerando que "o método não é um conjunto de regras formais que se 'aplicam' a um objeto que foi recortado para uma investigação determinada" ou "um conjunto de regras que o

sujeito que pesquisa escolhe, conforme a sua vontade, para 'enquadrar' o seu objeto de investigação" (Ibid., p. 53).

É por isso que a investigação e a lógica de seu desenvolvimento são sempre circunstanciais, como de certo modo salienta Lênin (apud Ibid., p. 28) quando afirma que "Marx não deixou uma Lógica, deixou a lógica d'O capital". Em síntese: a lógica deve ser sempre e invariavelmente, a lógica *de um objeto específico*, de seu *movimento*. O objeto que aqui nos referimos não deve ser entendido apenas como um objeto teórico, lógico ou abstrato, mas como um objeto real, dotado de materialidade, relações e movimento, pois: tudo "o que existe, tudo o que vive sobre a terra e sob a água, existe e vive graças a um movimento qualquer". E isso não é algo que se encontra somente na natureza, mas em também na vida social. "Assim, o movimento da história produz as relações sociais, o movimento industrial nos proporciona os produtos industriais etc." (MARX, 2007, p. 122).

Destaca-se, porém, que afirmar que a função da teoria consiste em apreender o movimento do real não significa, de modo algum, cair em concepções irracionistas ou agnósticas<sup>2</sup> a respeito da possibilidade de conhecer a verdade objetiva, mas antes, em reconhecer a objetividade *dialética* da própria realidade, a qual só existe através desse movimento de contínuas transformações, em um processo marcado por intensas contradições e conflitos. Dessa forma, assumir a dialética como uma categoria imanente da realidade social, significa que apreender um determinado fenômeno não é um processo sem acidentes, inequívoco, "não é uma espécie de reflexo mecânico, com o pensamento espelhando a realidade tal como um espelho reflete a imagem que tem diante de si" (NETTO, 2008, p. 25). Daí a insistência de que a tarefa teórica reside em apreender as determinações,

---

<sup>2</sup> O agnosticismo em questão não deve ser confundido com a posição que declara a incognoscibilidade de Deus. Trata-se da concepção filosófica que suspende a possibilidade de apreensão da verdade objetiva. Lukács (Cf. 2020, p. 111, grifo nosso) assim contextualiza o irracionismo e agnosticismo filosófico: "[...] sua história [a do irracionismo] depende daquele desenvolvimento da ciência e da filosofia, a cujos questionamentos ela reage convertendo o próprio problema em solução, declarando que *a pretensa impossibilidade de princípio de resolver o problema é a mais alta expressão de entendimento do mundo*. Essa transformação artificial da suposta *insolubilidade em solução e a pretensão de que nessa recusa do problema, nesse desviar-se dele, nessa fuga diante de uma resposta positiva, esteja contida a 'verdadeira' apreensão da realidade é a marca decisiva do irracionismo*. Também o agnosticismo evita responder a tais questões; mas ele se limita a *declará-las sem respostas e recusa a possibilidade dessas respostas* – de modo mais ou menos aberto –, em nome de uma filosofia que se pretende rigorosamente científica".

mediações e relações dos objetos para com uma determinada *totalidade*, enfim, em apreender o *seu movimento* e não o objeto em si, uma vez que este só apresenta sua inteireza em seu movimento concreto.

A força do método marxista consiste precisamente em assumir que as contradições da realidade não são meros acidentes que devem ser ignorados no interior da lógica e do conhecimento do real, mas como um princípio constituinte da própria realidade. Mas não basta este reconhecimento. Nesse sentido, o ainda jovem Marx (2010a, p. 146, grifo do autor)<sup>3</sup> em um processo de desvencilhamento de suas influências idealistas através de polêmica travada com as ideias Hegel constata:

[...] a tarefa da história, depois de desaparecido o além da verdade, é estabelecer a verdade do aquém. A tarefa imediata da filosofia, que está a serviço da história, é [...] desmascarar a autoalienação nas suas formas não sagradas. A crítica do céu transforma-se, assim, na crítica da terra, a crítica da religião, na crítica do direito, a crítica da teologia, na crítica da política [e do design].

O que Marx expõe, até então em linguagem filosófica e sem o rigoroso aparato conceitual que viria a ter nos anos seguintes ao realizar sua crítica da economia política, é a necessidade de uma crítica que se ponha em termos *reais*, profundos e contundentes, que não mais se sujeite aos variados tipos de idealismos e metafísica e suas versões escolásticas, o que ainda é uma tarefa por se realizar no campo do design.

Para fazer descer a crítica do design - que em parte ainda hoje se constrange ao terreno do idealismo e do "além da verdade" - para o chão terroso da realidade concreta a fim de agarrar o movimento do real e apreender os conflitos que se encerram em sua teoria, é preciso tomar parte de uma crítica radical. Radical, neste

---

<sup>3</sup> Há autores que sustentam que existe uma ruptura ou "corte epistemológico" entre a produção intelectual de juventude e maturidade de Marx. Sendo a primeira filosófica e idealista, enquanto a segunda é concebida como científica, sobejamente a sua crítica da economia política. Na presente pesquisa não aderimos a esta perspectiva, uma vez que acreditamos que há importantes momentos de continuidade em sua produção, com destaque especial a teoria da alienação, que é considerada parte do arcabouço de suas obras de juventude. Ainda, agregamos com a opinião de que a teoria do revolucionário comunista não nasceram prontas de imediato, mas que "demandou pelo menos um decênio e meio, a partir de 1844, para se erguer e, nesse processo constituinte, implicou *giros e revisões continuidades e mudanças*, todavia plasmando-se *unitariamente*" (NETTO, 2020, p. 48, grifo do autor).

contexto, não significa outra coisa senão "agarrar a coisa pela raiz", cuja "raiz, para o homem, é o próprio homem" (Ibid., p. 151). Para o método dialético marxista, nunca é demais destacar, não se trata "do homem em geral, do homem que não pertence a nenhuma classe nem à realidade alguma e que só existe no céu brumoso da fantasia filosófica" (MARX, 2005, p. 63) mas sim de "homens históricos reais" (MARX e ENGELS, 2007, p. 30) que existem "em seu processo de desenvolvimento real, empiricamente observável, sob determinadas condições" (Ibid., p. 94).

Desse modo, o ponto de partida metodológico exposto por Marx e Engels pela primeira vez de maneira precisa e sistemática em *A Ideologia Alemã*, "não são pressupostos arbitrários, dogmas, mas pressupostos reais", isto é, "os indivíduos reais, sua ação e suas condições materiais de vida, tanto aquelas por eles já encontradas como as produzidas por sua própria ação" (Ibid., p. 86). Compreendendo que quando Marx "emprega o termo 'real' (wirklich) ao homem, ele o está equiparando a 'histórico' ou simplesmente deixando implícita a historicidade como condição necessária do destino humano" (MÉSZÁROS, 2006, p. 100). Não se parte do que os indivíduos pensam, mas do que fazem; visto que "a atitude primordial e imediata do homem, em face da realidade", é de agir enquanto "indivíduo histórico que exerce a sua atividade prática no trato com a natureza e com os outros homens" (KOSIK, 1976, p. 13).

A realidade, antes de ser objeto cognoscível, apresenta-se como o campo onde se realiza a "atividade prático-sensível" humana (Ibid., p. 14), constituindo "o primeiro ato *histórico*", que distingue os humanos dos animais, "não o fato de pensar, mas sim o de começar a *produzir seus meios de vida*" de forma tal que ao "produzir seus meios de vida, os homens produzem, indiretamente, sua própria vida material" (MARX e ENGELS, 2007, p. 87, grifo do autor). De posse dessa ideia fundamental, os pensadores alemães afirmam:

[...] indivíduos determinados, que são ativos na produção de determinada maneira, contraem entre si estas relações sociais e políticas determinadas. A observação empírica tem de provar, em cada caso particular, empiricamente e sem nenhum tipo de mistificação ou especulação, a conexão entre a estrutura social e política e a produção. A estrutura social e o Estado provêm constantemente do processo de vida de indivíduos determinados, mas desses indivíduos não como podem aparecer na imaginação própria ou alheia, mas sim tal como realmente são, quer dizer, tal como atuam, como produzem materialmente e, portanto, tal como desenvolvem suas atividades sob determinados limites, pressupostos e condições materiais, independentes de seu arbítrio (Ibid., p. 93).

Assim, a dialética é apresentada em toda sua riqueza ao reconhecer que os "homens são os produtores de suas representações, de suas ideias e assim por diante" (Ibid., p. 94) mas que tais representações jamais podem ultrapassar o homem de carne e osso de quem não são mais que resultados. Desse modo, cravam uma de suas mais ilustres ideias: "não é a consciência que determina a vida, mas a vida que determina a consciência" (Id., Ibid.). Com uma nitidez ímpar, Marx (2013) por meio da oposição a Hegel, sintetiza os princípios do rico método que desenvolve nos seguintes termos:

Meu método dialético, em seus fundamentos, não é apenas diferente do método hegeliano, mas exatamente seu oposto. Para Hegel, o processo de pensamento, que ele, sob o nome de Ideia, chega mesmo a transformar num sujeito autônomo, é o demiurgo do processo efetivo, o qual constitui apenas a manifestação externa do primeiro. Para mim, ao contrário, o ideal não é mais do que o material, transposto e traduzido na cabeça do homem.

Por certo, não é um caminho unívoco o que permite os pensadores comunistas ainda reconhecerem que essas premissas podem conduzir a "resultados mais gerais", abstrações, que se "separadas da história real, essas abstrações não têm nenhum valor", mas que "de forma alguma oferecem, como a filosofia o faz, uma receita ou um esquema com base no qual as épocas históricas possam ser classificadas" (MARX e ENGELS, 2007, p. 95). Vê-se que ambos já atentavam para a possibilidade latente de abstração do movimento da realidade em nome da apreensão estanque dos fenômenos e de sua generalização abstrata, procedimentos comuns ao idealismo e a metafísica mas que o método materialista

dialético não está imune, precisamente por agregar a dialética - com sua natural tendência a enfatizar o movimento em função da matéria, recaindo frequentemente em idealismo - ao materialismo que em algumas expressões, mesmo marxistas, manifesta certa inclinação para diferentes tipos de mecanicismo.

A despeito da riqueza de tais princípios metodológicos, são ainda comuns vulgarizações e ataques destinados a distorcer essas formulações sob diferentes acusações como "determinismo econômico", "fatorialismo" e mesmo "mecanicismo" (NETTO, 2011, p. 13), costumeiramente, essa crítica é feita com uma simploriedade de saltar aos olhos. A argumentação, em suas variadas expressões, quase sempre reside em acusar os autores de haverem desenvolvido uma concepção determinista da história, em que basta descobrir os "fatores econômicos" ou materiais para decifrar os "fatores" culturais, sociais, artísticos de uma sociedade (Ibid. et seq.).

Diante dessas acusações já presentes à época, Engels (2011), em famosa carta endereçada a Joseph Bloch já advertia que tal concepção fatorialista da realidade em nada tem a ver com as formulações desenvolvidas por ele e Marx, uma vez que se os "fatores econômicos" dessem conta de explicar a totalidade social, "a aplicação da teoria a qualquer período da história que seja selecionado seria mais fácil do que uma simples equação de primeiro grau". Portanto, não é que a economia explique tudo, mas sim que de acordo "com a concepção materialista da história, o elemento determinante final na história é a produção e reprodução da vida real" (Ibid., grifo nosso). Engels é enfático ao afirmar que "se alguém distorce isto afirmando que o fator econômico é o único determinante, ele transforma esta proposição em algo abstrato, sem sentido e em uma frase vazia". E mais adiante constata que "a história é feita de maneira que o resultado final sempre surge da conflitante relação entre muitas vontades individuais, cada qual destas vontades feita em condições particulares de vida" o que por si põe por terra o caráter determinista que atribuem a tal teoria, mas não bastasse essa constatação, o autor continua e as aprofunda afirmando que "é a intersecção de numerosas forças, uma série infinita de paralelogramos de forças, que resulta em um dado evento histórico. (Ibid.).

Desse modo, a expressão "determinação em última instância" não é fortuita, visto que são as relações materiais que dão a estrutura elementar da vida social. Apesar do conceito de determinação ser mais amplo e implicar uma série de relações, neste caso em específico, "condicionamento" é um termo adequado para fins de explicação didática de tal dinâmica, uma vez que elucida que as relações materiais condicionam os desenvolvimentos ulteriores das demais instâncias, estruturas e formas de consciência da vida social como a cultura, política, arte, ciência etc. Não obstante, Lukács (2003, grifo nosso), descrevendo as contribuições dadas por Engels ao método dialético, sublinha um importante fato:

[...] no método dialético, a rigidez dos conceitos (e dos objetos que lhes correspondem) é dissolvida, que a dialética é um processo constante da passagem fluida de uma determinação para a outra, uma superação permanente dos contrários, que ela é sua passagem de um para dentro do outro; que, por consequência, *a causalidade unilateral e rígida deve ser substituída pela ação recíproca*.

Com efeito, é necessário ter em vista que para o método marxista os objetos sofrem múltiplas determinações que inarredavelmente se automediam em um mosaico em que não se deve reconhecer somente a ação recíproca - reconhecimento que até abordagens pós estruturalistas fazem, mas seguidamente as reduzem ao mesmo nível de importância - mas extrair delas os *momento predominante*, as determinações mais fundamentais e gerais que mediam as demais; daí a ênfase dada para o conhecimento das relações materiais de produção e do desenvolvimento das forças produtivas, por serem elas o pontapé que permite o conhecimento da totalidade social. Estritamente desta forma se entende o conceito de *determinação em última instância*, sabidamente que não há no materialismo dialético<sup>4</sup>, de modo algum, uma tentativa de explicar todos os fenômenos sociais

---

<sup>4</sup> Existem querelas intermináveis sobre Marx não haver utilizado o termo "materialismo dialético" para referir-se à teoria social que ajudou a produzir e por isso, ele não deve ser usado para caracterizar as formulações centrais da produção intelectual do revolucionário alemão. Não partilhamos com esta posição essencialista, que faz uma leitura estanque e formalista dos textos originais do marxismo. Dessa forma, empregaremos aqui o termo por julgarmos que nele contém "os elementos essenciais dessa vasta síntese e, sobretudo - sem a destacar da obra propriamente dita de Marx -, permite melhor compreender nessa doutrina a expressão de uma época, e não a de um indivíduo" (LEFEBVRE, 2010, p. 24).

somente através das relações materiais. Em todo caso, tais determinações agem incessantemente umas sobre as outras mas não de maneira aleatória: sempre obedecem o primado da matéria sobre a consciência, seja na atividade intelectual ou nas relações sociais de quaisquer tipos que sejam.

Não é preciso, todavia, recorrer a cartas escritas por Engels e Marx para constatar a aplicação efetiva destes princípios e se fizemos isto foi apenas para extrair das próprias colocações de um dos fundadores desse método, o modo como ele percebe a questão. Não obstante, considerações a respeito do caráter dialético da relação entre as determinações estão presentes na grande maioria das obras fundantes do pensamento marxista e de seu método. Não é possível ignorar, por exemplo, que Marx e Engels eram destacados analistas de conjuntura (NETTO, 2008, p. 35) aplicando o método materialista e dialético aos mais variados temas econômicos, políticos, religiosos, culturais, militares e estéticos, sendo este último, em particular, de fundamental importância para este trabalho. A título de exemplo, na mesma carta indicada acima, Engels (2011) assinala que "o Dezoito Brumário de Louis Bonaparte é o mais excelente exemplo da aplicação desta teoria [o materialismo histórico-dialético]. Também existem muitas alusões n' *O Capital*". A primeira obra citada é destinada a analisar o golpe dado por Luís Bonaparte na França em 1851, detém, portanto, um alto grau de concreticidade, sendo uma obra estritamente histórica. Já a segunda, congregando momentos de maior ou menor grau de abstração, destrincha as determinações e tendências mais essenciais do modo de produção capitalista. A citação de ambas as obras por um dos fundadores do marxismo ilustra bem a capacidade do método dialético de lidar com fenômenos de diferentes naturezas e dimensões e com os mais variados graus de complexidade. No sentido que há pouco expusemos: do objeto disponibilizar as ferramentas mais adequadas para sua investigação.

Por fim, inúmeras foram as vezes que Marx (2007, p. 43) enfatizou o sentido dialético das relações sociais, destacando que "as circunstâncias fazem os homens, assim como os homens fazem as circunstâncias". Desse modo, não é uma relação unidirecional, cujo homem é sujeito passivo da história que corre diante de seus olhos. Esta acepção, quando alinhada com a ênfase dada ao papel que as relações

materiais desempenham, pode surtir certas dificuldades de entendimento naqueles que estão pouco acostumados com a lógica dialética, que assume como traço da realidade objetiva a contradição e o movimento. Marx (1997, p. 21, grifo nosso) alude à dialética entre práxis e a vida social do seguinte modo:

*Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado. A tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo o cérebro dos vivos.*

É preciso urgentemente resgatar para a atividade projetual as determinações ontológicas da vida social, categorias que hoje infelizmente estão ausentes em significativa parte da teoria do design. Tem-se que exclamar o pesadelo que é a tradição das gerações passadas; desfazer mitos sobre o designer enquanto "gênio individual"; desmistificar as formas como ingênuas e o estilo como acaso. Em suma, apresentar a dialética da *atividade concreta* do designer que é sempre sitiada pelas mediações de segunda ordem que se manifesta através do trabalho alienado.

Porquanto, é evidente que as críticas à noção de determinações e a centralidade ocupada pelas relações materiais só tem espaço onde está ausente a dialética e se ignora aberta ou veladamente princípios materialistas fundamentais. "O que falta para estes cavalheiros é a dialética" (ENGELS, 2011). Costumeiramente essas críticas se valem de lugares comuns e de um desconhecimento generalizado do itinerário teórico de Marx em particular, e por consequência, reduzem todo debate a respeito da questão do método às formulações de Marx e Engels, ignorando contribuições posteriores dadas por figuras como Lênin, Lukács, Kosik, Mészáros e outros. Feitas algumas breves observações sobre nosso método de abordagem, podemos detalhar os demais aspectos da pesquisa

Esta é uma pesquisa bibliográfica e de caráter exploratório em função da ausência de uma literatura estruturada e de longa tradição que aborde o problema em questão: a relação entre o design e a alienação. Desse modo, ainda que existam importantes contribuições para o tema no Brasil como as pesquisas de Contino (2019), Maciel (2009), Matias (2014), além de figuras históricas como Haug (1997), Hannes Meyer, Maldonado - estes dois últimos, devido recorte da pesquisa, não são

abordados ao longo do trabalho -, que de alguma forma tangenciam temas como alienação, luta de classes, divisão do trabalho, relações de produção etc. acreditamos que não é possível afirmar que exista uma teoria crítica, de cunho materialista e dialético, bem estabelecida no campo.

Argumentamos ainda que devido a essa ausência, não podemos contar com leituras mais sistemáticas e debates que se ancoram em conclusões amplamente aceitas, em particular se tratando de como o design se configura como trabalho alienado; por isso, julgamos que o objeto em questão continua a ser pouco explorado. Por seu caráter exploratório, podemos também considerar a presente pesquisa como introdutória e em virtude de tratarmos de elementos, conceitos e abordagens basilares para a discussão, aspectos que julgamos serem vitais para o fomento de uma perspectiva crítica-revolucionária para o design contemporâneo. É neste sentido, e no intuito de suscitar novas práticas e produções teóricas, que buscamos inserir na discussão do design teorias bastante consolidadas em outras áreas do conhecimento, como é o caso da teoria da alienação. Nesse processo, utilizamos das contribuições do materialismo histórico com o objetivo de discutir questões candentes do design e por compreender que para elucidar as relações sociais que lhes permeiam devemos fazer uso de um arcabouço categorial que se configure nos termos teórico-metodológicos descritos há pouco. Todavia, de nada vale afirmar que somos partidários do materialismo histórico e dialético sem definir a qual de suas dezenas de tradições teóricas nos filiamos.

Esta pesquisa se alinha às conceituações e conquistas do chamado *marxismo ortodoxo*, definido de maneira bastante pertinente e ilustre por Lukács (2003, grifo nosso) na passagem a seguir, que apesar de longa, citamos-na em sua integridade por acreditarmos ser imprescindível para explicitar detidamente a perspectiva que este trabalho adota:

Suponhamos, pois, mesmo sem admitir, que a investigação contemporânea tenha provado a inexatidão prática de cada afirmação de Marx. Um marxista 'ortodoxo' sério poderia reconhecer incondicionalmente todos esses novos resultados, rejeitar todas as teses particulares de Marx, sem, no entanto, ser obrigado, por um único instante, a renunciar à sua ortodoxia marxista. O marxismo ortodoxo não significa, portanto, um reconhecimento sem crítica dos resultados da investigação de Marx, não significa uma 'fé' numa ou noutra tese, nem a exegese de um livro 'sagrado'. *Em matéria de marxismo, a ortodoxia se refere antes e exclusivamente ao método.* Ela implica a convicção científica de que, com o marxismo dialético, foi encontrado o método de investigação correto, que esse método só pode ser desenvolvido, aperfeiçoado e aprofundado no sentido dos seus fundadores, mas que todas as tentativas para superá-lo ou 'aperfeiçoá-lo' conduziram somente à banalização, a fazer dele um ecletismo — e tinham necessariamente de conduzir a isso.

Apesar do termo ocasionar certa polêmica, a ortodoxia em matéria de marxismo diz respeito estritamente ao método no sentido que destrinchamos anteriormente, sem deixar de incorporar, em nenhum momento, as conquistas de toda ciência. Assim sendo, conciliamos na crítica à teoria do design, além de Marx e Engels, autores marxistas com diferentes matizes e enfoques analíticos como Lukács, Mészáros e Kosik, sempre realizando um trato ortodoxo nos ditames acima relatados. A respeito de nossas reflexões estéticas, buscamos trabalhar com especial atenção às obras de Marx, Mészáros e Haug.

Como foi debatido no capítulo de introdução, constatamos que escasseiam produções na atualidade que se voltam a discutir o design em uma perspectiva crítica ou revolucionária, e esta ausência gerou dificuldades durante o levantamento bibliográfico realizado nas primeiras etapas desta pesquisa; todavia, existem importantes trabalhos que serão alvo de exame ao longo da exposição. Incorporamos especialmente as contribuições dadas por Iraldo Matias em seu trabalho *Projeto e revolução: do fetichismo à gestão, uma crítica à teoria do design*. Guardadas as devidas divergências para com o autor e sua teoria dos designers enquanto integrantes de uma pretensa classe de gestores, a obra constitui hoje uma referência seminal e incontornável à teoria crítica do design no Brasil por expor em termos marxistas, mesmo que heterodoxos, as determinações essenciais do design sob o capitalismo. Ainda, trabalhamos teóricos do design como Bonsiepe, Cardoso,

Contino, Forty, Flusser, Maciel e Löbach a fim de incorporar criticamente suas percepções acerca da história do design, das mediações de segunda ordem e da alienação a fim de compreender como a prática projetual se insere no capitalismo.

Para esta empreitada fazemos uso do método comparativo ensejando contextualizar as discussões e confrontar as diferentes posições dos autores a respeito dos temas que são destrinchados ao longo da pesquisa. Proceder através desse método nos é conveniente na medida em que possibilita relacionar e extrair o que há de comum nas diferentes expressões e ramos da prática e da teoria do design. Uma vez que a análise comparativa também se valha da perspectiva histórica, é possível conceber os elementos mais gerais e universais presentes nas diferentes formas particulares assumidas pelo design; daí, naturalmente, de nos valeremos também do método histórico. Pois este último é o único que garante a assertividade teórica das proposições, dando-lhes uma validade que não há como alcançar sem se valer do estudo das expressões históricas dos fenômenos sociais. Naturalmente, a história aqui referida não se resume à historiografia ou narração dos fatos e acontecimentos, mas sim a uma perspectiva que vê as raízes sócio-econômicas - e no caso de nossa pesquisa em particular, também estético-filosóficas - dos acontecimentos por meio de uma apurada relação dialética entre a produção dos meios de vida e as formas de consciência do ser social. Marx e Engels (2007, p. 43, grifo nosso), com certa ironia, assinalam a concepção da história que abdica das relações materiais nos seguintes termos:

Toda concepção histórica existente até então ou tem deixado completamente desconsiderada essa base real da história, ou a tem considerado apenas como algo acessório, fora de toda e qualquer conexão com o fluxo histórico. *A história deve, por isso, ser sempre escrita segundo um padrão situado fora dela*; a produção real da vida aparece como algo pré-histórico, enquanto o elemento histórico aparece como algo separado da vida comum, como algo extra e supraterrâneo.

Assim procedemos, insistamos novamente, à luz do materialismo histórico e dialético, que concebe ambos os métodos - comparativo e histórico - como interconectados. Quando fazemos menção ao método histórico não significa que

iremos realizar um apanhado da história do design, mas sim que iremos considerá-lo em sua historicidade, como atividade circunscrita a determinadas formas históricas. Portanto, ainda que não seja o objetivo desta pesquisa realizar uma análise da história do design, iremos tangenciar alguns de seus elementos mediante uma análise com significativo grau de abstração, visto que objetivamos examinar não os pormenores do campo ou uma de suas estratificações como o design de moda, gráfico, produto etc., mas a área enquanto totalidade e universalidade, no que lhe há de generalidade enquanto *parte* de um todo ainda maior, o capitalismo.

Desse modo, ao restringir o trabalho a dimensão particular de uma das subdivisões do design, seria necessário utilizar ferramentas e metodologias completamente diversas das que aqui empregamos, e por certo, até mesmo outro arcabouço teórico pois teríamos de refletir como categorias próprias do capitalismo - uma totalidade e universalidade em si - se manifestam em um particular de um particular, desse modo, seria preciso descobrir as mediações do design e dobrá-las sobre uma de suas formas de atividade específica. Como um de nossos objetivos é entender como as mediações de segunda ordem regem o design, se dessa forma procedêssemos, teríamos que descobrir as mediações de uma mediação, tarefa que demandaria muito mais esforços e facilmente incorreria em equívocos devido a pouca presença de material empírico para análise. Como indevida consequência, não obteríamos êxito em um dos nossos objetivos de maior fôlego: entender como fenômenos estruturantes do capitalismo, as tais mediações capitalistas de segunda ordem, através da alienação, se manifestam no design.

Para lograr sucesso nesse e em outros objetivos, nos amparamos nas reflexões sobre estética, filosofia, política e economia dos autores marxistas citados anteriormente já que como constatamos, o design sofre com uma incipiente produção científica a respeito dos temas que aqui pretendemos desenvolver, enfocando-se comumente em debater questões relativas à metodologias projetuais, produções voltadas ao mercado e pormenores da *forma*, isto é, questões de caráter majoritariamente estético e projetual em que a dimensão social não aparece mais do que como pano de fundo sem relevância ou torpemente considerado. Um trato teórico bastante útil às ideologias dominantes. Por isso, reiteramos que a presente

pesquisa alicerça-se em uma perspectiva antagônica a esta, uma perspectiva cujo marco político e ideológico é crítico, radical e marxista. Para tanto, buscamos privilegiar os fenômenos em análise sob o prisma da *totalidade*, entendendo os fenômenos e determinações da vida social em suas recíprocas ligações.

Sob uma análise marxista do design, a forma deixa de ser forma individual, não determinada historicamente; os produtos do trabalho já não podem ser mais entendidos como resultados do gênio individual, e assim, tudo que o designer antes tocava e julgava ser fruto de escolhas puramente subjetivas é metamorfoseado em produto alienado do desenvolvimento histórico e da luta de classes sob a égide do capital, em que ele ocupa a simples posição de trabalhador alienado. Neste seguimento, o dever da crítica radical do design consiste em situar sua história na história da sociedade. Trata-se, enfim, de uma luta teórica para pôr as relações do design em seu lugar de fato, isto é, submetidas às relações materiais postas em movimento em um quadro de coisas alienado. Nesse processo, assumir todas as contradições dessas relações é vital para descobrir como se manifestam na existência cotidiana e carnal dos homens; justamente o momento em que o design efetiva seus resultados, em que surge *o design realmente existente*, já não mais adornado com as boas intenções do designer e nem justificado pela teoria do design, mas sim concretizado, existindo da única maneira que lhe é possível sob o capitalismo: enquanto atividade cindida e alienada.

### 3 FUNDAMENTOS DA ALIENAÇÃO

#### 3.1 CONSIDERAÇÕES PARA O DEBATE SOBRE TRABALHO E ALIENAÇÃO

Assim como qualquer manifestação da vida social, a alienação no design não pode ser compreendida isoladamente. Para realizar um debate qualificado acerca de seus desdobramentos é preciso considerar conceitos bastante vilipendiados na teoria do design como trabalho, propriedade privada e divisão do trabalho. Apesar de não receberem a devida atenção e sistematização por parte de teóricos do campo, estas categorias estão sempre latentes, mesmo que mediante diversos subterfúgios, em seus debates por um simples fato: elas invariavelmente permeiam toda e qualquer atividade social prática mediada pela existência da propriedade privada e alienação do trabalho. Assim, devemos partir não da alienação, mas de seu fundamento: o trabalho em suas relações constitutivas, como nos alerta Lukács (2013):

[...] mesmo um olhar muito superficial ao ser social mostra a inextricável imbricação em que se encontram suas categorias decisivas, como o trabalho, a linguagem, a cooperação e a divisão do trabalho, e mostra que aí surgem novas relações da consciência com a realidade e, por isso, consigo mesma etc. Nenhuma dessas categorias pode ser adequadamente compreendida se for considerada isoladamente.

É preciso atentar, todavia, para o fato de que a categoria de trabalho como ponto de partida que aqui empregamos - por meio de um prisma marxista conforme exposto na introdução desta pesquisa - é também um recurso metodológico, pois “é claro que a socialidade, a primeira divisão do trabalho, a linguagem etc. surgem do trabalho” mas isto não ocorre “numa sucessão temporal claramente identificável, e sim, quanto à sua essência, simultaneamente” (Ibid.). É no intuito de delinear mais consistentemente o objeto de estudo que iniciamos nossa exposição pelo trabalho enquanto atividade vital necessária para a constituição do ser social, ou seja, enquanto “relação do homem com a natureza” que é “imediatamente a sua relação

com o homem, assim como a relação com o homem é imediatamente a sua relação com a natureza, a sua própria determinação natural” (MARX, 2010b, p. 104). Trata-se, aqui, do trabalho como "aut mediação ontologicamente fundamental entre o homem e a natureza" (MÉSZÁROS, 2006, p. 103) em que se realiza a diferenciação qualitativa do "ser natural" e do "ser social" - expressões utilizadas por Lukács (2012, p. 287) para distinguir os diferentes graus dos seres e ilustrar a passagem do primeiro para o segundo mediante o trabalho. Segundo o autor, as "formas de objetividade do ser social se desenvolvem à medida que a práxis social surge e se explicita a partir do ser natural, tornando-se cada vez mais claramente sociais". O trabalho humano, portanto, efetua um papel de "recuo da barreira natural" (MARX apud Ibid., p. 289), da vida humana em relação a natureza, sendo o fundamento histórico primeiro das relações sociais de todas as ordens. É, pois, "uma condição de existência do homem, independente de todas as formas sociais, eterna necessidade natural de mediação do metabolismo entre homem e natureza e, portanto, da vida humana" (MARX, 2013).

Decerto, este aspecto do trabalho é ainda "abstrato", uma vez que trata das generalidades do ser social, de seu fundamento ontológico, sendo nada mais que um universal - no sentido filosófico do termo - que atua de maneira específica sobre o particular, que neste caso são os diferentes modos de produção e sociedades existentes. Com efeito, apesar de se manifestar de variadas formas ao longo da história, continua a ser uma necessidade histórica perene do homem, o que não implica em desistoricizá-lo, como veremos mais aprofundadamente no próximo capítulo. Procedendo a partir dessa categoria podemos desvelar assertivamente o que Mézáros (2006), em seu livro *A teoria da alienação em Marx*, obra que alicerça nossas reflexões a respeito do tema, denomina de "mediações de segunda ordem" do trabalho, isto é, manifestações historicamente determinadas que negam sua conotação positiva, como é o caso do trabalho alienado e da propriedade privada. Temos desse modo, a atividade produtiva em uma dupla acepção: em seu estatuto ontológico, ou seja, como metabolismo perene do humano consigo mesmo e para com a natureza, a chamada mediação de primeira ordem; e como mediação de segunda ordem, enquanto atividade alienada e reificada circunscrita a determinada

etapa do desenvolvimento histórico. Pondo o problema nesses termos poderemos chegar, nos estágios mais desenvolvidos da exposição, ao modo como estes fenômenos se expressam no design; caminhamos, portanto, do universal ao particular.

Com efeito, mesmo que a categoria trabalho a primeira vista *aparente* ser um fenômeno dado e imediato, rapidamente apreensível, ela guarda uma série de argúcias e sutilezas que ultrapassam e muito sua imediaticidade cotidiana. Para elucidar a dificuldade que consiste em apreendê-la para além de sua imediaticidade cotidiana, Kosik (1976, p. 19), nos oferece um bom direcionamento por meio de suas reflexões sobre a relação entre o fenômeno e a essência das coisas. Como ele argumenta:

Os fenômenos e as formas fenomênicas das coisas se reproduzem espontaneamente no pensamento comum como realidade (a realidade mesma) não porque sejam os mais superficiais e mais próximos do conhecimento sensorial, *mas porque o aspecto fenomênico da coisa é produto natural da práxis cotidiana* (Ibid., p. 14, grifo nosso).

O filósofo tcheco ilustra a relação entre formas fenomênicas da realidade e sua verdadeira essência através de um pertinente exemplo:

Os homens usam dinheiro e com ele fazem as transações mais complicadas, sem ao menos saber, nem ser obrigados a saber, o que é o dinheiro. Por isso, a práxis utilitária imediata e o senso comum a ela correspondente colocam o homem em condições de orientar-se no mundo, de familiarizar-se com as coisas e manejá-las, *mas não proporcionam a compreensão das coisas e da realidade* (Id., Ibid., grifo nosso).

De modo análogo, um proletário trabalha árdua e constantemente, mas isto não o faz avançar um passo sequer na compreensão da infinidade de relações que seu trabalho comporta, tal como um designer, que ajuda a dar vida a coisas, mercadorias a bem dizer, que fogem completamente ao seu entendimento. O trabalhador, de imediato, não se relaciona com seu trabalho como um objeto teórico,

mas prático-efetivo e não poderia ser de outra forma, como afirma Marx (2010b, p. 82):

A relação imediata do trabalho com os seus produtos é a relação do trabalhador com os objetos da sua produção. [...] Se portanto perguntamos: qual a relação essencial do trabalho, então perguntamos pela relação do trabalhador com a produção.

A aparente simplicidade do trabalho brota das relações cotidianas que os indivíduos têm para com ele, mas em hipótese alguma esta aparente simplicidade encerra sua verdadeira complexidade. Isto se deve ao fato de que na "vida cotidiana, os fenômenos frequentemente ocultam a essência do seu próprio ser em lugar de iluminá-la" (LUKÁCS, 2012, p. 294). É neste sentido que argumenta Kosik (Ibid., p. 15) ao abordar o "mundo pseudoconcreticidade", isto é, o "complexo dos fenômenos que povoam o ambiente cotidiano e a atmosfera comum da vida humana", que por estarem presentes na cotidianidade da vida e serem facilmente apreensíveis, "penetram na consciência dos indivíduos agentes, assumindo um aspecto independente e natural". Assim, o autor sustenta que somente através de sua destruição - da pseudoconcreticidade - é possível se chegar a essência dos fenômenos.

O pensamento que destrói a pseudoconcreticidade para atingir a concreticidade é ao mesmo tempo um processo no curso do qual sob o mundo da aparência se desvenda o mundo real; por trás da aparência externa do fenômeno se desvenda a lei do fenômeno; por trás do movimento visível, o movimento real interno; por trás do fenômeno, a essência (Ibid., p. 20).

As coisas são mais do que aparentam ser. Também pudera, se um trabalho de qualquer natureza que seja, como o do designer, por exemplo, em sua imediaticidade, em sua "aparência externa", comportasse a possibilidade de conhecimento intelectual e teórico de todas as mediações a que está submetido, não haveria razão de investigar suas relações determinantes. Afinal "toda a ciência seria supérflua se a forma de manifestação e a essência das coisas coincidissem imediatamente" (MARX, 1983, p. 271).

Todavia, o problema não consiste na aparência do trabalho ocultar suas complexas relações. Isto é comum a todo fenômeno em maior ou menor medida. A questão peculiar para nossa pesquisa é que a teoria do design, enquanto teoria alienada, apreende tão somente a imediatez do trabalho, isto é, seus aspectos alienados ou então, encarando as coisas de modo que a subjetividade criadora do designer parece se encontrar diretamente no trabalho objetivado sem nenhuma mediação social. E assim, converte o imediato da essência, o trabalho em sua forma alienada, na essência do imediato, de modo que as mediações de segunda ordem do trabalho como a propriedade privada e a fragmentação da atividade produtiva aparecem como dados factuais, naturais por assim dizer. Semelhante à "economia política" e a "filosofia especulativa" (MÉSZÁROS, 2006, p. 104) - guardadas as devidas particularidades de cada esfera teórica - ao proceder desse modo a teoria do design recai numa reafirmação incólume da alienação como força motriz das relações sociais, como constataremos em capítulos posteriores.

Contrariamente a esta abordagem, o marxismo percebe o trabalho para além de sua manifestação cotidiana, unitária e imediata, concebe-o conceitualmente, em verdade, através de múltiplas dimensões sendo estas nada mais que diferentes mediações do mesmo processo; daí as variações conceituais dadas pela teoria marxista ao trabalho como "trabalho útil", "trabalho abstrato", "trabalho concreto", "trabalho alienado" etc. Mas todas essas expressões, insistamos novamente, dizem respeito somente a diferentes aspectos do mesmo objeto, - mais universais e abstratos em alguns casos e particulares e concretos noutros - e que por isso mesmo encontram sua unidade na compreensão do trabalho enquanto "atividade humana sensível, como prática" (MARX e ENGELS, 2007, p. 533) responsável pela reprodução material dos indivíduos e da sociedade, ou seja, como "modelo de toda práxis social" (LUKÁCS, 2013).

Em consonância com esse sentido rico da categoria trabalho e embora que mais adiante delinearemos a concepção de design que aqui empregamos, confrontando-a com outras teorias vigentes no campo, é necessário desde já que esteja explícito um aspecto que julgamos essencial: por "design", a esta altura da

exposição, entendemos uma atividade alienada cuja gênese histórica coincide com a Revolução Industrial, isto é,

[...] enquanto uma manifestação de trabalho intelectual especializado, implicado na concepção, ou criação, de 'inovações' formais/funcionais requeridas pela fabricação massiva de produtos industriais de uso cotidiano. Para ser preciso teoricamente, na produção de mercadorias (MATIAS, 2014, p. 59).

Esta definição implica em reconhecer que "o design e qualquer tipo de pensamento são determinados pelas ideias e condições materiais sobre as quais seus autores não têm controle" (Forty apud. Contino, 2019 p. 88). Entretanto, não deixemos de constatar, também, que essa ausência de controle das "ideias e condições materiais" não é particularidade do design. Ora, trata-se de uma determinação comum ao trabalho alienado sob as astúcias do capital. O que faz saltar os olhos, todavia, é a flagrante negação que tem a teoria do design para com esse fator básico da produção capitalista, "é mais comum escutá-los descrever seu trabalho como se tivessem total poder sobre ele" (FORTY, 2007, p. 325).

Para se debruçar sobre essas e outras questões, apresentamos primeiramente o trabalho em seu caráter ontológico, incorporando as contribuições dadas por Lukács ao assunto, que nos dá as chaves analíticas iniciais para compreender o trabalho no capitalismo como atividade alienada. Assim evitamos concebê-lo como fenômeno dado e desprovido de conexões, desdobramentos teóricos e prático-efetivos. Isto nos é particularmente útil uma vez que o sentido rico e complexo da alienação - em um *entendimento marxista* do conceito -, em especial sua expressão no design, só pode ser alcançado compreendendo-a como "estranhamento do homem em relação à natureza e a si mesmo" (MÉSZÁROS, 2006, p. 21), ou seja, como um processo que decorre da propriedade privada e que nega o caráter *positivo* e ontológico do trabalho, como apresentamos sucintamente acima e poderemos observar detalhadamente nos capítulos a seguir.

Somente deste modo podemos nos assegurar de realizar uma discussão qualificada a respeito da alienação no design, pois estaremos assumindo o "ponto

de vista de uma grande idéia sintetizadora: a 'alienação do trabalho' como a raiz causal de todo o complexo de alienações" (Id., Ibid.). De posse dessa ideia poderemos realizar apontamentos acerca do duplo aspecto da alienação na atividade projetual: sua expressão na atividade prática do design e em sua teoria.

### 3.2 TRABALHO COMO FUNDAMENTO DO SER SOCIAL

Como vimos, as relações materiais constituem o ponto de partida de toda realidade social, sendo elas o *momento predominante* na formação do ser social. Logo, para se compreender as relações sociais é preciso partir não do que os indivíduos pensam, mas do que fazem. Esta aceção da questão nos permite concluir que a historicidade do ser social, bem como sua gênese não se encontram na consciência dos indivíduos, mas na atividade prática, cotidiana, de sua reprodução material. Mas esta reprodução não se dá ao acaso, como veremos, ela depende de um incessante intercâmbio dos indivíduos para com a natureza. Não se trata, portanto, de uma convivência harmônica, mas de uma relação de interdependência em que a autoatividade humana afasta o ser social, paulatinamente, de sua condição natural. É indubitável que o ser social não se identifica com aquilo que é imediatamente natural, antes, se faz em sua diferenciação, pois há uma complexidade e riqueza pertencentes à vida humana que não encontram paralelos na natureza. Desse modo, há de se questionar: de onde surge, então, esse *salto qualitativo* do ser social em relação à natureza? Tão logo partimos de uma concepção materialista dos fenômenos, obtemos a simples resposta: do trabalho como atividade vital, própria do ser social.

A primeira vista esta parece ser uma questão que diz respeito estritamente a reflexões filosóficas, mas um exame mais apurado permite constatar que a aceção do trabalho como atividade constitutiva do ser social, isto é, como atividade ontológica, é uma categoria central para se compreender a historicidade das relações sociais. Assumir o trabalho ontológico em sua positividade, como atividade que possibilita a realização das potencialidades do gênero humano significa negar o

trabalho alienado como única forma historicamente possível de trabalho, daí deriva sua importância para o debate no design. Neste último, a teoria identifica a atividade produtiva e suas expressões alienadas como uma única coisa, as chamadas mediações de segunda ordem e assim, o que não passa de uma forma histórica do trabalho, com todas as mazelas que o acompanham como o estranhamento, a reificação, a fragmentação da atividade produtiva e do próprio trabalhador, aparecem de maneira fortuita e insuperável. Todo complexo da alienação assim é considerado como fenômeno natural. Descrever o trabalho em seu sentido ontológico permite então compreender as particularidades dessa categoria no campo do design, assim como as debilidades e equívocos de suas abordagens na teoria.

Mas no que consiste o trabalho? Trata-se, sob o capitalismo, de uma aviltante e mortificante atividade cujas riquezas produzidas pertencem a outro indivíduo que não o trabalhador, mas que ainda assim constitui uma necessidade perene do ser social. Ora, ao mesmo tempo que o trabalho "é o único meio pelo qual o homem aumenta o valor dos produtos da natureza, [...] é sua propriedade ativa" (MARX, 2010b, p. 29), ele também

[...] produz maravilhas para os ricos, mas produz privação para o trabalhador. Produz palácios, mas cavernas para o trabalhador. Produz beleza, mas deformação para o trabalhador. Substitui o trabalho por máquinas, mas lança uma parte dos trabalhadores de volta a um trabalho bárbaro e faz da outra parte máquinas. Produz espírito, mas produz imbecilidade, cretinismo para o trabalhador (Ibid., p. 82).

Portanto, o trabalho reserva um duplo caráter que só pode ser apreendido em seu vínculo dialético. Observemos, primeiramente, o caráter ontológico do trabalho. Marx e Engels (2007 p. 33, grifo nosso) assinalam a questão do seguinte modo:

O primeiro ato histórico é, pois, a produção dos meios para a satisfação dessas necessidades, *a produção da própria vida material*, e este é, sem dúvida, um ato histórico, *uma condição fundamental de toda a história*, que ainda hoje, assim como há milênios, tem de ser cumprida diariamente, a cada hora, simplesmente para manter os homens vivos.

Aqui, a necessidade da "produção da própria vida material" dos indivíduos aparece como "o primeiro ato histórico" que tem que ser reproduzido incessantemente a fim de manter a sua existência. E naturalmente, para fazer história, "para viver, precisa-se, antes de tudo, de comida, bebida, moradia, vestimenta e algumas coisas mais" (Id., Ibid.). O que os autores evidenciam é que este aspecto, de satisfazer necessidades mediante o intercâmbio consciente para com a natureza é inerente ao ser social, sendo este o modo pelo qual os indivíduos "se diferenciam dos animais" ou seja, "não o fato de pensar, mas sim o de começar a *produzir seus meios de vida*" (Ibid., p. 87, grifo do autor). Nesse sentido, o "que os indivíduos são, portanto, depende das condições materiais de sua produção" (Id., Ibid.).

Evidentemente, a produção e reprodução da vida material não pairam sobre o ar; para construir casas, garantir alimentação, vestimenta ou saciar sua sede, em suma, satisfazer suas necessidades, os indivíduos precisam de coisas, matérias, que não encontram em si mesmos e que só podem ser extraídos da natureza. Ela é, pois, o "corpo inorgânico" do homem, tanto na medida em que é "um meio de vida imediato, quanto na medida em que ela é o objeto/matéria e o instrumento de sua atividade vital" (MARX, 2010b, p. 84). Isto significa que para garantir sua reprodução material, "o homem vive da natureza", que "ele tem de ficar num processo contínuo para não morrer" (Id., Ibid., grifo do autor). É neste sentido que Mészáros (2006, p. 150) sustenta que o "ponto de partida ontológico de Marx é o de que o homem é uma parte específica da natureza e, portanto, não pode ser identificado com alguma coisa abstratamente espiritual".

O trabalho se configura, dentre outras coisas, como a mediação do ser social para com a natureza, como intercâmbio necessário, uma vez que a vida humana é parte da natureza como afirma Marx (loc. cit):

[...] que a vida física e mental do homem está interconectada com a natureza não tem outro sentido senão que a natureza está interconectada consigo mesma, pois o homem é uma parte da natureza.

Todavia, cabe assinalar que não se trata de uma relação idílica pois o ser social não é estritamente natural, é “ser-por-si-mesmo da natureza e do homem” e que por isso necessita criar um mundo que lhe seja próprio, à sua imagem semelhança e que se afaste das barreiras naturais. Ainda que se constate a interdependência do ser social e da natureza, não se vê nessas conclusões nenhuma intenção de gerar um pretense convívio harmonioso ou retorno a um romântico estado natural, como constata Mészáros (2006, p. 81), Marx em seu programa mesmo quando faz alusões semelhantes "não advoga um retorno à 'natureza', [...] mas a 'plena realização da natureza do homem', por intermédio de uma atividade humana adequadamente automediadora". Esta é uma aceção importante da questão pois, devido à incorretas apreensões do conceito de trabalho, houve na história do design tentativas de "reintegrar" a atividade projetual à natureza, recaindo em uma espécie de rousseunismo, como nota Papanek (2014, p. 206, grifo nosso):

Los diseñadores y artistas, sobre todo, han recurrido a la naturaleza, pero sus opiniones se han visto nubladas con frecuencia por una *nostalgia romántica orientada al restablecimiento de una especie de paraíso primigenio*, por un deseo de retornar a 'lo básico' y huir del poder despersonalizador de la máquina, o por una mística sentimental de 'proximidad al suelo'.

Dando continuidade aos seus argumentos, Marx e Engels (op. cit., p. 33) afirmam que "a satisfação dessa primeira necessidade, a ação de satisfazê-la e o instrumento de satisfação já adquiridos conduzem a novas necessidades". Eles apontam, sem o fazer através de termos diretos, que a atividade produtiva implica uma crescente complexificação das relações e estruturas propriamente humanas (MÉSZÁROS, 2006, p. 111). Aqui o trabalho é compreendido como a ação por meio da qual se produz tanto a satisfação das necessidades quanto os instrumentos para satisfazê-las. Este processo, por sua vez, depende das interações que os indivíduos estabelecem para com uma realidade que a princípio não dominam, para com a natureza. Essa relação constitui o ponto de partida do trabalho e das necessidades humanas.

Recordemos, pois, que a reprodução material "ainda hoje, assim como há milênios, tem de ser cumprida diariamente, a cada hora, simplesmente para manter os homens vivos" (op. cit., p. 33); a reprodução material se transforma paulatinamente mas jamais deixa de ser necessária, seja pela constituição fisiológica dos indivíduos ou por circunstâncias sociais. O que ocorre, contudo, é a complexificação de tais necessidades. Para viver humanamente, os indivíduos não precisam somente de comida, moradia, vestuário etc. - ainda que sejam itens que faltam à significativa parcela dos trabalhadores - mas também de lazer, cultura, arte e uma infinidade de outras relações e objetos que não se encontram de imediato na natureza, que dependem de formas de objetivação genuinamente humanas, dentre elas o trabalho. É por isso que os revolucionários alemães (Ibid., p. 79, grifo nosso) sustentam que

[...] os homens só podem satisfazer suas necessidades no interior da sociedade, que desde sempre os homens, na medida em que existem, *têm necessidade uns dos outros e só puderam desenvolver suas necessidades e capacidades estabelecendo relações entre si.*

Há aí a presença do elemento dialético e "automediador" do trabalho. Assim, Marx (Ibid., p. 113) argumenta que um "ser se considera primeiramente como independente tão logo se sustente sobre os próprios pés, e se sustenta primeiramente sobre os próprios pés tão logo deva a sua existência a si mesmo". Reconhece então que o aspecto dialético do trabalho se manifesta tanto na perenidade do intercâmbio com a natureza quanto na necessidade de afastar-se dela, no sentido de criar um mundo social no qual haja um enriquecimento das necessidades, de forma que as "carências animais" (Ibid., p. 140), costumeiramente fisiológicas, não ocupem os esforços dedicados durante a maior parte da vida dos indivíduos, o que é justamente uma das contradições flagrantes do trabalho alienado. Em face dessa questão, a produção da vida mediante o trabalho humano

[...] aparece desde já como uma relação dupla – *de um lado, como relação natural, de outro como relação social –*, social no sentido de que por ela se entende a cooperação de vários indivíduos, sejam quais forem as condições, o modo e a finalidade (MARX e ENGELS, 2007, p. 34, grifo nosso).

Como fazem notar, o trabalho é objetivação social e não simplesmente individual, o que possibilita lhe configurar não somente como uma mera atividade mediada pela natureza, mas também como processo *social*, humano, por meio do qual os sujeitos se efetivam historicamente. E como o trabalho é o meio pelo qual os indivíduos satisfazem suas necessidades, dessas conclusões decorre que "toda necessidade é 'necessidade histórica', ou seja, uma 'necessidade em desaparecimento'" (MÉSZÁROS, 2006, p. 111) pois está circunscrita a determinadas condições, modos e finalidades específicas.

Este simples fato por si só fornece substrato teórico suficiente para apontar as debilidades de teorias que definem o design como mera "configuração do meio ambiente", "configuração do entorno" "que tende a transformar em produto industrial passível de fabricação, as idéias para a satisfação de determinadas necessidades de um indivíduo ou grupo" (LÖBACH, 2001, p. 17) etc., concepções que partem, enfim, de uma compreensão de "necessidade" sem empreender esforços para capturar o caráter contraditório e historicamente determinado desta, tampouco da atividade que lhe dá fundamento e resolução, o trabalho. Desse modo, confundem e abstraem do design sua concreticidade e especificidade enquanto trabalho útil, ou seja, como "uma determinada atividade produtiva adequada a um fim" (MARX, 2013) ao diluí-lo no que é próprio do trabalho enquanto atividade vital, ontológica, ou o que é pior, mesclam sua definição a de trabalho abstrato, que não se identifica com formas concretas de se despendar força humana. Diferentemente do trabalho útil, como é o caso da atividade do alfaiate, do tecelão, do designer ou de qualquer outra natureza que se faça coisal, o trabalho abstrato é simples "dispêndio de força humana" (Ibid.), indiferenciada, e é este último que é posto nas reflexões teóricas sobre a atividade projetual, como é o caso da definição de design que há pouco descrevemos.

Para evidenciar os limites de tais definições, basta assinalar, por enquanto, que o trabalho, seja o de um engenheiro ou de um jardineiro, por exemplo, pode ser caracterizado como "configuração do entorno", mas isto tampouco esclarece o que faz um ou o outro; talvez o uso da expressão "configuração do meio ambiente" em algum grau elucide as particularidades do trabalho do jardineiro, mas certamente não do designer. Tais definições de design, em nome da generalidade e unidade abrem mão da diferença e da contradição e assim acabam por perder de vista a historicidade da categoria trabalho e conseqüentemente, da própria atividade projetual. Afinal, é sabido que para os teóricos do campo, quase "tudo que nos rodeia tem sua origem na sociedade" (op. cit., p. 24) mas aparentemente o design não sofre desse "mal".

Este exemplo da teoria do design elucida como a atividade produtiva é abordada de maneira inadequada no campo. Por outro lado, em vista da centralidade que estamos dando à categoria trabalho, pode-se questionar o que confere a ela esse aspecto tão especial de fundamentar a vida social. Afinal, por que o trabalho e não qualquer outra atividade? Qual é, pois, seu componente especial? Essa resposta se delinea na medida em que se percebe que o trabalho em questão não é de um tipo qualquer, mas trabalho *humano*, sempre mediado socialmente como vimos, e que portanto, se efetiva tão somente a partir de características próprias da constituição do gênero humano. A problemática só pode ser compreendida, assim, a partir do "salto" do trabalho humano em relação aos demais, enfim, da capacidade *teleológica* do gênero humano, "que representa algo radicalmente novo diante de toda a natureza orgânica e inorgânica" (LUKÁCS, 2013).

Nesse sentido, o trabalho não é somente a forma com que os sujeitos garantem sua reprodução material, "mas também o ontologicamente novo no ser social em contraposição ao mero devir outro dos objetos nos processos naturais" (Ibid.). É precisamente isto é o que há de único no trabalho humano: sua capacidade de realizar *pores teleológicos*. Como aponta Marx (2010b, p. 85), diferentemente dos demais animais, o ser humano é um "ser genérico consciente, isto é, um ser que se relaciona com o gênero enquanto sua própria essência ou [se relaciona] consigo

enquanto ser genérico". Ao fazer tal afirmação, ele permite caracterizar o trabalho como atividade vital do gênero humano, não só por ser o meio de seu intercâmbio com a natureza, mas também pela forma de sua "efetividade", de sua "objetivação" enquanto "sua vida genérica operativa". É, pois, "quando o *homem se duplica* não apenas na consciência, intelectual[mente], *mas operativa, efetiva[mente], contemplando-se, por isso, a si mesmo num mundo criado por ele*" (Id., Ibid., grifo nosso).

Essa definição demonstra o lugar central que o trabalho ocupa em suas conceituações: trata-se da atividade fundante e inventiva do ser social. O trabalho nessa acepção é mais do que um meio de satisfação de necessidades, mas uma necessidade em si, de primeira ordem e irrevogável, aliás. Como o revolucionário alemão expõe afirmativamente, a atividade produtiva "faz da natureza inteira o *seu corpo inorgânico*" é sua "atividade vital consciente" (Ibid., p. 84, grifo nosso). Aqui vale se debruçar ainda que brevemente sobre esta dimensão da atividade produtiva. Afirmações acerca do trabalho como extensão da *natureza inorgânica e do domínio do gênero humano* são frequentemente postas a prova e levam, inclusive, teóricos como Papanek (2010, p. 210) a questionar:

Se nos ha enseñado que 'la máquina es una prolongación de la mano'. Pero ni siquiera esto sigue siendo válido. Durante un período de 5.000 años un fabricante de ladrillos podía hacer quinientos al día. La tecnología ha hecho posible que un hombre, respaldado por una maquinaria adecuada [...], pueda fabricar 500.000 ladrillos diarios.

Dediquemo-nos, pois, a dissecar sua afirmação enquanto exemplar aparentemente despropositado e inocente da questão. A afirmação supracitada vem após uma longa passagem em que o autor aborda o que ele chama de "biônica", definida como "la utilización de prototipos biológicos en el diseño de sistemas sintéticos creados por el hombre" (Ibid., p. 204) isto é, tecnologias que em seu desenvolvimento utilizam a natureza como inspiração. Em suas considerações, fica subentendido que ele prossegue de modo a não levar em consideração que a "tecnologia" que tornou possível a passagem da produção de quinhentos tijolos ao dia para quinhentos mil não se processa de maneira independente. Ora, se a

"máquina" não "es una prolongación de la mano" no sentido de um prolongamento do domínio humano sobre a natureza, da realização de sua atividade consciente, o que permitiria então, a realização de tal proeza?

Ainda que o autor julgue que "podemos considerar al primer martillo como una extensión del puño, al primer rastrillo como un tipo de garra" (Ibid., p. 207), em suas próprias palavras, conforme a citação anterior, o mesmo não vale para a "máquina", quando quer dizer indústria. Assim, à revelia de suas boas intenções, parece não se aperceber que tanto nos processos rudimentares executados pelo "martrillo" e "rastrillo" quanto nas mais complexas máquinas, o elemento constante e que lhes dão forma é o trabalho, que faz desses objetos extensões do domínio do ser social sobre si mesmo e sobre a natureza. Por conseguinte, quando afirma que a "tecnología ha hecho posible", parece não pôr em questão a força que a move, fazendo com que ela apareça como um princípio sem mediações, não determinado, fetichizado, por assim dizer - e este é um procedimento que na teoria do design, como poderemos averiguar, não é exclusividade de Papanek. Aplicar a categoria de trabalho em suas considerações poderia, aliás, em alguma medida, jogar luz sobre o porquê da natureza ainda gerar fascínio e servir de inspiração tão necessária à "biónica". Afinal, os indivíduos - designers nessa questão - usam a natureza como fonte de inspiração para suas criações demonstra tão somente que não são um só imediatamente para com ela, que na verdade são um "outro" tipo de ser, "que faz da natureza inteira o seu corpo inorgânico" (MARX, 2010b, p. 84) e objeto de contemplação, ainda que a ela deva sua existência.

Desse modo, a abundância de termos que Marx utiliza para se referir ao trabalho como "atividade vital consciente" "autoatividade prática" "vida genérica operativa" por meio do qual "faz da natureza inteira o seu corpo inorgânico" etc. não são casuais, demonstram, na verdade, a riqueza categorial, dialética e multifacetada que é própria ao trabalho quando entendido como prática automediadora dos indivíduos, isto é, em seu sentido *ontológico*. Nas palavras do autor:

[...] toda a assim denominada história mundial nada mais é do que o *engendramento do homem mediante o trabalho humano*, enquanto o vir a ser da natureza para o homem, então ele tem, portanto, a prova intuitiva, irresistível, do seu nascimento por meio de si mesmo, do seu processo de geração (Ibid., p. 114, grifo nosso).

Em síntese, o trabalho é "autoatividade prática" (Ibid., p. 157) por meio da qual se desenrola o desenvolvimento humano. Por conseguinte, "toda a assim denominada história mundial", isto é, a história do desenvolvimento do ser social, só pode ser compreendida *em sua imanência*, fruto da ação direta dos próprios indivíduos e não como resultado de uma teleologia transcendental da história - falsa acusação frequentemente impugnada aos marxistas. Isto é de fundamental importância, pois o sentido da teleologia no trabalho não é o mesmo de uma teleologia do ser natural ou da história. O pôr teleológico do trabalho diz respeito única e estritamente a essa atividade e vai de encontro a auto-realização do gênero humano como formação de sua inesgotável essência histórica.

É no decurso do trabalho que o gênero humano diferencia-se do ser natural, todavia, essa diferenciação não provém de uma teleologia transcendental, existente na natureza inorgânica, orgânica ou na história, cujo movimento se daria em paralelo aos processos, objetos e seres que constituem a realidade. Em verdade, a teleologia do trabalho só pode ser compreendida no sentido muito bem expresso por Marx na famosa passagem que reproduzimos na íntegra:

[...] o animal produz apenas sob o domínio da carência física imediata, enquanto o homem produz mesmo livre da carência física, e se produz, primeira e verdadeiramente, na [sua] liberdade [com relação] a ela; *o animal só produz a si mesmo, enquanto o homem reproduz a natureza inteira*; [no animal,] o seu produto pertence imediatamente ao seu corpo físico, enquanto o homem se defronta livre[mente] com o seu produto. O animal forma apenas segundo a medida e a carência da species à qual pertence, *enquanto o homem sabe produzir segundo a medida de qualquer species, e sabe considerar, por toda a parte, a medida inerente ao objeto*; o homem também forma, por isso, segundo as leis da beleza (Ibid., p. 85).

Ora, a capacidade genuinamente humana de produzir "mesmo livre de carência física" de reproduzir "a natureza inteira" não implica outra coisa senão que

o ser social não é um só com o produto do seu trabalho. Significa, portanto, que para produzir "segundo a medida de qualquer species" é preciso conhecer tal medida, isto é, possuir a capacidade de *conceber* antes de *executar* o seu trabalho, e esta é uma característica que apesar de estar presente nos demais animais - e a sociobiologia vem galgando avanços significativos em demonstrar esta presença - ainda não encontra paralelos com a capacidade humana. Isto não significa que o salto que representa o ser social em relação ao ser natural denote alguma espécie de teleologia da natureza, que haveria identificado no gênero humano a razão do desenvolvimento natural, pelo contrário, é a dialética do pôr teleológico do trabalho como automeadiação do gênero humano que em sua relação com a natureza "desenvolve as potências que nela jazem latentes e submete o jogo de suas forças a seu próprio domínio" (MARX, 2013).

Elucidemos melhor a questão. Lukács (2012, p. 343) ao tratar da capacidade de escolha entre alternativas como resultado do pôr teleológico do trabalho, faz uso de um simples exemplo para ilustrar a ausência desta capacidade nos animais: a escolha de um leão de "lançar-se sobre esse antílope e não sobre aquele etc." em nada tem a ver com um processo de escolha consciente, pois as "escolhas" entre caçar esta ou aquela presa, deste ou daquele modo etc. são "meros epifenómenos [sic] no plano do ser biológico" e que por isso mesmo não provocam "transformações interiores de nenhum tipo" no ser natural que as realizam. No ser social, por seu turno, as escolhas mesmo quando relacionadas a processos biológicos "como no caso da alimentação ou da sexualidade" não se restringe a elas pois "contém em si a referida possibilidade real de modificar o sujeito que escolhe". Assim, em todo ato de pôr teleológico humano, "aquilo que pode ser colhido imediatamente, por instinto, é sempre substituído ou pelo menos dominado *por atos de consciência.*" (LUKÁCS, 2013, p. 164, grifo nosso).

É neste sentido que o trabalho humano não se configura um jogo de soma zero, pois tanto na medida em que por meio de sua atividade produtiva o ser social modifica seu entorno, por ele também é modificado, de modo que se transforma crescendo em si novas formas de domínio da natureza e de seu próprio ser em vistas daquelas que antes possuía. Daí que ele "possui também a tendência de

afastar socialmente as barreiras naturais" (loc. cit.). Ora, a autoatividade é a medida do ser social, em que ele faz dela "um objeto da sua vontade e da sua consciência" (MARX, 2010b, p. 84) diferentemente do animal, que "é imediatamente um com a sua atividade vital. Não se distingue dela. É ela". Logo, no gênero humano, "a sua atividade é atividade livre" no sentido de que é consciente, efetivadora de suas potencialidades - apesar de que esse caráter é negado pelas mediações da alienação que operam sobre o trabalho. Isto constitui a particularidade do trabalho humano: a autocriação do ser social por meio de sua própria atividade, por isso o trabalho se define enquanto "atividade vital". Mas como já apontamos brevemente, o trabalho não é impulsionado de maneira casual, mas antes, é resultado do aspecto teleológico da atividade dos indivíduos, que Marx (2013, grifo nosso) em uma de suas mais ilustres passagens sobre o tema, descreve do seguinte modo:

Uma aranha executa operações semelhantes às do tecelão, e uma abelha envergonha muitos arquitetos com a estrutura de sua colmeia. Porém, o que desde o início distingue o pior arquiteto da melhor abelha é o fato de que o primeiro tem a colmeia em sua mente antes de construí-la com a cera. *No final do processo de trabalho, chega-se a um resultado que já estava presente na representação do trabalhador no início do processo, portanto, um resultado que já existia idealmente.*

Esta capacidade do ser social, aqui assumida pela figura do tecelão, de "ter a colmeia [ou qualquer outra coisa] em sua mente antes de construí-la" implica que tal possibilidade de construção existe somente de modo *latente na natureza*. A efetivação da possibilidade depende da capacidade de escolher entre as possibilidades da realidade, que por sua vez é também uma capacidade teleológica humana. O trabalho nestas circunstâncias significa prever as consequências das ações e buscar selecionar a alternativa que pareça mais adequada ao "*espelhamento correto da realidade*, como ela é em si, independentemente da consciência" (loc. cit., grifo nosso).

Esse espelhamento adequado da realidade não é uma escolha que os indivíduos podem arbitrariamente abdicar de fazer, tendo em vista que "as alternativas concretas do trabalho implicam, em última instância, *tanto a*

*determinação do fim como a execução*, uma escolha entre certo e errado” (LUKÁCS, 2013, grifo nosso) deve ser feita com a intenção de reproduzir, do modo mais fiel possível, o ideário que deu forma ao trabalho pois um tecelão, como no exemplo dado por Marx, deve sempre tecer de modo que o pano trabalhado tenha firmeza e sirva para as necessidades a qual nasceu para satisfazer seja aquecer, cobrir, proteger etc. Desse modo, o “trabalho pressupõe que o homem saiba que determinadas propriedades de um objeto são adequadas à sua finalidade” (Ibid.). Estas conclusões só em pequena medida se devem à constituição biológica do ser humano, acima de tudo, elas derivam do *salto* do ser social e de seu trabalho em relação à vida orgânica e inorgânica imediata. Como constata Engels (apud Ibid.) ao comparar a mão do macaco à humana:

O número das articulações e dos músculos e a sua disposição geral são os mesmos nos dois casos, mas a mão do selvagem mais atrasado pode realizar centenas de operações que nenhum macaco pode imitar. Nenhuma mão de macaco jamais produziu a mais rústica faca de pedra.

Com base na afirmação do revolucionário, Lukács (Ibid.) mais adiante chega a conclusões interessantes a respeito da teleologia do trabalho. Ao considerar as “pedras que, polidas de determinada maneira, podem ser utilizadas como faca, machado etc.” ele argumenta que a faca não existe senão como *possibilidade* na pedra, como “propriedade objetivamente existente”. Trata-se de uma possibilidade que “sem o processo de trabalho permaneceria latente para sempre, [que] é conduzida conscientemente por meio do trabalho à esfera da realidade”. Portanto, o próprio trabalho fornece também o instrumental necessário para que ele se efetive de maneira cada vez mais complexa pois o que dormita como possibilidade latente na natureza só pode se efetivar mediante esse pôr teleológico, de modo que “os movimentos, as operações manuais etc. [...] se transformam de meras possibilidades em habilidades” (Ibid.) que, devido o processo de automediação do trabalho, “num desenvolvimento contínuo, permitem que possibilidades sempre novas amadureçam no homem até converterem-se em realidades”.

Naturalmente, sobre o pôr teleológico do trabalho operam uma infinita série de causalidades e acidentes que intervêm em sua efetivação prático-material, mas que não nos cabe aqui analisar. Para nossa pesquisa, basta nesse momento constatar o aspecto ontológico do trabalho através da teleologia para que mais adiante possamos apontar as debilidades da teoria do design ao abordar o trabalho, seja como atividade vital, fundante, ou em sua forma alienada. Convém, todavia, elucidar como as conclusões a que chegamos jogam luz a questões que aparentam não ter, a princípio, relações com a conceituação do trabalho do designer. Utilizemos, pois, a pesquisa de Matias (2014) para ilustrar algumas das dificuldades que compõem a apreensão adequada do caráter genérico do trabalho conforme exposto acima. Sua pesquisa oferece um bom panorama da questão por se tratar de uma análise crítica da teoria do design e que partilha de categorias próximas às que aqui são trabalhadas como relações materiais, alienação, divisão do trabalho etc. mas que isto não impede o autor de cometer imprecisões ocasionais ao abordar o trabalho em sua acepção ontológica. Vejamos.

Logo em uma das primeiras seções de sua pesquisa, após ponderar acertadamente que a "definição da categoria trabalho pela teoria do design talvez seja uma das suas maiores debilidades" (Ibid., p. 50), o autor afirma que nela o trabalho é definido "em sua forma genérica, *como trabalho em geral*, tendo como consequência a diluição das contradições de classe" (Id., Ibid., grifo nosso). Decerto, como ele nota, é fato inconteste que a teoria do design não se ocupa das questões de classe, todavia, isso não significa que nela o trabalho seja apreendido em sua "forma genérica, como trabalho em geral", mas antes, que ela assume a perspectiva do trabalho alienado, este sim, entendido como forma genérica e autêntica da atividade produtiva. E este fato, por menor que possa parecer, produz uma diferença substancial no trato com a categoria trabalho. Como pudemos observar, ainda que de maneira sucinta, a teoria do design em suas variadas expressões frequentemente prescinde de aspectos essenciais do trabalho: reconhece que é um processo vital que se interpõe como mediação entre as necessidades e a satisfação, mas ignora que ele mesmo é uma necessidade tão fundamental como qualquer outra; constata

que o trabalho é um pôr teleológico, mas não considera seu papel no desenvolvimento histórico do ser social, etc.

Na teoria do design, o trabalho, de modo algum, é compreendido adequadamente em sua forma genérica, como atividade vital e de formação do ser social como dá a entender Matias; ele é submetido, na verdade, a todo complexo da alienação - ou seja, as mediações de segunda ordem do trabalho - como fenômenos dados e desse modo, têm de subsumir a atividade produtiva na imediaticidade de sua forma fenomênica. Somente é assumido como forma genérica na medida em que, como observa com justeza Matias, é diluído em abstrações sem mediações a fim de não ter que se defrontar com as contradições de classe. Assim, as abstrações sobre o trabalho só interessam ao campo do design como *justificativa* de seu "aspecto operacional, técnico, ligado à produção de artefatos, portanto, à natureza imediata da sua atividade" (Ibid., p. 56). De igual maneira, a teoria do design só reconhece o "trabalho em geral" tão logo partilha da perspectiva do trabalho abstrato, enquanto fundamento do valor de troca mas não do trabalho fundante pois esse é costumeiramente ignorado na teoria do campo. Acreditamos, por fim, que ao usar a expressão "trabalho em geral" o autor parece utilizar indevidamente o termo posto que em uma abordagem marxista, tal uso, nas circunstâncias em que foi feito, produz uma confusão entre os conceitos de trabalho abstrato e trabalho fundante, ontológico.

Ao seguir sua exposição acerca do trabalho enquanto atividade genérica Matias critica, com muita pertinência aliás, autores como Papanek e mesmo Maciel, "que procuram o *design* em sociedades pré-capitalistas, a partir de uma definição estritamente antropológica de projeto" (Ibid., p. 56, grifo do autor) conforme apontamos brevemente na seção de introdução da presente pesquisa. E com base em sua crítica, conclui:

[...] ao se definir a atividade conceptiva em sua expressão *genérica*, corre-se o risco de perder o contato com a natureza do processo sócio-histórico em que tais objetos foram produzidos, do ponto de vista das relações sociais de produção de seu tempo (Ibid., p. 57, grifo do autor).

Creemos que o autor incorre em erro ao identificar a expressão *genérica* do trabalho com *generalizações* a respeito do trabalho. Apesar de parecerem ser a mesma coisa, a primeira diz respeito ao trabalho na riqueza e complexidade que constitui o ser social e que foi alvo de escrutínio ao longo desse capítulo, já a segunda são conclusões generalizadas sobre o caráter do trabalho e que esbarram em sua *imediaticidade abstrata*. Senão, vejamos.

Quando Papanek (apud Id., Ibid.) afirma de maneira a-histórica que

Quer esteja, há cerca de três milhões de anos, a transformar uma pedra em ponta de lança para caçar, quer a trabalhar como oleiro na China durante a dinastia Sung, quer ainda a construir a proa de um barco viking, ou a desenhar cartas celestes para navegar no longínquo Pacífico, a construir uma igreja barroca na Áustria ou a conceber um programa informático de diagnóstico médico, o nosso designer adapta-se magnificamente.

Fica evidenciado como ele percebe somente o aspecto mais imediato do universal do trabalho - ou seja, que o trabalho se realiza historicamente de diferentes maneiras. Em sua abordagem se trata de um *universal abstrato*, que prescinde do caráter dialético das conexões com o particular e concreto do trabalho. Desse modo, ele não compreende que o trabalho enquanto atividade genérica não é uma abstração no sentido de abdicar da materialidade das coisas, mas sim *de se apresentar como uma generalidade extraída das formas concretas de trabalho*. Por isso não basta reconhecer a existência do trabalho em diferentes formas históricas, tão necessário quanto é incorporá-lo em sua dialética, como atividade *vital*, que constitui o ser social em seu estatuto ontológico, somente aí se apreende o caráter genérico do trabalho. Nesse sentido, o abstrato não ocupa um lugar inferior ao concreto na abordagem que julgamos ser a mais adequada da questão, como constata Kosik (1976, p. 18), o "'conceito' e a 'abstração', em uma concepção dialética, têm o significado de método que decompõe o todo para poder reproduzir espiritualmente a estrutura da coisa, e, portanto, compreender a coisa".

Dessa forma, os autores que são tratados por Matias não estão necessariamente lidando com o trabalho em sua "expressão genérica" mas somente estão conceituando-o de modo abstrato, sem que com isso se desvencilhem de uma

*imediaticidade abstrata* da atividade produtiva, na medida em que supõem como natural a forma alienada e reificada do mundo objetivo. Concordar com esse modo de pôr a questão é o mesmo que afirmar que toda e qualquer abstração conceitual do trabalho, pelo simples fato de ser uma abstração, pode se identificar com a categoria do trabalho como "expressão genérica" do ser social, equívoco que parece ser cometido por Matias ao se referir a tais concepções da teoria do design. É por isso que sustentamos que abordagens que procedem de semelhante modo na teoria do design não se configuram como dialéticas tampouco concebem o trabalho em seu sentido ontológico. Pois:

A dialética não considera os produtos fixados, as configurações e os objetos, todo o conjunto do mundo material reificado, como algo *originário e independente*. Do mesmo modo como assim *não considera o mundo das representações e do pensamento comum, não os aceita sob o seu aspecto imediato*: submete-os a um exame em que as formas reificadas do mundo objetivo e ideal se diluem, perdem a sua fixidez, naturalidade e pretensa originalidade, para se mostrarem *como fenômenos derivados e mediatos, como sedimentos e produtos da praxis social da humanidade* (Ibid., p. 21, grifo nosso).

Estamos convencidos de que apreender o aspecto genérico do trabalho não significa somente realizar uma incursão histórica sobre as diferentes formas do trabalho em sua imediaticidade, desprovidas de toda conexão com a totalidade que as circundam para em seguida coaduna-las sob um denominador comum - o "projeto", no caso de Papanek - mas sim em se inteirar da dialética constitutiva do trabalho, que na medida em que ele é uma necessidade para o intercâmbio do ser social para com a natureza, e que precisamente por ser cumulativo, afasta-o paulatinamente das barreiras naturais, mas que nem por isso deixa de ser menos necessário.

Este caráter dialético do trabalho permanece de fora das conclusões de Papanek, e em certa medida, de Maciel (2009, p. 97), que apesar de refletir sobre os aspectos teleológicos do ser social como faz notar ao afirmar que qualquer "fazer humano, seja no âmbito pessoal ou social, possui um caráter teleológico, seja este de cunho artístico, utilitário ou não", dissolve a atividade produtiva diante de sua confusão, ao afirmar que a "origem do *Design*, enquanto atividade profissional, se

relaciona com a era moderna, na medida em que se confunde a sua origem com a própria gênese da Revolução Industrial" (Ibid., p. 72, grifo do autor). Ao mesmo tempo, pois, que confere a atividade projetual uma certa historicidade ao associá-la à Revolução Industrial, de tal forma que tem sua origem confundida com ela, Maciel dá ao design um estatuto ontológico:

Ora, não é errado considerar que tais pressupostos [de que as ações humanas são resultados de pores teleológicos] estão alocados na essência do que seja *Design*. Basta associarmos a esta categoria a definição ontológica de 'Trabalho' como meio produtor de existência, creditando-a como mediador do suprimento de nossas necessidades de acordo com metas e objetivos para que sedimentemos essa ideia (Ibid., p. 71-72, grifo do autor).

Desse modo, em vistas das semelhanças apagam-se as diferenças. Em função da "essência" do design - que é posta aqui ao lado da história - ele associa a atividade projetual à "definição ontológica de 'Trabalho'" atenuando todas as suas particularidades constitutivas em nome de aproximá-los conceitualmente, como se se tratasse de um simples processo de associação, sem que isto pudesse incorrer em contradições teóricas. Se design e trabalho enquanto atividade vital coincidissem de algum modo, ainda restaria ao autor a tarefa de explicar como o design só veio se manifestar histórica e concretamente no capitalismo, e por qual razão sua origem "enquanto atividade profissional" se confunde com a própria Revolução Industrial. O que é genérico no trabalho é tomado aqui como generalidade do design.

Como afirmamos anteriormente, no mesmo erro parece incorrer Matias ao considerar que a abordagem de Papanek, assim como a de Maciel, somente por ver no design aspectos trans-históricos estariam, pois, apreendendo a "expressão genérica" (MATIAS, 2014, p. 57) do trabalho. Ora, proceder dessa forma é confundir toda universalização abstrata com a apreensão do que é de fato universal no trabalho, assim, Matias assume que as abstrações feitas pelos autores supracitados, somente por não se valerem de uma perspectiva histórica mais concreta em determinados momentos já se igualam a "expressão genérica" da atividade produtiva, mesmo que não levem em consideração em suas formulações a dialética entre ser natural e social, o aspecto cumulativo do trabalho humano que permite seu

autodesenvolvimento etc. Poderia-se então, argumentar que o uso da palavra "genérica" para caracterizar o trabalho nessas abordagens é somente um recurso linguístico utilizado pelo autor, entretanto, ele reafirma seguidamente a similitude em sua concepção, do sentido de "genérico" com o de "trabalho enquanto atividade ontológica do ser social". Temos mais uma prova disto quando ele afirma que "mesmo que o foco de tais análises [as de Papanek, Maciel entre outros] seja igualar valorativamente os trabalhos de concepção, em qualquer época ou situação, confunde-se a *forma genérica do trabalho intelectual com suas diversas manifestações concretas*" (Ibid, p. 58, grifo nosso). Assim, fica explícito que o autor de fato acredita que as generalizações feitas por Papanek e Maciel dizem respeito à "expressão genérica" do trabalho.

Realizamos esta incursão nas reflexões de Matias para demonstrar que apesar das conclusões a respeito do trabalho enquanto atividade vital parecerem ser autoevidentes, concebê-las em sua dialética entre essência e fenômeno, universal e particular é mais complexo do que a primeira vista permite reconhecer. Esta debilidade é notória na teoria do design e até certo ponto mesmo em suas acepções mais críticas, como pudemos notar. Quando se trata das mediações de segunda ordem do trabalho, como é o caso da alienação, tematizada a seguir, estas debilidades e problemas de abordagem são ainda mais evidentes.

### 3.3 ALIENAÇÃO COMO MEDIAÇÃO DE SEGUNDA ORDEM

A alienação é de tal forma imbricada no trabalho no capitalismo que não é preciso sequer ter noção de sua existência para sentir seus efeitos. Sendo um processo de longa duração histórica não se restringe ao capitalismo mas é nele que adquire a condição de princípio dinamizador das forças sociais de tal forma que não se encontram paralelos na história. É, pois, diante dessa expressão que iremos nos deter, como não poderia deixar de ser, uma vez que é a partir do trabalho alienado no capitalismo que podemos conceber nosso objeto em questão: o design.

Como faz notar Mészáros (2006, p. 208), "a palavra 'alienação' não é necessária quando a complexa problemática por ela coberta é apresentada ou desenvolvida de forma detalhada". Daí podemos concluir que por conta desse fenômeno estar diluído em diversas instâncias da vida social ele também se faz presente em diferentes teorias que buscam explicar a dinâmica da sociedade, quer alcancem êxito nessa empreitada ou não. Entretanto, acreditamos que o conceito de alienação não adquire em qualquer outra teoria um aspecto tão estruturante e fundamental como no marxismo visto que neste último ela se ancora nas relações materiais de produção e reprodução da vida social, o que é por si mesmo um importante aporte para nossa pesquisa. A questão da alienação na teoria do design se revela de maneira ainda mais patente, posto que nela o conceito praticamente inexistente. Assim, a consideração feita pelo filósofo húngaro é importante para ilustrar como muitas abordagens que tratam de aspectos relativos à alienação quase nunca utilizam das categorias que dela derivam, ou mesmo das que lhe servem de fundamento, como é o caso do trabalho ontológico.

Para lidar com esse problema teórico é comum que se incorpore traços da categoria de alienação a fim de se realizar críticas pontuais a este ou aquele fenômeno que são incômodos da ordem do capital. Por isso, é um conceito que muito costumeiramente é utilizado de modo subjacente em produções de diversas naturezas, e não poderia ser de outro modo posto que sua assimilação completa, com a crítica inerente à propriedade privada e a fragmentação do trabalho que carrega consigo, desemboca necessariamente em uma crítica radical à totalidade do capitalismo enquanto manifestação historicamente determinada. Disto deriva também - e é a forma mais comum de conceber a questão - que é possível realizar uma abordagem a respeito de diversos fenômenos da vida social sem que se dê conta de que se está assumindo, a despeito de qualquer mediação, a perspectiva do trabalho alienado; este, infelizmente, parece ser o modo hegemônico de proceder na teoria do design.

Como vimos na seção anterior, o trabalho é a atividade consciente por meio da qual os indivíduos efetivam sua vida genérica, é "objetivação e autodesenvolvimento humanos, como a automeiação necessária do homem com a

natureza" (op. cit., p. 86), isto, claro, em seu sentido *positivo*, ou seja, no sentido que constitui positivamente os indivíduos e os permite desenvolver suas potencialidades. Esta acepção da categoria trabalho tem sua validade histórica tanto por explicitar o sentido ontológico do trabalho, isto é, a atividade produtiva como autodesenvolvimento sempre necessário, quanto por demonstrar a importância do intercâmbio com a natureza e com isto, apresentar o motivo do salto ontológico que permitiu ao ser social se configurar enquanto tal. Mas essa acepção do trabalho ainda guarda um outro aspecto tão fundamental quanto os que foram apresentados anteriormente: ela denota como a alienação não coincide por si mesma com o trabalho, mas se configura enquanto sua manifestação *negativa*, que faz "da vida genérica apenas um meio da vida individual" (MARX, 2010b, p. 84). O trabalho é uma atividade com múltiplas dimensões e de complexidade ímpar que para ser apreendido corretamente deve ter suas contradições constitutivas expostas, logo, ao mesmo tempo em que é objetivação do autodesenvolvimento humano, é também sua *negação*, conforme expõe Marx (Ibid., p. 124, grifo nosso) ao criticar a concepção de hegeliana da questão:

Hegel se coloca no ponto de vista dos modernos economistas nacionais. Ele apreende o trabalho como a essência, como a essência do homem que se confirma; *ele vê somente o lado positivo do trabalho, não seu [lado] negativo. O trabalho é o vir-a-ser para si (Fürsichwerden) do homem no interior da exteriorização ou como homem exteriorizado.* O trabalho que Hegel unicamente conhece e reconhece é o abstratamente espiritual.

Marx não está contradizendo suas elucubrações a respeito do trabalho, pelo contrário, apenas está constatando que ele não se restringe às suas qualidades positivas e que também é composto de aspectos negativos, que muitas vezes sobrepõem seus caracteres positivos, está, portanto, concebendo-o em sua dialética. Por isso, imputa a Hegel o compromisso de se colocar "no ponto de vista dos modernos economistas nacionais [economistas políticos]", em outros termos: de não ver as contradições que operam sobre o trabalho no capitalismo ao reduzi-lo à sua positividade, como normalmente fazem os teóricos burgueses. Por isso, a economia política burguesa "parte do fato dado e acabado da propriedade privada.

Não nos explica o mesmo" (Ibid., p. 79). Assim, o que difere a concepção do revolucionário alemão das demais é que ele não restringe-se a uma ou outra faceta do trabalho, mas concebe a todas elas em suas relações recíprocas, em diferentes níveis de concretização, desse modo,

[...] compreende que o fundamento não-alienado daquilo que se reflete de uma forma alienada [o trabalho] na economia política como uma esfera particular é a esfera ontológica fundamental da existência humana e, portanto, o fundamento último de todos os tipos e formas de atividade (MÉSZÁROS, 2006, p. 86).

Isto possibilita que a historicidade do trabalho seja devidamente concebida, pois ela não é reduzida a sua forma alienada ou então, a "esfera ontológica fundamental". Se deter estritamente em alguma dessas dimensões significaria degradar-se em uma apologia a ordem existente, seja por reconhecer somente a positividade da atividade produtiva o que resulta na desconsideração de problemas concretos que operam sobre ele como a contradição capital-trabalho, ou universalizar sua forma alienada, transformando o capitalismo no princípio e o fim das relações de produção, em ordem natural das coisas, com todas as suas mazelas e contradições. Como consequência, o reconhecimento dialético do trabalho como forma de objetivação do ser social historicamente alienada permite traçar uma estratégia prática que aponte para a necessidade de superação da alienação (Id., Ibid.).

Este simples fato por si só cristaliza a impossibilidade de determinadas teorias assumirem adequadamente as mediações que agem sobre o trabalho, pois isso acarretaria em uma perspectiva consequente, mesmo que restrita às vias teóricas, a necessidade de pensar historicamente a superação da ordem do capital. Em vista disso, as teorias apologéticas à ordem devem se restringir a conceituar o trabalho de modo insuficiente e parcial. Evidentemente, tal conceituação apologética com certa frequência é feita inconscientemente por parte dos teóricos, ainda mais em áreas como o design em que há uma assimilação acrítica de teorias sociais de diferentes naturezas.

Mas, se proceder desse modo significa partilhar do ponto de vista dos teóricos burgueses, como é que se compreende, portanto, a questão do ponto de

vista do trabalho? A isto, Mészáros (Ibid., p. 86, grifo do autor) elucida acrescentando algumas poucas e fundamentais palavras a importante passagem de Marx que citamos anteriormente: "O trabalho é o *vir-a-ser para si do homem* no interior da *exteriorização [alienação]*, ou como homem *exteriorizado [alienado]*". Os acréscimos feitos por Mészáros à citação deixam suas nuances mais bem delineadas, demonstram de maneira nítida, como trabalho não paira no céu brumoso das mistificações filosóficas, mas sim que ele é um das formas de objetivação do ser social, ou seja, é o "homem exteriorizado", que se dá no "interior da exteriorização". Naturalmente, a exteriorização aqui tratada é sempre uma exteriorização específica, historicamente determinada, o que sugere que nos casos em que a realidade objetiva seja alienada, o trabalho também o será.

Esse processo da exteriorização do trabalho como sua negação ocorre sob os auspícios da propriedade privada que em decorrência da apropriação diferenciada do trabalho social e da riqueza por ele gerada, instaura o domínio de uma classe sobre outra. Como consequência, é retirado do trabalhador o domínio sobre os *produtos* de seu próprio trabalho, não por um processo social consciente, mas em função das contradições que surgem da propriedade privada, da divisão do trabalho e da luta de classes. Assim, o produto que provém da objetivação do indivíduo na atividade produtiva, que é o seu "trabalho que se fixou num objeto, fez-se coisa" (op. cit., p. 80) aparece ao trabalhador como "um ser estranho", um poder que lhe é independente. Dessa forma, a sua objetivação mediante o trabalho não lhe aparece como elevação do gênero humano, como realização de suas potencialidades por meio das quais se autodesenvolve, mas sim como "desefetivação", enquanto um produto que lhe defronta hostil. Trata-se, portanto, da alienação em relação ao produto do trabalho.

É que o trabalho, como já notara a economia política há séculos e a crítica de Marx em particular, não é livre de coerções, tampouco - para o horror de alguns teóricos do design - é despojado de mediações para com a realidade em que se realiza. Ora, no capitalismo, o "trabalho não produz somente mercadorias; *ele produz a si mesmo e ao trabalhador como uma mercadoria*, e isto na medida em que produz, de fato, mercadorias em geral" (Id., Ibid., grifo nosso). Sob esse ponto de

vista, não basta reconhecer que elementos do design são determinados socialmente - como se sobrasse coisa alguma após extrair a dimensão social do design. Assim, afirmações como as que estão presentes na citação abaixo pouca coisa demonstram a respeito dos fundamentos estruturantes do design:

Cada objeto de design é o resultado de um processo de desenvolvimento, cujo andamento é determinado por condições e decisões - e não apenas por configuração. Os desenvolvimentos socioeconômicos, tecnológicos e especialmente os culturais, mas também os fundamentos históricos e as condições de produção técnica têm papel importante, assim como os fatores ergonômicos ou ecológicos com seus interesses políticos e as exigências artístico-experimentais (LÖBACH, 2001, p. 225).

Conceber os objetos do design como objetos necessariamente sociais não é tarefa árdua e sequer joga luz sobre a questão. É preciso, na verdade, compreender a que sociedade o design está referido e a maneira como ele é mediado pela totalidade social que o circunda, pelo capitalismo. É por isso que "lidar com design" não significa somente "refletir as condições sob as quais ele foi estabelecido e visualizá-las em seus produtos" (Id., Ibid.) mas compreender como o trabalho do designer produz não só objetos mas a si próprio como *mercadoria*, que, por sua vez, é uma expressão do trabalho alienado. Nestas circunstâncias, não é que um "mundo cada vez mais complexo" não possa "ser mais dominado pelo designer individualmente" (Ibid., p. 226) mas sim que nenhum mundo jamais pôde por ele ser dominado, tampouco o produto do seu próprio trabalho, pois este também o defronta como hostil. Mas deixemos para aprofundar estas reflexões nos capítulos posteriores. Retomemos, portanto, o fio condutor de nossa análise.

Como a efetivação do trabalho aparece "como desefetivação (Entwirklichung) do trabalhador, a objetivação como perda do objeto e servidão ao objeto, a apropriação como estranhamento (Entfremdung), como alienação (Entäusserung)" (op. cit., p. 80) aquela dimensão rica do trabalho, ontológica, de primeira ordem, conforme abordamos no capítulo anterior se desvanece no trabalho que se realiza concretamente, por meio de suas mediações capitalistas de segunda ordem. Neste ínterim, os objetos provenientes da atividade produtiva dos indivíduos são de

maneira escabrosa transformados em objetos alienados. Isso, entretanto, não ocorre só com o produto que provém diretamente do trabalho individual, mas antes, toda riqueza social aparece ao trabalhador como estranha, de forma que “tanto mais objetos o trabalhador produz, tanto menos pode possuir e tanto mais fica sob o domínio do seu produto, do capital” (Ibid., p. 81).

Basta que se pense por exemplo, em designers que por meio de jornadas de trabalho extenuantes concebem uma quantia vultosa de mercadorias - ou, como se denomina costumeiramente na área, produtos - mas que a riqueza proveniente de sua venda não lhes retorna sob nenhuma outra forma senão o salário, e como é sabido, isto jamais lhes dá poder sobre os objetos que ajudou a criar. O produto de seu trabalho pertence a outrem, lhes é alheio. O "trabalhador se torna, portanto, um servo do seu objeto" na medida em que só pode existir primeiro na qualidade de trabalhador, e só depois como sujeito físico, por consequência, "somente como *trabalhador* ele [pode] se manter como *sujeito físico* e apenas como *sujeito físico* ele é trabalhador" (Id., Ibid., grifo nosso). Aqui já não há mais quaisquer resquícios dos aspectos positivos da atividade produtiva, de forma elevada de objetivação das potencialidades humanas, de autoatividade do gênero humano que promove seu autodesenvolvimento, o trabalho passa a ser mero meio de subsistência.

A alienação não se dá somente em relação ao produto do trabalho, "mas também, e *principalmente*, no ato da produção, dentro da própria atividade produtiva" (Ibid., p. 82, grifo nosso). Trata-se de uma consequência lógica: se o produto é alienado, isto se deve pela atividade que o produz também ser. Não se pode sobrepujar o processo produtivo em nome de seus resultados; encarar as coisas desse modo significa assumir o método de teorias que no design compreendem o processo produtivo somente em termos de metodologia, dirimindo todos os aspectos que influem sobre a atividade de produção, ou, o que é outra expressão da mesma coisa, assumir as perspectiva fetichista que vê em "uma relação social determinada entre os próprios homens [...] a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas" (MARX, 2013). Para que o produto do trabalho apareça em sua forma alienada, é preciso que o próprio trabalho seja externo e estranhado ao trabalhador.

Assim, enquanto em sua positividade o trabalho significa o autodesenvolvimento do ser social, o meio pelo qual ele descobre suas potencialidades e se efetiva, cria um mundo próprio; em sua forma negativa, torna-se desefetivação, o que mortifica o corpo e desagrega o espírito daquele que trabalha, - pois lhe é uma força completamente estranha - que deixa de ser uma necessidade-para-si, fundante e efetivadora de liberdade, para a ser um simples um meio de satisfazer necessidades primeiras; tal qual uma carne crua, que ainda que alimento, também causa doenças naquele que a consome. Nesse sentido:

O trabalhador só se sente, por conseguinte e em primeiro lugar, junto a si [quando] fora do trabalho e fora de si [quando] no trabalho. Está em casa quando não trabalha e, quando trabalha, não está em casa. O seu trabalho não é portanto voluntário, mas forçado, *trabalho obrigatório*. O trabalho não é, por isso, a satisfação de uma carência, mas somente um meio para satisfazer necessidades fora dele. Sua estranheza (Fremdheit) evidencia-se aqui [de forma] tão pura que, tão logo exista coerção física ou outra qualquer, foge-se do trabalho como de uma peste. (op. cit., p. 83, grifo do autor)

Aquilo que antes era autodesenvolvimento se mostra como "autossacrifício", o encontro se transforma em perda e o mundo social se irrompe como uma força incontrolável diante dos indivíduos. A atividade do trabalhador já não pode mais ser autoatividade pois agora ela "pertence a outro, é a perda de si mesmo" o que se reafirma no fato contraditório do homem só se sentir livre e ativo "em suas funções animais, comer, beber e procriar [...] e em suas funções humanas só [se sente] como animal. O animal se torna humano, e o humano, animal" (Id., Ibid., grifo nosso).

Quando essa compreensão se defronta com lugares-comuns da teoria do design como, por exemplo, a crença que vem ganhando força nos últimos tempos a respeito da imaterialidade das coisas, fica nítido como tais conceitos não apreendem determinações fundamentais do capitalismo. Tomemos como exemplo Flusser, teórico com certa notoriedade no Brasil e que trata de temas como imaterialidade - ainda que não se agrada tanto do termo. A certa altura de seu famoso livro dedicado ao design, o autor "rememora", - assim mesmo, como se se tratassem de tempos áureos - a época em que "nosso universo era composto de coisas: casas e móveis, máquinas e veículos, trajes e roupas, livros e imagens, latas de conserva e cigarros"

(FLUSSER, 2007, p. 52), o que, para ele já não parece mais ocorrer pois as "não-coisas", isto é, informações, "coisas" sem matéria, vêm adquirindo cada vez mais espaço e atiram as coisas reais, materiais, para "o segundo plano de nosso campo de interesses" (Ibid., p. 55).

Nesse imbróglio, ele confessa com certa saudade que "ao olharmos para trás, como fazemos aqui, reconhecemos que era mais aconchegante viver em um mundo de coisas", (Ibid., p. 53) sem, é claro, denotar como nesse mundo as próprias pessoas passavam a ocupar o lugar das coisas, enquanto mercadorias, e as coisas se intrometiam nas relações sociais como se fossem suas causas. Ele reconhece que "era possível saber mais ou menos o que se deveria fazer para poder viver" (Id., Ibid.), e como bom heideggeriano, conclui que viver "significava então resolver problemas para poder morrer". Esses problemas, como não poderia deixar de ser, "eram solucionados quando as coisas que resistiam obstinadamente eram transformadas em dóceis, e isso se chamava 'produção'".

Ao cabo de sua fábula, o que percebemos é que ainda que as coisas sejam dóceis, não há referência aos trabalhadores, que assim como elas, foram docilizados por uma atividade produtiva que se impõe como *trabalho obrigatório*, vemos também que não há espaço para as necessidades - de casas, máquinas, roupas etc. - as quais os trabalhadores, pobres coitados presos às coisas, ainda têm de se resolver para com elas e assim poder sanar seus "problemas" para "poder morrer" em paz. É uma história sem agentes históricos, cuja dinâmica entre as classes já não ocupa nem sequer um papel secundário. Por consequência, ainda que se fale muito sobre coisas, produção e vida, não vemos sequer resquícios da alienação. Deve ser, dentre outras coisas, porque esse fenômeno se "faz coisal" também no produto do trabalho, e como se pode perceber, para o autor, tais produtos permitiam viver de maneira "aconchegante" entre eles, por mais que faltassem a imensa maioria dos trabalhadores como meio de satisfação de necessidades ou fossem essas mesmas coisas, na forma de mercadoria, a causa de seus infortúnios.

Mais adiante poderemos retornar a esses pontos com mais afinco. Por enquanto, resta-nos constatar a partir do exemplo de Flusser e de maneira

preliminar, como a alienação é um complexo que não se restringe ao trabalho, mas que também se manifesta em diversos *reflexos* da realidade, como é o caso da produção científica de modo geral e a teoria do design de forma particular. Nesta última, isso ocorre em vistas dela assumir todo complexo de alienação como fundamento natural das relações sociais e que por isso mesmo, não podem ser alvo de reflexão. Por isso, argumentamos que as produções teóricas que não se valem das contribuições dadas pela teoria da alienação frequentemente são alienadas.

Aos dois aspectos da alienação que vimos acima, "1) A relação do trabalhador com o produto do trabalho como objeto estranho e poderoso sobre ele" e "2) A relação do trabalho com ato da produção no interior do trabalho" (op. cit., p. 83) se junta um terceiro que deles derivam. Esse aspecto, embora não aparente ser imediatamente apreensível na atividade laborativa - pois diz respeito ao indivíduo enquanto ser genérico - dá aporte as duas primeiras formas ao delinear a exata medida em que a alienação amputa a riqueza do trabalho para o gênero humano e acaba por negar toda positividade da atividade produtiva. Consiste, pois, na compreensão de que o "homem é um ser genérico" que "faz do gênero, tanto do seu próprio quanto do restante das coisas, o seu objeto" (Id., Ibid.) e por isso mesmo é um "ser universal" e livre, precisamente porque a "vida produtiva é, porém, a vida genérica. É a vida engendradora de vida" (Ibid., p. 84). Não obstante, a sua mediação com a natureza é também parte constitutiva do seu ser, pois ela forma "também praticamente uma parte da vida humana e da atividade humana" o que faz com que o ser universal do gênero humano apareça "precisamente na universalidade que faz da natureza inteira o seu corpo *inorgânico*" (Id., Ibid.), conforme constatamos em seções anteriores. A todo esse estado de coisas, o terceiro aspecto da alienação nega ao interpor o fato de que o trabalho

1) estranha do homem a natureza, 2) [e o homem] de si mesmo, de sua própria função ativa, de sua atividade vital; ela estranha do homem o *gênero* [humano]. Faz-lhe da *vida genérica* apenas um meio da vida individual. Primeiro, estranha a vida genérica, assim como a vida individual. Segundo, faz da última em sua abstração um fim da primeira, igualmente em sua forma abstrata e estranhada (Ibid., id., grifo do autor).

Como consequência, o ser genérico, que antes fazia "da sua atividade vital mesma um objeto da sua vontade e da sua consciência" (Id., Ibid.) se submete agora ao trabalho como mero meio de subsistência, a fim de garantir a satisfação de suas necessidades mais elementares. A "elaboração do mundo objetivo", em que o ser genérico antes se confirmava, assim como a natureza que era "a *sua* obra e a sua efetividade", deixam de ser fins em si mesmos, livres, ao fazer "da vida genérica do homem um meio de sua existência física" (Ibid., p. 85, grifo do autor) e assim todo aspecto social, genérico, do trabalho é empobrecido e restringido a uma faculdade estranha, que se efetiva na existência estritamente individual dos sujeitos. Resulta daí o "estranhamento do homem pelo [próprio] homem" (Id., Ibid.), o que não é mais que outra expressão dos aspectos anteriores da alienação, pois o trabalho, mesmo em suas expressões drásticas de estranhamento continua a ser fruto da atividade de trabalhadores, tenham eles sua força de trabalho empregada de maneira forçada ou livre - nos termos capitalistas do que é liberdade - e que por isso mesmo, o estranhamento jamais provém de um estado natural de coisas ou de forças metafísicas. Assim, que o homem está estranhado do ser genérico não significa outra coisa senão que está estranhado de si mesmo e dos outros indivíduos.

Disso decorre que a alienação não é um fenômeno que se dá tão somente na psiquê de um ou outro trabalhador, pois todo trabalho adquire sempre formas sociais e só existe como atividade individual na medida em que se soma ao quantum de trabalho social, uma vez que "com base na produção mercantil [como é o caso do capitalismo], o trabalho só se torna trabalho social pela *alienação universal dos trabalhos individuais*" (MARX, 2017, p. 207, grifo nosso). Por conseguinte, tudo aquilo que age sobre a totalidade do trabalho, tende a operar, com mais ou menos mediações, sobre o trabalho individual.

Por interpor barreiras sociais à objetivação livre do trabalho, a alienação impossibilita que se realize adequadamente a mediação da atividade produtiva com a natureza, pois o trabalhador individual está reduzido "ao estado da natureza animal" (MÉSZÁROS, 2006, p. 80) - como vimos, ele é impelido a garantir incessantemente sua reprodução material e seus meios de subsistência mais rudes por

meio do trabalho, que jamais ultrapassem certo nível. Ainda que a produção social seja abundante em riquezas, elas, enquanto produtos de seu trabalho, não podem lhes pertencer sob nenhuma forma senão como salário, comumente reduzido ao seu mínimo, que "é justamente aquilo de que se precisa para produzir os artigos indispensáveis ao sustento do operário, para que ele tenha condições de se alimentar bem ou mal e, por pouco que seja, propagar sua espécie" (op. cit., p. 222). Ao reduzir o indivíduo a mera reprodução de sua própria existência, lhe é retirada também a "consciência que o homem tem [ou deveria ter] do seu gênero" (MARX, 2010b, p. 85), assim, Mészáros (2006, p. 80, grifo nosso) argumenta que "identificando a essência humana com a mera individualidade, a natureza biológica do homem é confundida com a sua própria natureza, especificamente humana". Pois a individualidade, quando diminuída aos seus aspectos biológicos e existindo somente como força de trabalho sob as mediações capitalistas de segunda ordem, exige somente necessidades rudes para se reproduzir, "apenas meios para sua subsistência, mas não formas especificamente humanas – humanamente naturais e naturalmente humanas, isto é, sociais" (Ibid., id., grifo nosso).

Contrariamente ao trabalho como mediação social dos indivíduos e forma de autodesenvolvimento do gênero, sua manifestação alienada leva "o indivíduo isolado e reificado a ser reabsorvido pela 'natureza'" (Ibid., p. 81) de modo compulsório. É por isso que o trabalho diante das *mediações de segunda ordem* "institucionalizadas na forma de divisão do trabalho – propriedade privada – intercâmbio capitalistas" (Id., Ibid.) etc. não pode prover ao trabalhador condições dignas de existência, exatamente porque tais mediações necessitam se valer da relação estranhada que o produtor tem para com o produto de sua própria atividade para continuar a funcionar, extraindo dele toda potencialidade produtiva.

A crítica, portanto, se volta a essas mediações e não toda e qualquer forma de mediação da vida social, como aponta Mészáros (2006, p. 78, grifo nosso), o "que Marx combate como alienação não é a mediação em geral, mas uma série de mediações de segunda ordem (propriedade privada – intercâmbio – divisão do trabalho), uma 'mediação da mediação'", ou seja, expressões historicamente determinadas assumidas pelo trabalho e não sua generalidade, como

"aut mediação ontologicamente fundamental do homem com a natureza". Reconhece-se então que o trabalho por si mesmo não está fadado a ser alienado, mas que se expressa dessa forma em determinadas circunstâncias históricas. Desse modo, a "'mediação de segunda ordem' só pode nascer com base na ontologicamente necessária 'mediação de primeira ordem' – *como a forma específica, alienada, desta última*" (Id., Ibid., grifo nosso).

Nisto reside a concepção fundamental de que é o *trabalho*, ou seja, o intercâmbio com a natureza e entre os seres sociais que permite o autodesenvolvimento destes últimos, mas que ele não deve de maneira alguma se identificar ou reduzir inapelavelmente as suas formas alienadas, afinal, "é um fator ontológico absoluto da condição humana" (Id., Ibid.) e que historicamente pode vir adquirir as mais diversas manifestações. Cabe salientar que o termo "absoluto" quer dizer apenas que "o modo de existência humano é inconcebível sem as transformações da natureza realizadas pela atividade produtiva" (Id., Ibid.) e não como se fosse algo para além da história. Pelo contrário, o fato de ser uma atividade absoluta faz com que seja o elemento sempre constante "em todo o complexo: trabalho – divisão do trabalho – propriedade privada – intercâmbio" (Id., Ibid.).

Por consequência, como todo trabalho é circunstanciado historicamente, feito sob certas demandas, através de determinadas ferramentas e processos além de se orientar para fins específicos, sempre dados pela vida social, é de se supor que as mediações de segunda ordem também são relativas a diferentes formações e períodos históricos. Assim, não é absurdo notar que no capitalismo, por exemplo, a propriedade privada assume diferentes formas, dentre elas a de capital; que a divisão do trabalho adquire um nível de fragmentação sem precedentes e o intercâmbio seja feito a partir do dinheiro e da troca de mercadorias, em síntese: as mediações de segunda ordem, através da institucionalidade da ordem vigente transformam-se em *mediações capitalistas de segunda ordem* pois elas se manifestam concretamente em acordo com as relações sociais em que são dadas.

Daí que partir desse ponto e realizar um salto lógico afirmando que a atividade produtiva enquanto fator absoluto se identifica com uma maneira *específica* de sua expressão, é tomar o particular como o universal. Naturalmente, o

equívoco de universalizar as mediações de segunda ordem significa universalizar uma de suas expressões específicas:

Se a propriedade privada e o intercâmbio forem considerados absolutos – de alguma forma 'inerentes à natureza humana' –, então a divisão do trabalho, *a forma capitalista da atividade produtiva como trabalho assalariado, também surgirá como absoluta, pois elas se implicam reciprocamente*. Assim, a mediação de segunda ordem aparece como uma mediação de primeira ordem, isto é, como um fator ontológico absoluto (Ibid., p. 78-79, grifo nosso).

Que os indivíduos ainda hoje devem garantir sua reprodução física mediante o trabalho assim como há milênios, ou que o trabalho produz determinados efeitos no trabalhador, em nada significa que os indivíduos devam ser reduzidos às suas necessidades mais básicas ou que os efeitos produzidos pelo trabalho devam ser de estranhamento e desefetivação. De igual modo, que o trabalho continua a ser uma necessidade na atualidade como foi ao longo de toda história não implica que ele está destinado a se manifestar em sua feição capitalista, que faz com que o imenso contingente dos trabalhadores tenham suas vidas reduzidas à garantir sua subsistência mais elementar através do trabalho assalariado, ainda que o desenvolvimento das forças produtivas tenha chegado a tal ponto que poderia possibilitar que o trabalho ocorresse de modo menos extenuante e desagregador, coisa que embora seja necessária, não é possível no capitalismo devido as suas contradições internas. Em síntese: compreender o trabalho como atividade fundante não implica, por um minuto sequer, compreendê-lo como atividade que é inevitavelmente alienada.

Com efeito, na forma capitalista de mediação do trabalho "a natureza não pode mediar a si mesma com a natureza e o homem não pode mediar a si mesmo com o homem", como resultado, o ser social é confrontado com a natureza "sob o império de uma 'lei natural' que domina cegamente por meio do mecanismo do mercado" (Ibid., p. 81) e consigo mesmo, de maneira atroz, através da contradição capital-trabalho. Esse processo resulta no fato de que

A inter-relação original do homem com a natureza é transformada na relação entre *trabalho assalariado* e *capital*, e no que concerne ao trabalhador individual o objetivo de sua atividade está necessariamente confinado à sua autoreprodução como simples indivíduo, em seu ser físico (Ibid., p. 82, grifo do autor).

Na transformação dos fins últimos nos meios, isto é, do trabalho enquanto necessidade em si em um meio subordinado a satisfazer necessidades primitivas, reside a confirmação do terceiro aspecto da alienação que examinamos. Ora, se a atividade e o resultado dela é alheio àquele que a executa, é porque pertence a outro indivíduo pois apenas o "homem mesmo pode ser este poder estranho sobre o homem" (MARX, 2010b, p. 86) e isto reafirma, de maneira ainda mais contundente, o estranhamento do gênero humano para consigo mesmo, pois o que lhe defronta como hostil não é só o produto de seu trabalho ou a atividade produtiva, mas outros indivíduos, sejam trabalhadores que enquanto mercadorias portadoras de força de trabalho concorrem entre si, ou capitalistas, que só podem se apropriar do lucro através da exploração do trabalho, aviltando e embrutecendo aquele que o executa.

No capitalismo, presumivelmente, a questão não pode se colocar de outra forma, afinal se "ele [o trabalhador] se relaciona com a sua própria atividade como uma [atividade] não-livre, então ele se relaciona com ela como a atividade a serviço de, sob o domínio, a violência e o jugo de um outro homem" (Ibid., p. 87) em que este último, no que diz respeito ao primeiro, deve guardar diferenças significativas precisamente por pertencer a outra classe, que faz com que para manter sua condição de vida dependa da exploração do trabalho alheio. Portanto, assim como o trabalho é objetivação feita por indivíduos, a sua negação também há de ser.

Embora torne mais complexas as forças que a alienação põe em jogo, a constatação de que se trata de um fenômeno puramente social - proveniente dos indivíduos e que a eles subjagam -, e que por isso não resguarda sob nenhuma forma a identificação com alguma pretensa "natureza humana" permite conceber, em termos práticos-efetivos e ancorados na historicidade das relações sociais, a possibilidade de sua superação enquanto mediação de segunda ordem do trabalho. É por isso que sustentamos que a alienação deve ser entendida enquanto mediação de segunda ordem, a fim de não torná-la um fato absoluto e que é intransponível.

Dar à alienação o estatuto de força natural é o mesmo que confundi-la com a objetivação do ser social em si, erro cometido por significativa parte da filosofia especulativa, pela economia política e que persiste na teoria do design enquanto produção científica, que para compreender a atividade projetual do designer costuma se apropriar dos lugares-comuns das duas primeiras.

A objetivação, ao operar de maneira teleológica sobre as possibilidades da natureza cria "o ser-para-nós [que] fixa-se como propriedade existente do objeto objetivado" e que mediante uma de suas expressões mais fundamentais, o trabalho, transforma seu resultado "para poder ser usado para certos fins" (LUKÁCS, 2013). Desse modo, o que se entende por objetivação é "uma condição tão absoluta de desenvolvimento quanto a própria atividade" (MÉSZÁROS, 2006, p. 87). Por isso, a objetivação do trabalho ou de qualquer pôr teleológico não se identifica - e muito menos se restringe - a uma *forma particular* de efetua-la, pois a forma de objetivação pode variar de acordo com a contingência histórica em que se realiza, o que não pode, todavia, é deixar de ocorrer, pois "uma atividade não-externalizada, não-objetivada, é uma não-atividade" (Id., Ibid.), uma incongruência. Neste seguimento, constatar a diferença entre objetivação e alienação não significa que o próprio ato de objetivação do ser social não ocorra - ao menos durante maior parte da história humana - de maneira alienada, como constata Lukács (op. cit.):

Nos primórdios, certamente predominaram os componentes da objetivação, embora justamente nesse ponto o trabalho objetivado deva ter tido importantes repercussões transformadoras sobre o seu sujeito, embora dificilmente se possa supor que diferenças pessoais, como destreza, inventividade etc., não tenham deixado no produto, já nos estágios mais primitivos, impressões não materiais da subjetividade que objetiva e se aliena.

Desse modo, enquanto pôr teleológico, a objetivação é sempre circunstancial e por isso mesmo depende da inter-relação "entre sujeito-objeto enquanto relação típica entre o homem e o mundo, o seu mundo, constitui uma inter-relação, na qual o sujeito atua permanentemente sobre o objeto, o objeto sobre o sujeito" (Ibid.) e isto nada mais nos diz que o par objetividade-alienação não é senão historicamente determinado e que por isso mesmo só existe diante da relação de sujeito-objeto

dentro de um quadro de relações e estruturas específicas. Assim, Lukács (apud. FREDERICO, 2013, p. 11) afirma que "toda objetivação é um modo natural - positivo ou negativo, conforme o caso - de domínio humano do mundo, ao passo que a alienação é um desvio especial em condições sociais determinadas". Essas ponderações são importantes para destacar que a objetivação do trabalho, de maneira alguma se restringe a sua forma alienada, sendo todo complexo da alienação que analisamos acima proveniente de formas historicamente bem determinadas e que encontram seu apogeu no capitalismo no testemunho de mediações capitalistas de segunda ordem.

Embora essas constatações possam carregar certo grau de obviedade, uma análise sobre algumas teorias do design, como iremos empreender em seguida, permite concluir que os pressupostos que empregam são contrários a esses que abordamos até então. O desvelamento do complexo da alienação da teoria e da própria atividade do designer detém algumas peculiaridades e desafios que decorrem do fato de que as afirmações de caráter puramente ideológico feitas pelos teóricos do design se revestem de uma aparente e despreziosa descrição da atividade do design, como se não fossem impregnadas de pressupostos teóricos que tornam absolutas a existência da propriedade privada, da divisão do trabalho e da troca capitalista, em suma, das mediações de segunda ordem. Costumeiramente as discussões no campo se constroem a assépticas descrições da atividade projetual e dos processos criativos provenientes dela; a realidade social em toda sua riqueza e contradições constituintes se faz ausente e o leitor é levado a acreditar que a objetivação do designer mediante seu trabalho vai de encontro, livre e sem coerções, ao objeto criado.

Não obstante, a esta altura da exposição já deve estar explícito que ao conceituar a diferença entre objetivação e alienação estamos tratando desta última como um fenômeno que não se restringe puramente à dimensão do trabalho, tampouco ao trabalho manual. Atestamos seguidamente que o ser social e todo o complexo de relações e estruturas que ele dá vida só pode emergir a partir de suas objetivações. Conforme vimos há pouco, a alienação se configura como uma *forma específica* de objetivação não só do trabalho, mas do ser social como um todo, daí

sua caracterização enquanto mediação de segunda ordem. Isto significa que ela se expande a diferentes instâncias do ser social, afetando a totalidade da vida humana e fazendo com que a realidade social se volte contra os indivíduos como uma força incontrolável e hostil.

Nesse sentido, não é só aquilo que é compreendido imediatamente como trabalho, em sua forma manual ou mesmo intelectual durante o processo produtivo, que se manifesta de forma alienada. É costumeiro nas exposições acerca do tema que se elenque as manifestações da alienação tão somente em relação ao produto do trabalho, processo produtivo e ao gênero humano como se estas pudessem esgotar todo complexo da alienação, ou, o que é pior, fossem dimensões restritas ao "mundo do trabalho" e que agem sobre os indivíduos somente no que tange sua atividade produtiva. Esse modo de encarar as coisas não põe o problema nos termos adequados pois deslança para segundo plano a real dimensão da alienação enquanto fenômeno *estruturante* de toda sociedade baseada na propriedade privada.

Nesse ínterim, reiteramos repetidas vezes que o trabalho desempenha um papel fundamental como forma ontológica de objetivação do ser social exatamente por permitir o desenvolvimento dos *reflexos* da realidade como a ciência, arte etc. Por isso, ao asseverar que o trabalho é alienado está se dizendo somente que a própria vida social também é. Logo, seus reflexos intelectuais também estão sujeitos aos mesmos princípios - embora não seja uma reprodução mecânica, pois cada forma de apreensão da realidade apresenta os problemas desta de modo particular e com as devidas mediações.

Essa face da questão pode espantar aqueles que negam ou veem na alienação um fenômeno de cunho puramente material, apesar de que se trata de um desdobramento: se a prática material em determinadas circunstâncias é estranhada, a teoria, enquanto reflexo que busca explicá-la, também tende a ser - e isto já está presente nas reflexões do próprio Marx. Não obstante, é importante ponderar que a teoria ser fetichizada ou alienada prescinde das boas ou más intenções daqueles que a fazem, tampouco impede-a de conquistar importantes avanços científicos, mesmo que pontuais. O que ocorre, entretanto, é que ao pôr a alienação em pé de

igualdade com a objetivação como se toda atividade tivesse inexoravelmente que escapar àqueles que a executam, ignorando assim todas as consequências que daí derivam, qualquer teoria sentencia seus limites. É impossível assumir as mediações de segunda ordem como pressupostos científicos e ao mesmo tempo dar conta de compreender a complexidade da totalidade concreta, ou, o que é ainda mais grave, buscar conceber alternativas palpáveis ao estado de coisas do capitalismo sem se considerar suas estruturas essenciais. Tentativas nesse sentido tendem a recair - e frequentemente o fazem - em retumbantes fracassos ou apelos éticos a outro tipo de práxis social por parte dos indivíduos. Infelizmente, este é um procedimento muito em voga em parte da teoria do design.

Em vistas disso, julgamos ser uma consequência natural dos fatos a constatação de que a teoria do design muitas vezes se conforma como uma teoria alienada. Ora, se a produção científica obedece aos mesmos fundamentos da "atividade produtiva fundamental em geral" de forma que lhe "falta controle do [próprio] processo produtivo como um todo" e por isso mesmo se torna "simples meio para fins predeterminados, externos, alienados" (MÉSZÁROS, 2006, p. 98), não deve haver espanto na constatação da existência de aspectos alienados também na teoria. Mas, cientes de que empreender tais constatações não é o mesmo que responder às questões que elas levantam, temos que demonstrar como o trato teórico do design lida com as mediações capitalistas de segunda ordem. Para isso, foi imperativo destrinchar como se constitui o trabalho, e mais ainda, ir às raízes de suas mediações de segunda ordem, por mais que não possamos analisar manifestações mais específicas operantes na divisão do trabalho, propriedade privada e troca capitalista em função dessa análise fugir ao escopo deste trabalho. Retirados da análise alguns entulhos desistoricizados comuns tanto a teoria do design quanto a economia política e filosofia especulativa burguesa, podemos então proceder a uma análise da alienação na teoria e trabalho do design.

## 4 FORMAS DA ALIENAÇÃO NO DESIGN

### 4.1 TRABALHO E ALIENAÇÃO NA TEORIA DO DESIGN

O debate sobre a alienação e o trabalho na teoria do design encontram algumas dificuldades para ser realizado adequadamente em função desses conceitos não serem discutidos muito frequentemente pelos teóricos. As produções do campo tendem a compreender, de modo mais ou menos pertinente a depender do posicionamento teórico, a figura do designer como "configurador de produtos industriais" (LÖBACH, 2001, p. 81), que olha para o mundo "sob a perspectiva do projeto" (BONSIEPE, 2011, p. 19), ou, em sentido inverso, em tentativas de diluir o design em formas ontológicas do ser social, como na famosa sentença de Papanek (2014, p. 28): "Todos los hombres son diseñadores". Estas conceituações, por mais que possam ter algum grau de validade, tendem a dirimir as relações sociais do trabalho do designer. Com efeito, por "relações sociais do trabalho do designer" queremos dizer que seu trabalho está submetido às determinações do capital enquanto mediação de segunda ordem. Dessa forma, não é que conceber os designers como configuradores, agenciadores, ou mesmo de modo eclesiástico, como "autênticos mestres-feiticeiros" (FLUSSER, 2007, p. 79) esteja de todo incorreto, mas simplesmente que se deixa de lado que tais definições só podem existir dentro de um quadro social específico, em que os designers não configuram, agenciam ou lançam seus feitiços sobre algo amorfo e destemperado que se entende simplesmente como produto, restrito a si mesmo, mas sim que criam, antes de tudo, mercadorias, que parecem ser tão dotadas de vida própria quanto eles.

A ausência das mediações do capital sobre o trabalho do designer que se faz sentir de maneira constante é também uma das características da alienação na teoria do design. Evidentemente, o fato de teóricos do design não levarem em conta em suas reflexões as mediações de segunda ordem não se trata de um desconhecimento total do fato de que elas agem sobre o design, ainda que em alguns casos específicos a ausência de tal abordagem possa derivar da ignorância,

em sua maioria, se dá por conta da *forma* como elas são abordadas, como fatalidades inalteráveis. Para ilustrar a questão, tomemos como exemplo a divisão do trabalho, mediação de segunda ordem, que juntamente a propriedade privada constitui a base da alienação.

É comum afirmações a respeito do design ter nascido da divisão do processo produtivo no seio das manufaturas. Como pondera Cardoso (2008, p. 21), "a passagem de um tipo de fabricação, em que o mesmo indivíduo concebe e executa o artefato para um outro, em que existe uma separação nítida entre projetar e fabricar, constitui um dos marcos fundamentais para a caracterização do design". Concomitante, "a divisão do trabalho, a hierarquia dos tipos de atividade não é uma invenção capitalista" (CONTINO, 2019, p. 73) e ainda que seu papel seja reconhecido na aurora do design como faz notar a passagem de Cardoso, esse processo é frequentemente considerado como natural e inevitável pela maioria dos intelectuais da área, que incorrem "na naturalização do processo de divisão social do trabalho, sem que se estabeleça qualquer relação com o antagonismo entre as classes sociais, emergindo meramente como uma 'divisão técnica' do trabalho" (MATIAS, 2014, p. 73). De semelhante modo, Forty (2007, p. 13) sustenta que isso ocorre de modo que as "mudanças no design são descritas como se fossem mutações no desenvolvimento de produtos, estágios de uma evolução progressiva na direção de sua forma mais perfeita". Frente a tais abordagens, o autor julga que é preciso reconhecer que

O design de bens manufaturados não é determinado por uma estrutura genética interna, mas pelas pessoas e as indústrias que os fazem e pelas relações entre pessoas e indústrias e a sociedade em que os produtos serão vendidos (Ibid., p. 14).

Como é possível notar a partir desse apanhado de citações, a admissão da divisão social entre trabalho intelectual e manual como gênese da atividade projetual é um importante passo dado pela teoria do design, mas sua restrição a uma espécie de "divisão técnica do trabalho" dirime não só o aspecto histórico do processo e ofusca as relações de produção que a criaram, como também desconsidera que

esse processo foi marcado pela luta de classes e se deu em um contínuo e progressivo aumento do trabalho alienado.

Acreditamos que isso reverbera na teoria do design de um modo específico: existe o reconhecimento da divisão do trabalho nos primórdios da profissão, pois negar sua pertinência histórica acarretaria em várias contradições na tentativa de explicar a gênese do design, no entanto, ao mesmo tempo, há uma quase completa ausência do debate a respeito de como esse fenômeno se processa atualmente na área, como se a divisão do trabalho não fosse uma mediação central do capitalismo e simplesmente tivesse cessado de existir. Como ilustre exemplar da questão, Löbach (2001, p. 55, grifo nosso) que antes fazia referência à divisão do trabalho, ao abordar a produção no interior da fábrica fala em coordenação do trabalho "com vistas ao resultado global", como se este não fosse uma forma específica do trabalho intelectual:

Em muitos casos o projetista se encarrega das funções prática dos produtos, ocupando-se o designer das funções estéticas e simbólicas. *Esta divisão de funções dos produtos só será frutífera se as diferentes atividades forem coordenadas com vistas ao resultado global. Essa coordenação pode ficar nas mãos do designer industrial porque ele foi treinado para manter a visão de conjunto do produto e suas relações com o usuário*, desde o primeiro momento do projeto.

De modo semelhante, Cardoso (2013, grifo nosso) sustenta que na "era industrial tardia em que vivemos – ou, pós-industrial, como preferem alguns – as ramificações do campo do design se estendem para além de suas origens no processo de industrialização", de tal forma que "a velha e surrada dicotomia entre design e artesanato está mais do que desgastada". Certamente tais conclusões podem deter certa pertinência, acontece, entretanto, que como se trata de um debate que retira o design de sua historicidade, o autor realiza um salto lógico do que deveriam ser *mudanças* operadas no seio da divisão do trabalho para o que seria seu próprio *fim*. Desse modo, não tarda a concluir que no "estágio avançado de industrialização que atingimos atualmente, foram *superadas as questões historicamente primordiais de produção em série e divisão de tarefas*", e pondo as

mediações de segunda ordem ao largo dos acontecimentos, arremata afirmando que o "nível da discussão, agora, é muito mais acima". Acima, talvez, da própria história.

Creemos que tanto Löbach quanto Cardoso tem profundos conhecimentos sobre a história do design, mas isto não os impede de enxergar a divisão do trabalho enquanto fenômeno restrito essencialmente às origens do design e não como uma mediação de segunda ordem que age permanentemente sobre a totalidade da sociedade capitalista, e de maneira específica, na atividade projetual tal como se realiza atualmente.

No sentido inverso, constituem méritos indelévels os trabalhos brasileiros relativamente recentes de Matias, Contino, Maciel e tantos outros que buscam resgatar a pertinência do conceito de divisão do trabalho para explicar as contradições do design. Suas reflexões constituem importantes tentativas de entender como a divisão intelectual do trabalho foi e continua a ser de fundamental importância para determinar a posição de classe dos designers e a alienação na atividade projetual, tendo em vista que os postos ocupados pelos indivíduos nas relações de produção muito comumente equivalem a sua posição de classe e também a forma como o estranhamento opera diante deles bem.

Dessa forma, ao constatar as débeis conclusões que chegam os teóricos do design, não nos arrogamos a afirmar de maneira pretenciosa que eles desconhecem por completo que o design é também um produto social, - ainda que quisessem, esta não seria uma tarefa possível em função do próprio trabalho concreto do designer não permitir - mas sim que apesar do reconhecimento, não fazem dessa constatação um fator determinante em suas formulações, por mais que alguns aspectos sociais do trabalho do designer sejam assumidos com maior ou menor força a depender da tradição teórica. Ainda, ao nos referimos a teoria do design não estamos mais que tratando de uma generalidade, que detém um sem número de particularidades e que abarca ao mesmo tempo àqueles que são detratores de uma perspectiva histórica da atividade projetual quanto os pensadores que compreendem criticamente a estrutura que determina o design. Neste sentido, quando fazemos uso da expressão "teoria do design" estamos nos referindo, grosso modo, as diferentes teorias hegemônicas do campo, que costumam subtrair as mediações de segunda

ordem de suas reflexões e a limitar a discussão a aspectos endógenos do campo como metodologias, objetos, configuração gráfica etc.

O reconhecimento tácito e insuficiente das mediações que agem sobre o trabalho do designer faz com que os debates a respeito desse tema se apresentem de maneira pulverizada e subsumida em meio a outras tantas questões, afinal, se o trabalho alienado é tomado como pressuposto científico não há motivo para refletir acerca de sua natureza, pois ela aparenta ser autoevidente. Por isso mesmo o trabalho alienado é incorporado em suas diversas manifestações ao trato teórico dos designers. O procedimento hegemônico consiste, portanto, em apenas *constatar* e não estabelecer *relações* sobre como o produto do trabalho do designer se insere em uma dada realidade.

Como todo complexo de alienação é tomado como pressuposto das análises, as reflexões diretas a respeito dela praticamente inexistem na teoria do design sendo necessário, desse modo, extraí-las a fórceps. É nesse sentido que destrinchamos as concepções de importantes teóricos do design a respeito de diferentes temas como trabalho, necessidade, objetos, material e imaterial etc., para que possamos desnudar o modo como eles representam em suas reflexões, determinadas formas alienadas de conceber o trabalho do designer e por isso mesmo tendem a se converter em apologia ao domínio do capital.

Desse modo, o que dá unidade a nossa abordagem dos conceitos de autores por vezes tão díspares é a presença subjacente da alienação em suas reflexões, seja como categoria que é alvo de exame ou, o que é mais comum, enquanto fenômeno causal de suas debilidades teóricas. É por isso que aqui operamos uma distinção entre *concepção* e *apresentação* (MÉSZÁROS, 2006, p. 219). Pois se trata de analisar como os teóricos do design *concebem* temas relacionados a alienação e como esta se expressa em suas formulações, por mais que não esteja visível na *apresentação* que fazem. Essa abordagem está em conformidade com o que expomos anteriormente: para a teoria ser alienada e fetichizada não necessita fazer uso direto da categoria alienação de forma a lhes dar um aspecto natural, tampouco negar sua existência.

Por ser uma mediação de segunda ordem que opera sobre diferentes formas de objetivação do ser social, para desenvolver os aspectos que decorrem da teoria da alienação "torna-se também imperativo encontrar os termos que expressem adequadamente as características *específicas das esferas, níveis, mediações etc. particulares da problemática geral* [a alienação]" (Ibid., id. grifo nosso), por isso, o trato alienado não se expressa somente na economia política ou na filosofia especulativa, mas também em discussões próprias do design sobre produtos, objetos, material e imaterial, criatividade e tudo mais que possa dizer respeito a reflexos da realidade ou formas de objetivação do ser social. Debater o trabalho alienado no design passa então por abordar estas questões. Essa aceção da problemática não é fortuita, se deve, antes, ao caráter eminentemente abrangente da alienação que em sua manifestação na produção científica condiciona a teoria do design na abordagem de variadas temáticas como trabalho, necessidade, projeto, metodologia etc. Se há um estado de coisas alienadas, a teoria deve partir dele. Vejamos então como se caracterizam temáticas em torno do trabalho e da alienação para alguns importantes teóricos do design.

#### **4.1.1 O trabalho e a alienação às avessas**

Löbach, um dos teóricos do design cujas reflexões são bastante referenciadas, tem um trabalho que busca definir as bases norteadoras da atividade do design. Nessa obra, o autor procura não só delinear como se configura a profissão do designer, mas também seus objetivos e o que caracteriza os produtos de sua criação. Nesse ínterim, ele desenvolve uma série de conceitos sobre variados temas como trabalho, necessidades, valores e de maneira indireta, alienação. Para alguns, sua produção figura como expoente do que os funcionalistas denominavam como "styling", isto é, que concebe a atividade projetual "totalmente subordinada ao valor de troca" (MATIAS, 2014, p. 178). Ainda que tenha relativa validade, como veremos, esse enquadramento de sua produção intelectual pode enfrentar certos desafios em vistas de que Löbach tenta consubstanciar com empenho o valor de uso, ou seja, a utilidade do produto, ao valor de troca, em que

os produtos do trabalho são igualados pelo trabalho abstrato que contém e acabam por assumir a forma-mercadoria. Não se pode ignorar que assim como os funcionalistas, ele acredita fielmente que os objetos são produzidos com base em seu valor de uso, o que deveria ocorrer, mas não se testemunha em lugar algum onde reina a forma-mercadoria.

Ademais, como ele se consagrou como referência no campo, independente de ser ou não uma expressão do styling, ele é particularmente útil para nossa pesquisa por apresentar uma síntese dos elementos que compreendemos como alienados na teoria do design. Desse modo, embora tenha algumas das ideias que defende contrariadas por outros teóricos da área, sobretudo funcionalistas e aqueles que versam sobre a imaterialidade do trabalho e das necessidades, algumas de suas premissas - como a de que o design tem como principal função criar "produtos", ou seja, valores de uso, por meio dos quais satisfaz as necessidades dos usuários - são partilhadas por significativa parte das correntes hegemônicas do campo, sendo suas reflexões, por conta de seu método de exposição, um exemplo ímpar de concisão e síntese de tais premissas. Por isso, sua obra configura aqui uma importante referência para o debate acerca da alienação na teoria do design.

E como não poderia deixar de ser, enquanto bom teórico, ele inicia sua exposição lançando vez da sua própria definição de design, não sem antes passar pelas versões do usuário, empresário - que, diga-se de passagem, é a sua definição mas desprovida de certo requinte - do designer e do crítico marxista. Para este último, na visão do autor, o "design é uma droga milagrosa para aumentar as vendas, um refinamento do capitalismo, uma bela aparência que encobre o baixo valor utilitário de uma mercadoria para elevar seu valor de troca" (LÖBACH, 2001, p. 13), ao que parece, fazendo referência às reflexões de Haug (1997). Como não poderia deixar de ser, a sua definição, ao adotar uma "posição amplamente independente" (Ibid., p. 14) é mais portentosa que as demais. Para ele, o design é o processo "de adaptação dos produtos de uso fabricados industrialmente às necessidades físicas e psíquicas dos usuários ou grupo de usuários" (Ibid., p. 22). Já de antemão faz saltar a vista a ausência de qualquer referência mais sólida às relações produtivas em que se emaranha o design. Como constata Matias (2014, p.

50) "Löbach (2001) representa os sujeitos econômicos através de noções como 'o fabricante', 'o comerciante' e 'o usuário', deixando totalmente de fora da análise o proletariado, diluído na vaga e tendenciosa noção de 'consumidores'". E assim ele se ausenta de dar mais concreticidade às suas reflexões.

Por isso, pode proceder de modo a ignorar vertiginosamente todas as contradições de classes agem sobre o design. Assim, as necessidades que são reduzidas à subsistência animalésca dos indivíduos devido a alienação de seu trabalho, são, para o autor, "o resultado da sensação de uma deficiência que se tenta sanar" (Ibid., p. 26). A ausência de cadeiras para se sentar ou de roupas para se vestir são meras sensações as quais se tenta sanar, objetivando "o restabelecimento de um *estado de tranqüilidade* [sic], *de distensão e equilíbrio que sofreu uma interrupção momentânea*" (Ibid., id., grifo nosso). Onde é que havia no ser social que milênios atrás, em sua imediata emergência da natureza, tinha que garantir sua reprodução material cotidianamente, a existência de um "estado de tranquilidade", por qualquer que seja? Ou mesmo em um designer que no século XXI realiza exaustivas jornadas de trabalho para garantir sua subsistência a partir do recebimento do preço de sua força de trabalho, que frequentemente é o "mínimo do salário" (MARX, 2017, p. 69)? Em ambos os casos, não há "estado de tranquilidade" de nenhum tipo para se retornar, tampouco o infortúnio causado pela necessidade é uma simples "interrupção momentânea" de um estado de bem-estar, mas uma constância que apesar de ser historicamente diversa uma da outra, continuam a ser necessidades.

Por isso, quando "as necessidades são satisfeitas" o indivíduo alienado do produto de seu trabalho e da riqueza social não "sente prazer, bem-estar, relaxamento" (loc. cit.) como deseja o autor, mas alívio temporário até que as necessidades mais rudes como a fome ou o aluguel de sua residência lhe voltem a atordoar a consciência. Com efeito, poderia se argumentar que essas contradições que apontamos só têm validade se forem consideradas apenas as necessidades mais essenciais para a continuidade da existência física dos indivíduos que são satisfeitas por itens como alimento, abrigo, vestimenta etc. Todavia, ele emprega sua

teoria também para explicar as mediações ontológicas do ser social para com a natureza:

Sem ser dotado de órgãos suficientemente especializados para sobreviver, o homem teve de modificar com sua inteligência as condições naturais encontradas. Idealizou ferramentas que fortalecem ou complementam suas aptidões naturais, com as quais paulatinamente logrou o domínio de seu ambiente (Ibid., p. 28).

Dessa maneira, não é que Löbach tenha considerado as necessidades sob circunstâncias específicas, o que poderia dar a ele o amparo de que o "estado de tranquilidade" a que se refere só pode existir mediante um conjunto de fatores específicos, mas não é o caso. O trecho supracitado sugere como ele entende que a satisfação de necessidades - através do domínio humano "de seu ambiente" -, em todas as épocas e sob quaisquer circunstâncias, desemboca num "estado de tranquilidade, de relaxamento" etc. Com isso, o designer alemão acaba por desassociar as necessidades contemporâneas do estado de coisas alienadas em que existem, por isso, concebe a satisfação delas sempre como uma ação livre e enriquecedora. Como resultado, ele não pode ver na "sociedade industrial" - leia-se capitalista - outra coisa senão "a elevação do crescimento econômico e do nível de vida" em que a "satisfação de necessidades e aspirações *tem um papel substancial*, motivando a criação e o aperfeiçoamento de objetos" (Ibid., p. 29, grifo nosso).

Ao assumir a mediação de segunda ordem do trabalho como fundamento ontológico do ser social, Löbach "representa o trabalho apenas em sua positividade, numa sociedade que tem, supostamente, o mercado como regulador social" (MATIAS, 2014, p. 50). Por consequência, sempre que se aventura a pensar os aspectos ontológicos do trabalho em sua positividade, Löbach os fraciona e assume a impossibilidade como princípio lógico. É desse modo que para ele o homem pode assumir duas posições perante a natureza, a primeira delas "consiste em *manter-se passivo*, sem modificar ou exercer nenhuma influência", por isso ainda hoje existem "sociedades que se *acomodam ao seu meio ambiente*" (Löbach, 2001, p. 34, grifo nosso). Como constatamos anteriormente, a mediação do ser social com a natureza jamais ocorre de modo "passivo", não sendo possível para um indivíduo ou uma

sociedade inteira, subsistir materialmente "sem modificar ou exercer influência", dessa forma, sua afirmação não é mais que um disparate. A segunda postura, por sua vez, consistiria na "intervenção ativa, a modificação da natureza para satisfazer as necessidades humanas" (Id., Ibid.). Segundo ele, as "duas formas de comportamento perante a natureza são importantes para o homem" uma vez que "graças a elas pode-se subsistir física e psíquicamente [sic]" (Id., Ibid.). Sendo a postura de "intervenção ativa" importante para a subsistência física, e a "passiva" para a "saúde psíquica" dos indivíduos, que necessitam perceber a "natureza intacta". Essa não é mais que uma divisão imaginária das coisas uma vez que nenhum ato do ser social para com a natureza pode ser passivo e desprovido de intervenção. Contemplar a própria natureza - aqui entendida como fauna, flora etc. enfim, como natureza imediata - depende de uma postura anterior que tenha sido *ativa e construtiva*, dos indivíduos sobre ela, pois a própria contemplação exige objetivações anteriores, de modo que a natureza já não se apresente mais como uma força hostil e que possa ser fruto de deleite. Somente desse modo ela pode aparecer como objeto de gozo estético, que exige um estado social já desenvolvido, conforme constata Frederico (2013, p. 46, grifo nosso):

[...] os sentidos, embora tenham um fundamento natural, conheceram um longo desenvolvimento social e, através dele, diferenciaram-se essencialmente da natureza. As objetivações humanas, criando ininterruptamente novos objetos, *humanizam não só os sentidos como também a própria natureza.*

Essa constatação serve tão somente para demonstrar como o trabalho ontológico, que é sempre social, nas conclusões de Löbach se diluem em aspectos individuais e paradoxais, de modo que parecem se tornar apologia. Vejamos mais um exemplo. Para tratar do trabalho como mediação do ser social com a natureza - somente para negar esse aspecto logo em seguida -, ele cita Kurella (apud LÖBACH, 2001, p. 30) que argumenta:

Por meio do trabalho produtivo, o homem vai sucessivamente se apropriando mais e mais da natureza, assim como a conhece mais e mais, criando o especial, o novo, o que o distingue da natureza e dos outros seres viventes: um ambiente artificial em que as faculdades essenciais do homem adquirem uma forma material.

Ao fazer essa citação, por óbvio ele a desvirtua ao ponderar que "a materialização de uma idéia [sic] no processo do trabalho efetuada por uma pessoa" é comum somente para atender necessidades individuais "porém, não é mais utilizada em nossa sociedade industrial" (Ibid., p. 31). Por isso, a afirmação de Kurella não teria mais validade pois na sociedade industrial "as necessidades de determinados grupos são pesquisadas por empresas industriais e o resultado é traduzido na produção de mercadorias produzidas em massa" (Id., Ibid.). Por mais despretensiosas que pareçam ser, essas argumentações demonstram de modo cabal como o aspecto alienado do trabalho é incorporado completa e resolutamente pelo teórico. Ora, antes os indivíduos, por meio "do trabalho produtivo", satisfaziam as suas necessidades e se distinguiam da natureza "criando o especial, o novo" etc. Agora, as necessidades só podem ser satisfeitas mediante as "empresas industriais" por meio da produção de mercadorias.

Não é que ele veja nas "empresas industriais" e nas mercadorias formas históricas de controle da produção e realização da troca, mas sim *as únicas formas possíveis* de satisfazer as necessidades dos indivíduos na atualidade. Por isso o termo indeterminado e difuso que usa com frequência, "sociedade industrial", cai como uma luva para suas reflexões ao identificar capitalismo e indústria como existências inseparáveis, como se a segunda só pudesse existir na forma do primeiro. Por fim, se confirmam as conclusões de Matias (2014, p. 50), de que em Löbach, "a centralidade da força de trabalho no processo produtivo é secundarizada, enquanto os trabalhadores são reduzidos a meros 'consumidores'" uma vez que suas formulações dissipam completamente o papel do proletariado como agente fundamental do processo produtivo. Por mais que reconheça, com razão, que a satisfação das necessidades já não pode ser obra do trabalho puro e simples do sujeito individual, ele faz disso um trampolim para saltar em defesa do fetichismo ao sustentar que agora essa é função da "empresa industrial", sem considerar os

agentes - trabalhadores - que atuam nesta e as contradições que se erguem diante da relação capital-trabalho. Ao agir dessa maneira, o designer alemão procede tal qual os economistas burgueses, que só veem

[...] duas espécies de instituições: as da arte e as da natureza. As instituições feudais são artificiais, as da burguesia são naturais. Nisso, eles se parecem com os teólogos, que também estabelecem dois tipos de religião: toda religião que não é a deles é uma invenção dos homens, ao passo que a deles é uma emanção de Deus. Dizendo que as relações atuais – as relações da produção burguesa – são naturais, os economistas dão a entender que é nessas relações que se cria a riqueza e se desenvolvem as forças produtivas segundo as leis da natureza. Portanto, essas relações são leis naturais independentes da influência do tempo. São leis eternas que devem sempre reger a sociedade. *Assim, houve história, mas não há mais* (MARX, 2007, p. 134, grifo nosso).

Diante dessas prerrogativas, todo pensamento ulterior de Löbach fica comprometido em apreender assertivamente as determinações sociais do trabalho do design, chafurdando-se em contradições. Assim, em sua teoria, o designer toma parte na produção capitalista como aquele que *defende os interesses e necessidades do usuário* por meio da criação de valores de uso - isto é, a utilidade que tem para os indivíduos (Löbach, 2001, p. 31). Ele continua argumentando que o produto "deve garantir que seu uso possa efetivamente satisfazer as necessidades do usuário, já que este é único motivo que o induz a despendar algum dinheiro na sua compra" (Ibid., p. 39), então ele assume que a satisfação das necessidades é o *motivo primeiro da atividade do designer* e só na medida em que efetiva tal satisfação pode induzir o usuário "a despendar algum dinheiro na sua compra".

Prestemos atenção especial a essa prerrogativa - a de que o designer satisfaz necessidades -, pois sendo ela um dos pilares da teoria do design, Löbach como um de seus bons representantes, a leva à exaustão expressando-a repetidamente e de diferentes maneiras ao longo de sua obra. Segundo ele, sendo "possível a identificação do usuário com o produto industrial, o designer deve *possibilitar e facilitar esta identificação* por meio de uma configuração adequada" (Ibid, p. 48, grifo nosso), isto logo faz com que defina que "a tarefa do designer industrial se constitui *em adaptar os produtos industriais ao comportamento das*

*peças durante o seu uso*" (Ibid., p. 52, grifo nosso). Sendo esta sua tarefa, ela deve estar presente na consciência e atividade do próprio designer desde o "processo de configuração de produtos industriais" em que, juntamente ao projetista "devem otimizar as funções de um produto visando *satisfazer às necessidades dos futuros usuários*" (Ibid., p. 55, grifo nosso). Naturalmente, ao assumir essa premissa com tanto vigor ele não vê em quaisquer fenômenos senão seus resultados. É dessa forma que ao considerar as "funções" dos produtos, argumenta que a "tarefa principal do designer industrial" - mais uma delas - é fazer com que a função estética dos produtos atendam "às condições de percepção do homem" (Ibid., p. 62), por mais que se saiba que tais "condições" são alienadas.

Há, de fato, um pertinente pano de fundo em seu raciocínio, afinal, necessidades existem e precisam ser satisfeitas. Entretanto, o equívoco que ele comete - e que não é exclusividade sua, pois, com prestígio, os partilha com boa parte dos teóricos do design - é ver na parte a totalidade dos fatos, posto que compreender que o designer, através dos produtos que projeta, ajuda a satisfazer necessidades de difusos "usuários" é perceber as coisas fora de sua inteireza. Ele até nota isso mas põe de lado como mera contingência, um acidente no fluxo de realização dos objetivos do designer e assim parece lamentar o aspecto econômico que o design irrevogavelmente há de ter:

Quanto mais os designers e fabricantes visarem *uma produção racional e econômica, mais os aspectos sociais da configuração dos produtos serão negligenciados*. A configuração simplificada, quanto a materiais e processos produtivos, é a condição necessária para uma produção industrial que priorize o resultado econômico. Tal tipo de produção provoca um sentimento mais ou menos de antipatia aos usuários, porque objetos repetidos aos milhares possuem uma grande uniformidade. Na maior parte das vezes estes não conseguem satisfazer as necessidades psíquicas pessoais do indivíduo (Ibid., p. 39, grifo nosso).

Então fica nítido que nosso autor só assume as mediações sociais da produção capitalista sobre o trabalho do designer e seu resultado na medida em que parecem intervir sobre o ato projetual. Para ele, portanto, a economia capitalista não aparece como a estrutura em que se engendra o design, mas como um fator

secundário que em maior ou menor medida acaba por influenciar a produção do designer. Com efeito, por mais que sustente que a principal tarefa do designer é criar funções estéticas para satisfazer necessidades, ele pode constatar tranquilamente que quando "muitos competidores oferecem produtos com qualidade semelhante pode-se atrair a atenção do consumidor por meio de fatores estéticos" (Ibid., p. 43) sem julgar que antes de tudo a necessidade satisfeita é a do capitalista por diferenciação de suas mercadorias e o consecutivo lucro que pode obter com elas. Mas para não banalizar o absurdo, ele reconhece as mediações que agem sobre a "satisfação das necessidades", conforme passagem abaixo:

Tudo o que existe é produto dos vários fatores de influência que, por sua vez, deveriam ser o resultado das necessidades e aspirações do usuário, mas - ao contrário - são determinados principalmente pelas características das matérias-primas e de processos de fabricação, por aspectos de organização comercial e *de vendas do fabricante e pela conduta dos concorrentes* (Ibid., p. 40, grifo nosso).

Não é casual que na citação acima a venda e a concorrência só apareçam como fatores últimos para nosso designer. Como podemos notar, não se trata de uma ausência completa e irresoluta, todavia, não basta o reconhecimento dos fatos, mesmo que fracionados, se não se inserem nas conclusões teóricas. Somente após decorrer metade de sua exposição, podemos notar que ele constata, contrariamente as suas conclusões anteriores e de maneira tímida, que ao "objetivo principal do aumento do lucro se *subordinam todos os demais, inclusive a configuração de produtos fabricados na empresa*" (Ibid., p. 107, grifo nosso). Löbach cessa seus progressos nessa constatação e por nenhum lugar mais de sua obra, tão referenciada no campo do design, conseguimos encontrar os desdobramentos necessários.

Em vista disso, admite unicamente de maneira retórica que a estrutura capitalista - por mais que não use essa expressão - condiciona a produção do designer, ele constata mas não desdobra, se ausentando de projetar conceitualmente essas importantes conclusões sobre seu trato teórico, daí que põe as mediações capitalistas da alienação como fato dado e inexorável. O que lhes resta é uma série de conclusões contraditórias: por ora o designer tem como objetivo

a produção de objetos que satisfaçam necessidades e só em razão disso pode auxiliar no acréscimo de vendas, em outro momento, a atividade projetual é entendida como trabalho submetido aos imperativos do capital mas que em nada têm sua execução afetada por este fato. Por tentar conciliar uma desejada liberdade do designer e do usuário com as contingências do capital, as contradições adquirem formas significativas em suas reflexões. Mas não haveria como ser de outro jeito, visto que ele nega de maneira contumaz a existência das próprias determinações reais do capitalismo.

Como podemos notar em outra passagem, Löbach afirma, coerente com suas premissas e como se abordasse um passado longínquo, que a "fabricação de produtos industriais *era* orientada somente para a produção" em que a empresa "preocupava-se em transformar as matérias primas empregadas em produtos a custos mais favoráveis e com máximos lucros" (Ibid., p. 109) - não se sabe, todavia, quando as coisas deixaram de ser assim. Nesse trecho ele não só separa produção e consumo de maneira formalista e abstrata (MATIAS, 2014, p. 167) mas também faz com que o *modus operandi* do capitalismo, isto é, a produção voltada para si mesma, se transforme em uma expressão restrita a certas condições históricas, como sua gênese. As contradições em que se envereda ficam ainda mais explícitas quando considera que nas "sociedades de classes" - estas monstruosidades que em sua acepção já não existem mais e por isso pode referir-se a elas no pretérito - "o clero, a nobreza e o povo, com seus subgrupos, constituíam a estrutura da sociedade" (op. cit., p. 92). Ou seja, descobrimos através dele que nas sociedades de classe, as classes faziam parte da estrutura da sociedade, coisa que parece não mais acontecer, como irá asseverar mais adiante. Não sem antes, naturalmente, revogar a teoria da luta de classes de Marx com base em chanceladas de senso comum:

O desenvolvimento das sociedades industriais demonstra porém que estas estruturas [as da sociedade de classe] se desdobraram de forma distinta. Por um lado, os trabalhadores melhoraram progressivamente a sua posição na sociedade mediante sua organização em sindicatos, e, por outro, os empresários compreenderam [...] que somente mediante o pagamento de salários mais elevados e o conseqüente incremento de poder aquisitivo dos trabalhadores, se torna possível uma produção industrial maciça (Ibid., p. 92).

Embora uma passagem despreziosa por qualquer empresa de um país de capitalismo dependente como o Brasil demonstra que tal compreensão por parte dos empresários é mais do que escassa e que a própria organização dos trabalhadores em sindicatos ainda indica a necessidade de defenderem seus interesses frente a classe burguesa, para nosso autor, entretanto, tudo isso cessa de existir na medida em que os trabalhadores recebem melhores salários. Assim, ele concebe o proletariado não somente através do seu baixo nível de remuneração, mas também o restringe a produção direta e manual no chão da fábrica, ao suscitar que no "curso da expansão das empresas industriais surgiu a necessidade crescente de uma nova classe de assalariados qualificados que *não participavam diretamente do processo de produção, como os gerentes intermediários*" (Ibid., p. 92-93, grifo nosso). É sintomático que para defender suas teses sobre o fim da sociedade de classes faça uso de uma versão diminuta da teoria dos gestores (MATIAS, 2014) que assim como sua expressão original contém uma série de debilidades, mas que em função de escapar ao objeto de nossa pesquisa não podemos aqui destrinchar.

O que vale aqui constatar é que ao abdicar da compreensão da luta de classes ele se vê obrigado a diluir a categoria de classe em noções vagas de status social, o que possibilita que argumente que o pagamento de salários mais elevados foi o fator que permitiu a ascensão de "uma numerosa classe média com status intermediário" (op. cit., p. 93) que para ele chega inclusive a constituir "90% da população, em sociedades mais desenvolvidas" (Ibid., p. 94). Ao condecorar com seu pensamento a inexistência da luta de classes, da dialética entre produção, circulação e consumo, e advogar a existência de uma liberdade criativa quase irrestrita por parte do designer, ele torna absolutas as mediações de segunda ordem e implode o edifício da história deixando de pé somente as vigas do capitalismo.

Desse modo, para ele, no design primeiro vem a *percepção* e só depois a *venda*, o que faz com que só encontremos tacitamente o admissão de que uma das funções do design é "atrair o interesse dos possíveis compradores sobre o produto por meio da função estética" (Ibid., p. 63), sem que se fale em nenhum momento, porém, de mercadoria ou lucro. E segue com sua argumentação sustentando que no "mercado competitivo onde há a necessidade de ressaltar um objeto/produto (ou seja, chamar a atenção) se incorpora a função estética *como fator de decisão do comprador*" (Id., Ibid., grifo nosso). Se a função estética adquire tão importante papel, o autor deveria então se questionar de que forma ela poderia estar além das vendas. Como não leva nada disso em conta, ele só vê positivities na função estética do produto, em que sua ausência ou deficiência "impede uma relação saudável com o objeto". Assim, em lugar da relação alienada com o produto do trabalho ele vê fruição e uma saudável relação, que somente por vezes é atravancada "pela lógica e critérios puramente econômicos" (Ibid., p. 64). Logo, as diversas funções do produto que ele elenca com tanto vigor não constituem senão outras tantas funções da mercadoria em todas as suas "sutilezas metafísicas e melindres teológicos" (MARX, 2013).

Em razão disso, alçam-se a um grau de estranheza suas frequentes análises dos produtos, tal como faz com um cozinhador elétrico de ovos, que descreve com tanto empenho como se tratasse de um objeto mágico. Ao fim de sua descrição, o autor arremata afirmando que devido suas funções simbólicas, "o produto adquire dimensões sacras e místico-meditativas" (Ibid., p. 65). Acontece, porém, que essas "dimensões sacras e místico-meditativas" em nada alcançarão ao "usuário" se não couberem no orçamento do projeto, o que fará com que certamente sejam escamoteadas logo na concepção de seu design, tudo isto, é claro, em nome do sacro capital e do místico processo de troca.

O que não é visto enquanto natural aparece *de cabeça para baixo* em suas reflexões, o que pode permiti-lo se queixar tristemente do designer não ter "dados mais objetivos sobre as necessidades estéticas e simbólicas do futuro usuário" (Ibid. p. 56) para que possa dar vida a "configuração ideal" dos produtos, o que faz com que o critério de sucesso dos produtos ainda seja "medido principalmente pelo seu

faturamento" (Ibid. p. 57). Ele não se dá conta que ao considerar que a métrica por excelência do design é a satisfação do usuário e não o número de vendas de uma mercadoria, toma as coisas pelo avesso. Com suas lágrimas caindo para cima, talvez se espantasse em saber que nos dias atuais há uma infinidade de "dados" objetivos a serviço dos designers através de ferramentas analíticas de todos os tipos: umas acompanham o cursor do mouse dos usuários sem que sequer saibam, enquanto outras são capazes de captar o direcionamento de seus olhares e o tempo que são capaz de fixar atenção em um dado objeto, além de haver uma infinidade de documentos que registram suas interações com determinados produtos. Ainda que sejam muitas e de diferentes tipos, o que lhes dá unidade é que nenhuma delas está a serviço dos usuários, pelo contrário, satisfazem as necessidades de lucratividade do capital na medida em que transformam os *usuários* em *produtos*. Como apontam Lojacono e Zaccai (apud MATIAS, 2014, p. 351, grifo do autor):

[...] como o bio-feedback, o rastreamento ocular, a análise vocal e a codificação facial para entender as emoções subjacentes ao comportamento observável. Ao correlacionar características fisiológicas, como frequência cardíaca, nível de ondas cerebrais, resposta da pele ou posição do corpo com as preferências pessoais, os pesquisadores podem projetar a oferta para maximizar as respostas físicas desejadas.

Devemos salientar, entretanto, que o que está em jogo não é se os produtos do design satisfazem ou não necessidades, mas sim que eles só podem satisfazê-las na medida em que *são mercadorias*. Ao tratar somente do valor de uso, da utilidade do objeto para os "usuários", este simples fato se apresenta de ponta-cabeça a Löbach tal como para boa parte da teoria do design. Como argumenta Haug (1997, p. 25, grifo nosso):

Da perspectiva do valor de troca, toda mercadoria é considerada - a despeito de sua forma particular - mero valor de troca que ainda precisa concretizar-se (realizar-se) como dinheiro e para o qual a *forma do valor de uso significa apenas uma prisão e um estágio transitório*.

Sabemos que "onde reina o modo de produção capitalista" a riqueza aparece sempre como mercadoria, por isso mesmo ela é a forma elementar dessa sociedade (MARX, 2013). Nesse sentido, a utilidade de algo, que faz dele um valor de uso, "não flutua no ar", sendo condicionada "pelas propriedades do corpo da mercadoria [Warenkörper], ela não existe sem esse corpo" (Ibid.). Portanto, as coisas reservam sob o capitalismo, um duplo aspecto: são consumidas e têm utilidades enquanto valores de uso, mas são trocadas por seus valores de troca, que por sua vez não emanam de propriedades materiais da mercadoria.

Com efeito, a "produção de mercadorias não tem como objetivo a produção de determinados valores de uso como tais, *mas a produção para venda*" (HAUG, 1997, p. 26, grifo nosso). Não é que o design seja "uma droga milagrosa" (LÖBACH, 2001, p. 13), mas simplesmente que todo e qualquer produto sob o capitalismo é também uma mercadoria e só pode existir enquanto tal. Nesse sentido, o design não reserva nada de único em relação a outras atividades produtoras de mercadorias, exceto uma inapelável tentativa de seus teóricos de lhe justificar e atribuir-lhe um caráter especial, como se fosse uma atividade livre diante das contingências que agem sobre todas as demais, e de bom grado acabam por ver em lugar de uma droga milagrosa, o milagre do design. Por isso mesmo a querela a respeito dos produtos do design satisfazerem necessidades se mostra como uma cisão da dimensão produtiva de seu trabalho, é, pois, a própria alienação do real estado de coisas em que tais necessidades se produzem e suas satisfações se realizam. Nessas circunstâncias em que é "impensável que empresas produtoras de mercadorias não dediquem alguma atenção à configuração dos produtos" (LÖBACH, 2001, p. 62) é natural que as teorias do design busquem justificar a existência de tais produtos e objetos, dissociando-os de significativa parte de suas funções sociais na ordem capitalista, inclusive, realizando em alguns casos, a completa dissolução da materialidade das relações que põe o trabalho alienado na ordem do dia, como constataremos a seguir.

#### **4.1.2 O lugar das coisas no design: fetichismo e alienação**

A alienação do produto do trabalho humano faz com que ele se defronte de modo hostil com aqueles que o produzem. Ainda que os demais aspectos do trabalho alienado tenham pertinência para a atividade projetual, essa primeira dimensão ganha ênfase na teoria do design, pois como pudemos notar em Löbach enquanto expoente do campo, todas as suas conclusões evidenciam como ele parte e sempre retorna aos produtos tão somente em seu isolamento imediato, como meros objetos portadores de utilidade e que só casualmente sofrem as intervenções do capitalismo. Devido ao processo projetual lidar diretamente com a criação de produtos<sup>5</sup>, os teóricos tendem a subsumir todas as dimensões que escapam a atividade projetual como meros acidentes, o que faz com que "as determinações econômicas do capital" surjam "em certas formulações como mera contingência" (MATIAS, 2014, p. 182) de pouco relevo.

Os produtos logo são percebidos em sua imediaticidade, isto é, como coisas com propriedades, aspectos ou funções - seja qual for o nome que se queira dar - estéticas, formais, simbólicas, figurativas etc. E somente nessa qualidade é que são tomados como objetos sociais, por mais que não cheguem a adquirir a forma de mercadoria. Temos como exemplo clássico os funcionalistas, que ao abordarem a *função* do produto - no singular - grosso modo, "vinculam a atividade projetual ao valor de uso dos produtos, considerando o contexto socioeconômico e a dimensão estético-cultural da produção material" (Ibid., p. 178). E diametralmente opostas às suas conclusões, encontra-se o *styling*, que consolidou na teoria do design "uma perspectiva que aponta o crescimento econômico (leia-se acumulação de capital), pautado sobre a concorrência capitalista como o móbil da criatividade humana, da inovação" (Ibid., p. 180). Em ambos os casos há como denominador comum a assunção de aspectos do trabalho alienado, em que a forma-mercadoria não aparece como alvo das reflexões, o que faz com que a teoria se torne fetichista.

---

<sup>5</sup> Aqui utilizamos o termo produto de maneira genérica, não somente como coisidade, possuidora de atributos físicos, mas sim artefatos sejam virtuais como interfaces e animações ou físicos como móveis e cartazes. Referimo-nos, portanto, ao produto da atividade do designer.

A essas expressões da teoria do design, junta-se uma terceira que por sua vez não se ocupa de discussões sobre o valor de uso, conforme expõe Contino (2019, p. 61, grifo nosso):

Contudo, se na definição 'antiga' [do design] havia uma simetria entre a configuração dos objetos e o seu valor de uso, nos dias de hoje os pares do campo acreditam que essa definição *não dá conta da diversidade de atividades profissionais realizadas pelos designers* – como indicam as inúmeras nomenclaturas empregadas no campo que buscam definir possíveis distintas áreas em seu interior, tais como design de produto, gráfico, de moda, emocional, de experiência, de serviços, de interfaces, motion design, entre outras.

Naturalmente, os teóricos do design que partilham das antigas definições - que continuam a existir e gozam de forte presença, aliás - se debruçam costumeiramente sobre os produtos em sua imediaticidade e fetichismo ao discutir temas como trabalho, necessidade, produto etc., mas amparam essas discussões *na materialidade das coisas e das relações*, fazem dessa maneira não por vontade própria mas por conta dos produtos habituais do trabalho do designer não permitirem que as coisas sejam de outro modo. Pois os próprios produtos implicam que sejam concebidos em termos concretos, em sua coisidade, isto é, até certo período da história do design em que se manifestavam em coisas *diretamente* materiais, o que por si obrigava o debate a considerá-los inseridos em determinadas relações sociais de produção, troca e consumo.

Todavia, com as mudanças que ocorreram a partir da segunda metade do século XX "na tecnologia, na organização do trabalho e nas relações de produção" modificou-se profundamente "a configuração da sociedade industrial" (CONTINO, 2019, p. 23) o que possibilitou o crescimento de teorias acerca do fim do trabalho e da história; acompanhadas pela expansão da internet, das mídias digitais e do setor de serviços, mudanças que acabaram por afluir sobre o debate do design posto que a "ampliação da quantidade de mercadorias intangíveis e de serviços oferecidos de forma capitalista", resultou em "um crescimento no número de designers atuando também no desenvolvimento de produtos imateriais" (Ibid., p. 59). Desse modo, as produções teóricas do campo passaram a incorporar também questões sobre

"imaterialidade", "informação", "serviço" etc., instaurando uma série de debates que por mais que tenham certa pertinência, isolam os produtos do trabalho de importantes mediações sociais, dando vazão para a completa indeterminidade do próprio objeto do design.

Isto permitiu, dentre outras coisas, uma retomada aos mais variados tipos de idealismos filosóficos, abrindo campo para filosofia especulativa no design, como em Flusser (2007, p. 24, grifo nosso), cujo trabalho é relativamente consagrado no Brasil, influente sobre intelectuais como Cardoso e que ao refletir sobre design põe em questão *o próprio conceito de materialidade*: “hoje em dia, sob o impacto da informática, começamos a retornar ao conceito original de 'matéria' como *um preenchimento transitório de formas atemporais*”, argumenta o filósofo. Com efeito, ele utiliza de certos fenômenos como "o impacto da informática" para sentir-se no direito de escamotear a própria materialidade do real em nome de suas "formas atemporais". Como podemos observar, este procedimento encontra-se nas antípodas do método que aqui empregamos. O autor prossegue sem esconder toda filosofia especulativa que abrange em seu idealismo e distanciamento da realidade, deixando-nos um exemplo ímpar de como concebe a questão:

A ideia básica é esta: se vejo alguma coisa, uma mesa, por exemplo, o que vejo é a madeira em forma de mesa. É verdade que essa madeira é dura (eu tropeço nela), mas sei que perecerá (será queimada e decomposta em cinzas amorfas). *Apesar disso, a forma 'mesa' é eterna, pois posso imaginá-la quando e onde eu estiver (posso colocá-la ante minha visada teórica). Por isso a forma 'mesa' é real e o conteúdo 'mesa' (a madeira) é apenas aparente.* Isso mostra, na verdade, o que os carpinteiros fazem: pegam uma forma de mesa (a 'ideia' de uma mesa) e a impõem em uma peça amorfa de madeira (Ibid., p. 26, grifo nosso).

Para o filósofo, de eterno não há senão a *ideia*, a forma. Essa concepção, portadora de prodigiosa "eternidade", da maneira como foi exposta por ele já se encontra ultrapassada há uma centena de anos não só pelos avanços da ciência mas também pela própria cotidianidade, que não deixa espaço para especulações de semelhante natureza, conforme demonstra Lukács (2014, p. 26, grifo nosso) através de um exemplo banal:

Quando um automóvel vem ao meu encontro numa encruzilhada, posso vê-lo como um fenômeno tecnológico, como um fenômeno sociológico, como um fenômeno relativo à filosofia da cultura, etc.; no entanto, *o automóvel real é uma realidade, que poderá me atropelar ou não*. O objeto sociológico ou cultural 'automóvel' é produzido, antes de mais nada, em um ângulo visual que depende dos movimentos reais do automóvel e é a sua reprodução no pensamento. *Mas o automóvel existente é, por assim dizer, sempre primário em relação ao ponto de vista sociológico a seu respeito, já que o automóvel andaria mesmo que eu não fizesse sociologia alguma sobre ele*, ao passo que nenhum automóvel será posto em movimento a partir de uma sociologia do automóvel. Há, pois, uma prioridade da realidade do real, se assim se pode dizer [...].

Certamente pode-se argumentar, como faz Flusser, que a forma é o real por ser possível imaginá-la e o conteúdo é apenas o aparente desta forma, o que ainda estaria equivocado pois o próprio conteúdo pode ser reproduzido intelectivamente, mas assumindo essa premissa continuaria sendo necessário provar como o objeto, em seu conteúdo, escapa e muito à forma e como essa, por sua vez, poderia existir sem o substrato do conteúdo que lhe dá base.

Ora, não é a forma ou a ideia, mas o automóvel real, existente enquanto tal, que é uma máquina que se move de um lugar para outro, que oferece risco de atropelamento e tudo mais. Até onde se sabe, ideias não se movem autonomamente tampouco podem atropelar pessoas. De igual modo é com as mesas, afinal, ao olharmos para uma "asseveramos que ela é sólida ou, com intenção quase idêntica, que ela tem solidez. Que ela é sólida, e não líquida ou gasosa, é evidente" (CARDOSO, 2013), mas este não parece ser o caso para Flusser, que se gaba por conseguir ver na solidez e no conteúdo da mesa apenas o *aparente*, cujo verdadeiro real encontra-se em sua forma imaginável. Apesar de suas intenções, no entanto, ainda não se descobriu como pôr objetos sobre coisas que não tenham existência real e material, afinal, que a forma mesa só possa existir sob o conteúdo mesa não há nenhuma novidade, mas ao inverter esse simples fato e tomar a forma pelo conteúdo, nosso autor acredita chegar a grandes descobertas, a "atualidade, digamos, abrasadora" (FLUSSER, 2007, p. 26) da questão.

Com esse tipo de trato teórico em que se realiza um resgate de tradições idealistas, agora transmutadas para teoria do design, se almeja dar respostas a novas questões apenas aparentemente pertinentes como a "imaterialidade" do objeto. O problema, portanto, deixa de ser a simples naturalização das relações de produção capitalistas para ser, em alguns casos, a completa bancarrota da materialidade da própria realidade e noutros, a estruturação dessa mesma materialidade sob frágeis conceitos - como o de fetichismo dos objetos - o que acaba por desembocar sobre o próprio trabalho no design, que sucumbe diante da autonomia que a mercadoria aparenta adquirir sob a denominação pouco sólida de "objeto". Nesse contexto, a alienação é tomada como virtude e sua manifestação no fetichismo da mercadoria é abraçada em toda sua extensão, passando inclusive a reger certas teorias do design. Em vista disso, com a investigação que empreendemos pretendemos destrinchar em que medida esse fenômeno é resultado da própria teoria alienar-se completamente do processo produtivo e de suas mediações. Para tanto, analisamos como a questão se expressa em teóricos do design com elevada importância no Brasil e que ajudaram a fomentar discussões sobre a imaterialidade dos objetos, como é o caso de Cardoso (1998) e Flusser (2007; 2009). Buscamos confrontar suas reflexões com o conceito de fetichismo da mercadoria enquanto expressão genuína da alienação do trabalho em sociedades que se baseiam na troca de mercadorias.

Cardoso (1998, p. 16) começa sua discussão indagando se o design "se define por seus objetos ou por seu processo?" e a partir dessa justa questão, pondera as implicações de partir tanto de um quanto do outro. Ao se referir as concepções que partem do objeto, ele sinaliza que implicam que "só aquelas atividades que geram uma produção de natureza industrial podem ser enquadradas na definição", o que levado às últimas consequências faz com que "uma pessoa que projeta uma cadeira ou um cartaz para ser produzido manualmente não está praticando design; está fazendo artesanato ou arte" (Id., Ibid.). Seu raciocínio parece fazer sentido a princípio, embora seja preciso considerar as *circunstâncias* de produção bem como seu sentido. A confecção de um balaio no interior nordestino, por exemplo, certamente pode ser concebido como artesanato. Entretanto, o mesmo

balaios podem também se tornar um produto de pequena fábrica em uma capital brasileira, ou ainda, se for produzido por um renomado artista ou designer e vendido em algum país europeu, será compreendido como objeto de arte, exótico e tropical, por ser proveniente do Brasil. Desse modo, em certas circunstâncias seu produtor poderá ser um artesão, noutra um operário artesão e em uma terceira, um artista, isso tudo considerando somente as diferenças de produção e circulação do produto, sem se valer, contudo, de diferentes circunstâncias históricas. Então, a priori, o que definiria o design nessa concepção não seria necessariamente o objeto em si, mas *as circunstâncias de sua produção e sua circulação*, e isso é de suma importância, ainda mais se considerarmos a historicidade dos objetos - sempre interligada aos meios em que ganham existência - como assinala Marx (2017, p. 124, grifo nosso):

As relações sociais estão intimamente ligadas às forças produtivas. Adquirindo novas forças produtivas, os homens mudam seu modo de produção e, ao mudar o modo de produção, a maneira de ganhar a vida, eles mudam todas as suas relações sociais. *O moinho movido pelo braço humano nos dá a sociedade com o suserano; o moinho a vapor nos dá a sociedade com o capitalista industrial.*

Em seu exemplo, o mesmo objeto - o moinho - ao se inserir em relações de produção diversas, existentes em diferentes períodos históricos, promove diferentes relações sociais, da mesma forma ocorre com a circulação dos objetos, independente de assumir a forma-mercadoria ou não. Nesse sentido:

Um casaco é um casaco. Mas, fazei o intercâmbio de uma certa forma e tereis a produção capitalista e a sociedade burguesa moderna; fazei de outra e tereis uma produção artesanal compatível com condições asiáticas ou medievais (MARX apud RODOLSKY, 2001, p. 78-79).

E como não poderia deixar de ser, esses processos condicionam os *modos de consumo*, que derivam da produção e circulação, afinal, ainda que a fome seja sentida de semelhante forma independente das circunstâncias, a "que se sacia com carne cozida, comida com garfo e faca, é uma fome diversa da fome que devora carne crua com mão, unha e dente" (MARX apud MATIAS, 2014, p. 169). O que se

denota, portanto, é a diferença essencial entre *forma e conteúdo* das relações econômicas, trata-se, evidentemente, de um sentido completamente diverso do empregado por Flusser. Aqui, essa distinção diz respeito ao modo como operam as relações econômicas sob um conteúdo comum, conforme assinala Marx (apud op. cit., p. 78, grifo nosso):

Na medida em que o processo de trabalho envolve o homem e natureza, *seus elementos simples são comuns a todas as formas sociais de desenvolvimento* [ou seja, o trabalho enquanto atividade ontológica]. Mas, cada forma histórica desse processo, no que tem de específico, *desenvolve suas próprias bases materiais e formas sociais*.

O específico de algo não se encontra no que tem de comum com tantas outras coisas, mas em sua diferença, em sua particularidade. Graças a diferenciação entre forma e conteúdo da economia, "os diversos modos de produção são distinguíveis entre si" (Id., Ibid.) em acordo com os exemplos que vimos a pouco dessa questão.

Que se pense novamente na fome cujo *conteúdo* é quase sempre o mesmo: a ausência de alimento para o famélico, mas que a *forma* que se efetiva varia historicamente. Em outros modos de produção a fome ocorria devido a fenômenos que muitas vezes escapavam ao domínio social como limitações das forças produtivas, questões geográficas e climáticas como sazonalidade da produção e produtividade do solo; sob o capitalismo, todavia, a fome não decorre de fenômenos ou limitações naturais, mas sim das contradições próprias do modo de concentração e acumulação da riqueza social, uma vez que a produção existente de gêneros alimentícios é mais que suficiente para sanar o problema em todo planeta, mas nada impede que milhões de pessoas padeçam de fome todos os anos. Desse modo, o mesmo conteúdo se manifesta de diferentes formas historicamente, de tal modo que este último acaba mesmo por alterar o primeiro. A fim de aproximarmos a questão do design, citamos novamente Marx e seu ilustre exemplo do casaco, assumindo-o primeiro como objeto proveniente da produção capitalista e em seguida, da produção artesanal:

No primeiro caso, o alfaiate produz não só um casaco; produz capital e, conseqüentemente, lucro; produz *seu patrão como capitalista e a si próprio como trabalhador assalariado*. Se [ao contrário] encomendo a confecção de um casaco a um alfaiate que trabalha em minha casa, tendo em vista confeccionar um bem para meu uso, isso não me transforma em meu próprio empresário (no sentido de uma categoria econômica), nem tampouco em proprietário de empresa têxtil [...] (MARX apud Ibid., p. 79, grifo nosso).

Basta que se substituam na citação acima a palavra casaco por cadeira ou cartaz e o alfaiate pelo design, conforme o exemplo dado por Cardoso, para que se elucide a fragilidade de sua argumentação, visto que ignora diferenças substanciais entre conteúdo e forma das relações econômicas, entre a produção industrial e individual. Essas diferenças são suficientes para caracterizar o produto do trabalho que provém de uma ou de outra como objetos radicalmente distintos entre si. Por isso, nenhum objeto pode ser compreendido em seu isolamento imediato, como se fosse desprovido de relações sociais, o que de fato autoriza classificar a produção individual de uma cadeira ou cartaz como artigos de natureza diversa daqueles submetidos à produção industrial, o que não implica, entretanto, negar que se tratam de objetos de design. Quando o autor conclui que conceituar a atividade projetual a partir do objeto de seu trabalho significa assumir a impossibilidade de definir a atividade individual de um trabalhador como design, posto que esta última só existe através de "uma produção de natureza industrial" (CARDOSO, 1998, p. 16), ele está operando um salto lógico, chegando a conclusões que inexistem nas premissas que critica.

Por outro lado, para o autor, ao se definir o design a partir do processo em detrimento do objeto significa que "pouco importa, a rigor, a forma de produção" (Id., Ibid.). Ao levar seu argumento "ao extremo", ele considera que nessa perspectiva - do processo ser o momento central do design - "mesmo que não haja produção nenhuma, a atividade de design continua a existir" o que faz com que o ato de projetar seja "o produto por excelência do designer" cuja implementação prática é "uma questão secundária, de reprodução mecânica" (Id., Ibid.). A essa concepção ele associa "a grande parte dos designers anteriores ao século XX" (Id., Ibid.). Contrariamente, Contino (2019, p. 61, grifo nosso), sustenta que:

[...] o destaque para o processo ou o pensamento de design, ao nosso ver, supervaloriza o lado imaterial – ou, melhor dizendo, intelectual – da prática, não dando a devida importância à sua *interferência objetiva na materialidade concreta da sociedade como um todo, sejam os resultados da sua prática produtos tangíveis ou intangíveis*. Ademais, essa proeminência do imaterial não deixa suficientemente claro que *a imaterialidade está contida na materialidade*. A própria prática profissional e a forma como pensam os profissionais do Campo e, portanto, como elaboram os projetos de design, são definidas pelas condições materiais de sua realização.

Conforme a citação, a autora percebe uma indissociável ligação entre o design enquanto processo e a imaterialidade. Assim, ao conceber a produção do design "como sendo algo imaterial" se "oculta não só a indispensabilidade dos meios de produção como também *ajuda a apagar o trabalho humano por trás dos produtos e serviços que consumimos*" (Ibid, p. 62, grifo nosso). O ato de abrir mão do trabalho humano como autoatividade em que se produz objetos sociais, em muito encanta concepções que assumem as mediações de segunda ordem em toda sua inteireza e que abdicam da concreticidade do real. E assim faz Flusser (2007, p. 37), ao assinalar sua interpretação da história da indústria, ou, em seus termos, da "fábrica", que

[...] são lugares onde sempre são produzidas novas formas de homens: primeiro, o homem-mão, depois, o homem-ferramenta, em seguida, o homem-máquina e, finalmente, o homem-aparelhos-eletrônicos. Repetindo: essa é a história da humanidade.

Por certo, em seu modo peculiar de narrar a história do homem-mão, homem-ferramenta e demais homens coisas, ele identifica a existência do fenômeno da alienação na produção material ao sustentar que diferente do homem primitivo, um "homem rodeado de ferramentas, isto é, de machados, pontas de flecha, agulhas, facas, resumindo, de cultura" já não está mais "no mundo como em sua própria casa" pois, ao criar uma realidade social - nos seus termos: "artificial" - , ele "está *alienado do mundo*, protegido e aprisionado pela cultura" (Id., Ibid., grifo nosso). Dessa forma, em que pese não utilizar a teoria da alienação no sentido aqui

trabalhado, ele notoriamente atribui um estado de coisas indesejado ao que concebe como alienação, que por mais que proteja o "homem-ferramenta" pela cultura, também o aprisiona; o mesmo sentido se encontra durante a "segunda Revolução Industrial" em que se logrou o domínio das máquinas e que expulsou "o homem de sua cultura" criou "as fábricas mecanizadas" como uma "espécie de manicômio" (Ibid., p. 38).

No entanto, ele parece suscitar o trabalho como fundamento ontológico e a existência de mediações de segunda ordem apenas para desencontrá-los logo em seguida. Presumivelmente, para Flusser (Ibid., p. 41), esse estado de coisas inadequadas só encontra uma resolução "pós-industrial e pós-histórica"<sup>6</sup> em que o trabalho já não é uma das formas de mediação do ser social, conforme asseverou em outras circunstâncias: a "categoria fundamental do terreno industrial (e também do pré-industrial) é o trabalho" (FLUSSER, 2009, p. 22) como maneja o conceito de pós-industrial, fica denotado que para o autor isso ocorria em outros tempos; agora, o trabalho já não é mais categoria fundante e os objetos passam a se mover como que por conta própria:

Em função disso, a fábrica do futuro deverá assemelhar-se *mais a laboratórios científicos, academias de arte, bibliotecas e discotecas do que às fábricas atuais*. E o homem-aparelho (Apparatmenschen) do futuro deverá ser pensado *mais como um acadêmico do que como um operário, um trabalhador ou um engenheiro* (op. cit., p. 42, grifo nosso).

Ao pôr de lado o trabalho manual e transformar o trabalho intelectual em uma quimera imaterial e "pós-industrial", o autor pode se autorizar a colocar em seu lugar qualquer outra coisa, até mesmo discotecas. Para ele, a "mão, a atividade de apanhar e de produzir, tornou-se aí supérflua" (Ibid., p. 62) o que apenas reafirma a

---

<sup>6</sup> O uso do termo "pós-industrial" tende a ser utilizado com pouco rigor teórico na teoria do design e de maneira indiscriminada, conforme constata Contino (2019, p. 62): "Nos parece que a ênfase na 'imaterialidade' do design tem relação direta com o conceito de 'sociedade pós-industrial' delineado por Daniel Bell (1977) e aceito por uma parcela considerável de teóricos, impactando diversas correntes de pensamento das ciências humanas e sociais, inclusive a produção teórica no design. Não à toa, a terminologia 'pós-industrial' é largamente utilizada no Campo, em geral, de modo acrítico e sem a devida reflexão sobre seu uso".

constatação feita por Contino no trecho citado anteriormente: com o destaque unilateral para o processo ou o pensamento da atividade projetual, a teoria do design se envereda por contradições que acabam por anular a própria força criativa do trabalho. Deriva-se daí que Flusser assume o complexo de alienação como coisa dada, uma vez que sua superação só é passível de realização mediante a superação da própria realidade social objetiva e pela dissolução dos objetos e do trabalho enquanto autoatividade humana.

Desse modo, coadunamos com a abordagem de Contino em razão de julgarmos que ela fornece conceitos importantes para explicar o isolamento do objeto e trabalho do design de suas mediações sociais enquanto expressão da alienação na teoria do campo. Ademais, as conclusões a que chega permitem constatar imprecisões e arbitrariedades na abordagem de Cardoso em relação às concepções que partem do objeto ou do processo do design. No caso deste último, suas debilidades se devem, talvez, "a natureza eminentemente opinativa" de suas páginas (CARDOSO, 1998, p. 15); não obstante, por mais que seu questionamento seja digno, o que fica registrado é a falta de justificativa das razões de como as duas concepções do design - a que parte do objeto e a que se inicia pelo processo - levariam as conclusões que ele elenca. E chegando ao lugar desejado por caminhos indevidos, ele conclui que ao "perguntarmos se a natureza do design se pauta em seus produtos ou em seus processos, a única resposta remotamente plausível parece ser: em ambos" (Ibid., p. 16). Dessa forma, o historiador julga que o design se dá em uma "conjugação muito particular" dos processos com os objetos, sendo precisamente a "maneira em que os processos do design incidem sobre os seus produtos, investindo-os de significados alheios à sua natureza intrínseca". A esta "ação de investimento" ele denomina como "fetichismo dos objetos" (Ibid., p. 17).

Diante da "erosão dos valores formativos do Modernismo", o pano de fundo de suas reflexões é "chegar a uma conceituação nova da natureza essencial do design que possibilite compreender a sua profunda relevância para a época em que vivemos" (Ibid. id) e que dê respostas às mudanças sociais que se testemunham com o avanço da tecnologia, dos softwares etc. Vemos que esse objetivo se assemelha bastante às reflexões de Flusser, bem nos ditames das discussões que

descrevemos anteriormente. Todavia, diferentemente deste último, que extingue a própria atividade projetual junto ao trabalho, o que ocorre em Cardoso é diferente. Por meio de seu conceito de fetichismo tenta criar algo novo, mas acaba por descrever o design existente hoje, e o pior: pela metade. Nessa perspectiva, após uma série de digressões a respeito de antropologia e cultura material, Cardoso (Ibid., p. 22, grifo nosso) chega a "resposta inescapável" de que "o design representa na *sociedade industrial um sítio privilegiado para a geração de artefatos*" sendo ele o meio "principal para o planejamento e o desenvolvimento da maioria quase absoluta dos objetos que constituem a paisagem artificial (no sentido de 'não natural') do mundo moderno". Apesar do conceito de cultura material, é evidente que aqui ele trata da importância do design na "sociedade industrial" ou capitalista, "que, mais do que qualquer outra sociedade que já existiu, pauta a sua identidade cultural na abundância material que tem conseguido gerar". É neste ínterim que ele discorre sobre seu conceito.

Em seguida, o historiador realiza uma investigação sobre os diferentes sentidos etimológicos e conceituais da palavra *fetich* por meio das concepções de Marx, Freud e outros pensadores, para assim classificar o que há de comum entre eles: o "ato de investir os objetos de significados que não lhes são inerentes" (Ibid., p. 28). Afirma ainda que fetichismo significa "a ação respectivamente espiritual, ideológica e psíquica de acrescentar *valor simbólico* à mera existência concreta de artefatos materiais" ou seja, "de dar uma outra vida, estranha, às coisas" (Id., Ibid., grifo nosso). Ainda que suas reflexões sejam bem intencionadas, ao tentar dar unidade a conceitos tão díspares que se escondem sob a palavra "fetichismo", ele apaga diferenças substanciais entre eles. O fetichismo da mercadoria enquanto expressão da alienação, por exemplo, nada tem a ver com "valor simbólico", tampouco tem qualquer resquício de intenções daqueles envolvidos na troca, antes, é a própria dinâmica do capital que impulsiona as mercadorias em uma direção alheia aos controles e intenções humanas. O fetichismo da mercadoria, isto é, o caráter misterioso que os objetos assumem na forma-mercadoria consiste:

[...] no fato de que ela [a mercadoria] reflete aos homens os *caracteres sociais de seu próprio trabalho como caracteres objetivos dos próprios produtos do trabalho, como propriedades sociais que são naturais a essas coisas* e, por isso, reflete também a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social entre os objetos, existente à margem dos produtores (MARX, 2013, grifo nosso).

Desse modo, o fetichismo é o processo no qual a mercadoria se apresenta como um "hieróglifo social" (Ibid., p. 420), em que o trabalho humano corporificado na forma-mercadoria aparenta ser uma *característica objetiva* da própria mercadoria, como se fosse um atributo físico destas. É por isso “que os produtos do trabalho se tornam mercadorias, coisas sensíveis-suprassensíveis ou sociais.” (Ibid., p. 414). Sensíveis na medida que todas as mercadorias são também valores de uso, objetos úteis como cadeiras ou casacos, mas suprassensíveis enquanto cristalização do trabalho social. O valor das mercadorias não tem, portanto, nada de natural, sendo proveniente do trabalho, ou seja, de uma relação social entre pessoas que acaba por assumir "a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas" (Ibid., p. 415).

Enquanto expressão das mediações de segunda ordem do trabalho o fetichismo da mercadoria não tem é natural, eterno ou irrevogável, sendo proveniente “do caráter social peculiar do trabalho que produz mercadorias” (Ibid., p. 416), e que portanto, *existe somente na produção de mercadorias*. Daí se extrai que não há nada de valor simbólico nessa relação, pelo contrário, todo símbolo exige o mínimo de intenção por parte daqueles que o criam e o fetichismo da mercadoria, justamente por se irromper como uma força objetiva que se autonomiza, aparece como uma força *alheia* aos trabalhadores e aqueles que realizam a troca. Evidentemente isso ocorre pelo fato do fetichismo ser também uma manifestação da alienação na sociedade produtora de mercadorias. Embora esse seja o principal aspecto do fenômeno, o fetichismo da mercadoria adquire outros contornos na medida que a forma-mercadoria se universaliza e passa a reger todas as esferas da vida social, atuando, inclusive, sobre a teoria do design. Malgrado esse fato, por vezes são sutis as formas de tomar as coisas no lugar dos indivíduos e de proceder de maneira fetichista, por isso, a fim de ilustrar a problemática, vejamos como a questão se exprime em Flusser.

De forma mais ou menos imprecisa e remetendo a tempos não históricos, Flusser (2007, p. 49, grifo nosso) concebe ao seu modo como as coisas passam a assumir a relação entre pessoas:

Desde que criamos ovelhas nos comportamos como rebanhos e necessitamos de pastores. Atualmente, esse contra-ataque das máquinas está se tornando mais evidente: *os jovens dançam como robôs, os políticos tomam decisões de acordo com cenários computadorizados, os cientistas pensam digitalmente e os artistas desenham com máquinas de plotagem.*

Ou ainda:

Sempre se supôs que os instrumentos são modelos de pensamento. O homem os inventa, tendo por modelo seu próprio corpo. *Esquece-se depois do modelo, 'aliena-se', e vai tomar o instrumento como modelo do mundo, de si próprio e da sociedade* (FLUSSER, 2009, p. 73, grifo nosso).

Ele também toma consciência da alienação no processo produtivo quando argumenta a respeito da soberania adquirida pela máquina, que frequentemente está "situada no meio [da produção], devido ao fato de durar mais e de *ter maior valor que o homem*" o que faz com que o trabalhador se torne mero apêndice, cuja sua "arquitetura humana *terá de se submeter à arquitetura das máquinas*" (Ibid., p. 39-40, grifo nosso). Mas cessa aí sua tomada de consciência e ele logo cai em um retumbante fetichismo da mercadoria ao dar as "não-coisas", ou seja, "informações inconsumíveis" (Ibid., p. 61) o estatuto de coisas que regem a própria realidade. E como o corolário do fetichismo é a diminuição do papel do trabalho na criação do mundo das coisas, em plena posse de suas convicções, ele se arroga ao direito de afirmar que as não-coisas permitiram emancipar os indivíduos "do trabalho de apreender e de produzir" (Ibid., p. 62).

Não bastando o absurdo de dar fim ao trabalho pelas palavras, ele se esforça para sustentar que o "atual desemprego não é um 'fenômeno conjuntural', mas *um sintoma da superficialidade do trabalho nesse contexto imaterial*" (Id., Ibid., grifo nosso). Vê-se então que o trabalho já não é mais autoatividade humana, ou sequer

necessário. Aparentemente a atividade produtiva se atrofiou de tal modo que os indivíduos já não tem mais necessidades de coisas materiais e podem se sentir reconfortados ao se alimentarem de bits, vestirem-se com palavras e se abrigarem sob informações, isto é, "não-coisas". E assim, ao sobrar somente não-coisas em sua teoria, por detrás delas encontra-se o fetichismo da mercadoria elevado à potência. Agora já não se trata mais da relação entre coisas assumindo a forma de relações entre indivíduos, mas são as "não-coisas" que estão no lugar das coisas, que antes, por sua vez, estavam sobre as pessoas. Assim, ao acabar com tudo que há de social no trabalho, nas coisas e mesmo no desemprego, restam as pontas dos dedos, por meio das quais ele se atreve a escrever certos disparates:

As mãos tornaram-se supérfluas e podem atrofiar, mas as pontas dos dedos não. Pelo contrário: *elas passam a ser as partes mais importantes do organismo*. Pois, nesse estado de coisas imateriais (undinglich), trata-se de *fabricar informações também imateriais* e de desfrutar delas (Id., Ibid., grifo nosso).

E prossegue afirmando que as "pontas dos dedos são indispensáveis para pressionarmos as teclas" (Ibid., p. 63), mas não só, para ele são elas que garantirão a existência dos homens em um futuro próximo. E ao extrair das pontas do dedos uma função vital, ele permite se questionar:

O que ocorre quando pressiono uma tecla na máquina de escrever, no piano, no aparelho de televisão, no telefone. O que acontece quando o presidente dos Estados Unidos aciona o botão vermelho ou quando o fotógrafo pressiona o botão do obturador. Eu escolho uma tecla, decido-me por uma tecla. Decido-me por uma determinada letra na máquina de escrever, por um determinado tom no piano, por um determinado programa de televisão, por um número específico de telefone. *O presidente opta por uma guerra, o fotógrafo, por uma imagem. As pontas dos dedos são 'órgãos' de uma escolha, de uma decisão* (Ibid., p. 63, grifo nosso).

Temos, portanto, que nem um presidente ou um fotógrafo em seus pores teleológicos produzem coisa alguma, afinal, isto era coisas das mãos. Sequer em uma guerra haverá de ter trabalho, pois o manejo de fuzis e de tanques é artifício das pontas dos dedos. Por isso, embora o nosso autor consiga identificar a miséria

do desemprego como liberdade e as "não-coisas" como a satisfação de necessidades - que no mundo real e existente só podem ser realizadas através de coisas - ele não consegue associar o ato de apertar um botão ao trabalho, e assim considera que o homem, de boa e livre vontade "*emancipa-se do trabalho* para poder escolher e decidir. A situação em que se encontra, sem trabalho e sem coisas (undinglich), *lhe permite a liberdade de escolha e de decisão*" (Id., Ibid.). Todo esse quadro de coisas possibilitaria que a sociedade futura, desprovida de materialidade, conflitos e mercadorias, se dividisse em duas diferentes classes: "a dos programadores e a dos programados" em que a "primeira seria daqueles que produzem programas, e a segunda, daqueles que se comportam conforme o programa. A classe dos jogadores e a classe das marionetes" (Ibid., p. 64).

Ao cabo de sua inusitada e excêntrica teoria sobre desemprego, pontas de dedos e não-coisas vemos cristalinamente os problemas de assumir o fetichismo da mercadoria como princípio, o que também implica em tomar para si as mediações de segunda ordem e tratar as coisas com um desenvolvimento autônomo em detrimento das relações de produção que as criam. No entanto, é de se ressaltar o esforço de nosso teórico, que ao dinamitar toda realidade material ainda consegue o feito de manter intacto o fetichismo da mercadoria. Feita essa breve digressão a respeito do conceito, voltemos nossa atenção ao modo como Cardoso trata a questão.

Discorrendo sobre o fetichismo de modo mais sofisticado e sem assumi-lo irrestritamente - diferentemente da abordagem que acabamos de observar - Cardoso (1998, p. 28, grifo nosso) argumenta que se trata

[...] de certo modo, de *humanizar* ou, às vezes, *divinizar* aquilo que não é humano (ou, pelo menos, não completamente) e, portanto, de incluí-lo *na nossa humanidade* e, ao mesmo tempo, de conectarmo-nos à sua *natureza essencial* e ao que supomos que seja a sua essência mística.

Como vemos, essa definição confronta-se diretamente com muitos aspectos do fenômeno do fetichismo da mercadoria, que embora dê aspectos humanos e mesmo divinos às mercadorias, não as inclui "na nossa humanidade" em um sentido

positivo, tampouco nos conecta "à sua natureza essencial". A bem verdade, sua natureza essencial é contrária à humana, é autoalienação deste último revestida de aparência mística. A alienação dos indivíduos em relação ao verdadeiro caráter da mercadoria se encontra de tal modo arraigada na sociedade burguesa que ela não cessa a partir do conhecimento científico de sua existência ou das intenções daqueles que estão envolvidos em seu processo de realização. Como argumenta Marx: a "descoberta científica tardia de que os produtos do trabalho, como valores, *são meras expressões materiais do trabalho humano* despendido em sua produção" em nada "elimina a aparência objetiva do caráter social do trabalho" assim como, paralelamente, "a decomposição científica do ar em seus elementos deixou intacta a forma do ar como forma física corpórea" (MARX, 2013, grifo nosso).

Por mais que tente chegar a uma congregação dos aspectos comuns presentes nas diferentes definições de fetichismo que aborda, o sentido que Cardoso extrai delas, sua "meta-definição" (op. cit., p. 30), inexistente em sua unidade, por isso só pode destrinchá-la na forma de uma abstração um tanto forçosa. Assim, Cardoso (Ibid., p. 28) lista exemplos do que seria o aspecto comum do fetichismo no design, ou seja, "investir os objetos materiais de significados alheios à sua natureza essencial":

Quando um designer projeta um novo teclado de computador, por exemplo, pode introduzir toda *uma série de significados bem mais complexos do que aqueles relativos ao que costuma ser chamado (de modo ingênuo, aliás) de 'função' do objeto*. Esses significados podem variar desde um simples aviso de 'atenção!' ao incluir-se uma tecla vermelha em meio a um teclado preto, até um nível extremamente complexo de conceitos como 'facilidade de uso' ou 'modernidade', transmitidos apenas pela aparência do produto. Igualmente, qualquer revista nas bancas expressa significados bem mais sofisticados do que 'abre-se da direita para a esquerda' ou 'esta manchete reporta-se àquela fotografia'. Na verdade, o design gráfico moderno conta com um verdadeiro arsenal de mecanismos para despertar uma vasta gama de emoções, sendo o desejo e a cobiça as mais empregadas atualmente para fins mercadológicos (Id., Ibid., grifo nosso).

Se a inclusão de um aviso de atenção em um teclado de computador ou mobilizar "uma vasta gama de emoções" no leitor de uma revista significa

desenvolver significados não inerentes aos objetos, logo salta aos olhos a estranheza não dialética do que poderiam ser tais "significados inerentes". Não se encontra por aí revistas que não sejam imbuídas de significados "não inerentes". Ainda que se leiam da esquerda para a direita e que uma manchete reporte-se a determinada fotografia, todas fazem isso de maneira única, voltadas a necessidades, circunstâncias e funções específicas. Nesta unicidade reside uma série de significados únicos em cada objeto. Dessa forma, por mais que diferentes objetos partilhem de normas, referências e funções já bem estabelecidas - como no caso de uma revista que se lê da esquerda para a direita - tais significações não podem ser absolutamente universais, a exemplo de revistas japonesas, cujo sentido de leitura é contrário ao ocidental ou de teclados com acessibilidade para computador, que tem uma estrutura e significados completamente díspares dos teclados convencionais.

Criticando os funcionalistas, Cardoso conclui que a famosa tese de que a forma deve seguir a função é ingênua e simplista, sustentando acertadamente que "relativamente poucas mercadorias são fabricadas levando em consideração apenas o seu bom funcionamento" (Ibid., p. 31). Dessa forma, ainda que como Löbach fale de funções do objeto, ele o faz com um nível mais qualificado uma vez que parte do reconhecimento de aspectos mercantis do design, o que não o isenta de ignorar certas mediações sociais determinantes sobre os objetos. Como ele mesmo constata, toda significação é circunstancial:

Se pensarmos no artefato não como uma entidade abstrata mas a partir de exemplos concretos, torna-se evidente que *nenhum objeto possui um significado monolítico ou fixo*. Os artefatos existem no tempo e no espaço e vão, portanto, perdendo sentidos antigos e adquirindo novos à medida que mudam de contexto (Id., Ibid., grifo nosso).

Com isto ele passa a uma distinção entre o que seria significado fixo e inerente. Para tanto, recorre à explicações terminológicas que culminam na afirmação de que os artefatos "são capazes de conter significados ligados tão intimamente à sua *natureza física e concreta*, que estes podem ser considerados

mais ou menos "inerentes" (Ibid., p. 32), o que pouco se distingue do que seriam significados fixos. Para exemplificar a questão ele recorre ao relógio:

[...] o relógio retém pelo menos dois níveis de significação que dificilmente são apagados: primeiramente, a sua identificação como exemplar de uma classe específica de objetos (a sua essência ontológica) e, em segundo lugar, o fato de remeter à medição da passagem do tempo (a sua essência epistemológica) para imaginar um contexto em que esses dois aspectos da relogiosidade do relógio se tornassem totalmente irreconhecíveis, teríamos ou que partir para a destruição do objeto na sua integridade física (Id., Ibid.).

Tomemos, para bom desenvolvimento da questão, o exemplo dado. Decerto, indicar a passagem do tempo sempre foi uma das "significações" essenciais de um relógio, acontece, entretanto, que essa significação *jamais existiu em seu isolamento*. O relógio só pode indicar as horas adequadamente se for utilizado por alguém, uma vez que a "significação" de um objeto depende também de sua utilidade, daí sua relação com o valor de uso. E isso é particularmente importante visto que por vezes o autor parece confundir significado e utilidade, o que faz com que não jogue luz nem sobre um ou outro. Ademais, o relógio, que sempre serviu para medição do tempo, outrora registrava diferentes convenções de tempo, assim como hoje é um objeto de distinção social: utilizar um relógio Casio ou um Rolex indica diferentes poderes de compra por parte de seus possuidores.

Estes exemplos demonstram tão somente que a "relogiosidade" de um relógio nunca pode existir só e que deve se expressar sempre de maneira específica, dentro de certos contextos e compartilhando de uma comunhão de significados ou utilidades. O que, novamente, em nada implica "significações inerentes", do contrário, quais seriam as significações inerentes partilhadas entre um relógio de pulso e um relógio solar senão somente o fato de ambos marcarem as horas? A questão vital é que se esse é o "significado inerente" do relógio - como exemplar de um objeto qualquer -, ele jamais existirá isolado dos demais, daí sua "inerência" ser socialmente determinada pelo conjunto da produção, circulação e consumo daquele objeto.

Com efeito, em uma sociedade que se orienta à produção de mercadorias - e portanto, em que o trabalho é alienado -, os significados inerentes criados na produção e circulação também tenderão a ser, o que por consequência incide sobre os significados do consumo, que se mostram tão fetichizados quanto a troca. Não há melhor exemplo de fetichismo da mercadoria do que um relógio cuja utilidade a princípio deveria ser medir o tempo, passar a servir, antes de tudo, como elemento de distinção social daquele que o possui. Percebe-se, concomitantemente, que a produção e circulação desempenham um relevante papel na atribuição de significados, que se pense no exemplo dado do relógio Rolex em relação ao Casio.

Por sua vez isso suscita a fragilidade de conceber os objetos e seus significados como atribuições puramente individuais ou que partem tão somente das intenções e não das *formas de produção*. Do contrário, o que seria implementar significações não inerentes em um relógio solar? Utilizar cobre em vez de concreto em sua produção? Um relógio deste tipo seja feito de um ou de outro material teria seu "significado inerente", a capacidade de medir o tempo, existente somente através de tal material. Por fim, é notório que um relógio solar em quase nada se assemelha a um relógio de pulso, o que torna estranhas as tentativas de reduzi-los a sua natureza essencial de medir o tempo e conceber todas as demais características como atributos não inerentes. Assim, as significações inerentes não podem se expressar ao largo, mas somente junto de todas as demais.

Esquecendo temporariamente da significação enquanto valores de uso, ele passa a descrever os significados que são atribuídos subjetivamente de acordo com memórias, experiências pessoais etc:

Os artefatos possuem, então, diversos níveis de significados: alguns universais e inerentes (as garrafas são feitas para conter líquidos), outros extremamente pessoais e volúveis (papai usava esta garrafa para guardar o seu conhaque especial). De onde advêm esses significados? São imputados pelos fabricantes, pelos distribuidores, pelos vendedores, pelos consumidores, pelos usuários ou, normalmente, pela conjunção de todos estes e outros mais, pois os objetos só podem adquirir significados a partir da intencionalidade humana. Nenhum significado, nem mesmo os que estou chamando aqui de 'inerentes', preexiste à transformação da matéria-prima pela atividade humana (Ibid., p. 33).

Reconhecendo que apesar dos significados serem atribuídos em diferentes instâncias, o historiador faz um avanço ao constatar que "os significados atribuídos no momento de produção/distribuição tendem a ser mais duradouros e universais do que aqueles advindos das instâncias múltiplas de apropriação pelo consumo/uso" (Ibid. id). Assim, contrariamente a abordagens corriqueiras na teoria do design, ao menos nessa passagem ele denota o lugar central que a produção ocupa nas relações sociais.

Resgatando o exemplo abordado anteriormente, sustenta que não "cabe ao design atribuir religiosidade a um relógio, pois este já o possui necessariamente, com ou sem a participação de um designer no processo de produção" (Ibid., p. 35). Porém, fazendo uso do mesmo exemplo do autor, podemos considerar que a religiosidade, por mais que possa anteceder ao designer, não pode anteceder a própria produção, pelo contrário, as significações de tal relógio só podem ser levadas a cabo no ato da produção, o que permite que sejam historicamente mutáveis. Se de outra forma fosse, estaria se tomando os significados do relógio como coisa *fixa*. Assim, ele pode argumentar que "esses significados podem ser de ordens diversas, desde questões de segurança e facilidade de uso, até noções de moda, prestígio ou sexualidade" (Id., Ibid.) sem sequer tratar abertamente sobre valor de uso, o que faz com que sua concepção perambule entre este último e um valor subjetivo, afetivo, simbólico ou estético que o objeto possa vir a adquirir mediante o consumo individual.

Apesar dessa aparente duplicidade do significado, ele jamais considera o valor de troca como determinante do objeto sob o capitalismo. Esta confusão faz com que imploda a dimensão da produção que há pouco elencou e passe a refletir se "não seria o bom design aquele que consegue embutir sentidos duradouros nos artefatos, atingindo um grau de aderência relativamente alto?", chegando, inclusive, a imputar a "informação" que "veiculada através dos meios de comunicação" o papel de "grande fonte" criadora de significados (Ibid., p. 35). Sem que o leitor se dê conta de que maneira se operou esse salto para trás, ele prossegue afirmando, como se apagasse as linhas que a pouco escreveu (Ibid., p. 36):

A chamada 'revolução do consumidor' dos últimos trinta anos tem se processado, antes de mais nada, como uma revolução na conceituação das relações entre produção e consumo em que uma ampliação aparente de opções de consumo mascara uma homogeneidade cada vez maior na orientação básica da produção.

Desse modo percebe-se que ele não dá substância às afirmações a respeito da determinação da produção sobre as demais esferas das relações econômicas, chegando a contradizê-las. Reiteramos insistentemente, todavia, que esse não é um trato exclusivo de Cardoso mas sim que é uma constância na teoria do campo. Ele, apesar dos equívocos chega a importantes conclusões e tenta no texto em questão, buscar um design que atribua significados "subversivos ou contestadores" (Ibid., p. 38) e por isso mesmo reconhece minimamente as mediações que agem sobre a atividade projetual. Por ser uma tarefa demasiadamente complexa pôr em lugar de relações sociais a pura vontade ou necessidade individual e promover ilações desprovidas das relações de produção na forma carnal das mercadorias, o objeto, se opta então por assumir a existência de tais determinações sociais, mesmo que pontualmente, e nisso Cardoso se assemelha a outros autores do campo.

Fala-se aqui e acolá da "sociedade capitalista tardia" (Ibid., p. 35), dos excessos cometidos pelo mercado e mesmo de fetichismo, mas nada disso aparece como *fator determinante da teoria ou da atividade projetual*, são meras contingências, circunstâncias sociais por vezes indesejadas - e em outras assumidas benevolmente, como em Löbach - e que só em menor medida agem sobre o trabalho do designer. Não se considera, a título de ilustração, que a "capacidade de aderência" (Id., Ibid.) de um significado atribuído por um designer está sujeito a este mesmo significado agarrar-se com as intenções de produção e troca de determinada mercadoria, submetida diretamente ao capital. De semelhante maneira, mesmo vendo uma unidade entre diferentes formas de fetichismo, escapa à visão do autor que o fetichismo da mercadoria tem um papel substancial sobre o design em detrimento dos demais, exatamente por regular as relações de produção, de troca e de consumo. Na produção capitalista não é que os objetos se transformem em mercadorias, mas são as mercadorias que se corporificam em objetos. Imbrica-se nisto o reconhecimento de Haug (1997, p. 127, grifo nosso):

Se o capital desenvolve e concretiza 'idéias' [sic], a partir das necessidades atuais de determinados grupos humanos, as necessidades, então, não sabem mais o que lhes acontece, *tanto mais que apenas os segmentos de necessidades 'passíveis de serem satisfeitas' sob a forma de mercadoria são selecionados e 'satisfeitos' mediante a oferta de mercadorias.*

Estas mesmas conclusões incidem sobre as tais significações conceituadas por Cardoso, já que elas - excetuando-se quando fruto de atividade individual, artesanal ou de semelhante tipo - quando produzidas sob o capitalismo só podem se efetivar através das mercadorias, o que acarreta que só serão realizadas na esfera da produção enquanto forem úteis para o aumento de lucratividade, produtividade dentre outras coisas. De modo análogo, não se pode pensar na "relogiosidade" de um relógio Rolex com ponteiro feito em ouro como rele atribuição de significado, mas somente enquanto significado condicionado à produção de uma mercadoria específica, voltada a certo segmento da sociedade que realiza um consumo de luxo, posto que enquanto "a vendabilidade regular a produção com o lucro, desenvolver-se-á tanto objetiva quanto subjetivamente apenas o comprável" (Ibid., p. 133).

Tanto as empreitadas de Cardoso, com o intuito de ressignificar a atuação do designer e o produto por ele configurado que acabam somente por descobrir o que já é existente na atividade projetual de maneira unilateral, como quando Flusser atormenta a lógica ao se desvencilhar de qualquer resquício de materialidade dos objetos, o que há de comum em ambas as abordagens é uma sensitiva ausência da forma-mercadoria que os objetos assumem no capitalismo. Ao ignorar esse fato, tornam a universalizar as mediações capitalistas de segunda ordem, por mais que possam se afastar da realidade material em nome de míticas conclusões, como no caso de Flusser. Recordemos, por fim, que a mercadoria em sua existência sensível, útil, aquilo que se denomina no design como objeto, artefato ou produto, enfim, o resultado que provém do trabalho útil do designer e que acaba por se defrontar como força hostil com aquele que o cria, não implica outra coisa senão que o próprio processo produtivo também é alienado. Como consequência, se o designer não se

defronta com sua atividade livremente, tampouco as significações ou objetos que deseja efetivar poderão ser.

#### 4.2 O DESIGN DESARMADO: A ALIENAÇÃO NA ATIVIDADE PROJETUAL

Como pudemos observar, a alienação tem inúmeros desdobramentos justamente por ser um fenômeno estruturante da vida social mediada pela propriedade privada, o que torna sua própria existência envolta em uma série de determinações, acidentes e relações que em muito escapam ao objeto desta pesquisa. Desse modo, seria pretensioso querer aqui esgotar todo complexo da alienação no design, ou o que é outra face do mesmo equívoco, reduzi-la ao seu isolamento neste último, abstraindo todo processo de autoalienação do ser social. Sobretudo porque como estamos inclinados a acreditar, o design não reserva nada de especial em relação aos demais trabalhos realizados na sociedade capitalista, embora seus teóricos costumeiramente tentem imbuí-lo de certa aura mística e salvacionista. "Não é responsabilidade dos designers salvar o mundo" (CARDOSO, 2013). E nem se quisessem seria possível, uma vez que a latente potência criativa do design, sob as mediações capitalistas de segunda ordem, dormita como impotência.

O espírito de transpor ao design expectativas de criar um mundo melhor, só pode nascer da própria incapacidade do campo de dar respostas efetivas à castração que a atividade projetual sofre sob o domínio do capital. Por mais que se tente associar liberdade ao trabalho do designer e enxergar nessa profissão o encontro acertado entre pôr teleológico e objetivação, o design não é mais do que uma atividade alienada, com particularidades, decerto, mas que neste aspecto em pouca coisa se distingue do trabalho de um estivador, por exemplo. Pouco se difere, entretanto, somente em termos de *conteúdo*: em ambos os casos o produto do trabalho, o processo produtivo e o gênero humano se encontram alheios ao trabalhador, mas divergem e muito na *forma* em que essa alienação se efetua, em acordo com a distinção entre forma e conteúdo na economia. Ironicamente, é um

dos objetos do design, isto é, *a forma* manifesta da alienação que é o particular da atividade do designer ou de qualquer outra natureza, ainda que o conteúdo da alienação também varie em algum grau. Além disso, ao abordarmos a alienação do designer não ignoramos que seu nível também varia em relação a posição que ocupa no processo produtivo. Na atividade projetual, as formas mais aviltantes de embrutecimento e estranhamento operam naqueles que são reduzidos à posição que denominamos aqui como *operários estéticos*, por outro lado, os designers que participam do processo gestorial da atividade produtiva - grupo que constitui uma pequena parcela dos profissionais do campo - sofrem dos mesmos princípios alienados, mas de maneira específica, sem alguns dos aspectos mais desagregadores da alienação, em acordo com sua posição no processo produtivo. O que ocorre apesar das diferenças entre as formas de alienação, portanto, é a presença de um conteúdo semelhante, por mais que a forma deste conteúdo se particularize em acordo com as circunstâncias produtivas, históricas, geográficas, sociais etc. por vezes, afastando significativamente as maneiras como o designer gestor e aquele reduzido à condição de operário estético se defrontam com o processo de alienação. Ademais, como sustentamos que o maior contingente dos designers fazem parte de camadas precarizadas do proletariado, julgamos também que a alienação se expressa neles semelhante do modo mais corriqueiro, próprio à classe trabalhadora, tendo seus caracteres específicos identificáveis principalmente devido aos aspectos estéticos de seu trabalho. A alienação enquanto mediação de segunda ordem, contudo, não adquire particularidades apenas em função da posição ocupada pelo trabalhador no processo produtivo, mas também em acordo com diferentes formas de *reflexo* da realidade como na produção científica, e com particular interesse para esse ponto da exposição, na produção estética e nas formas de subjetivação do trabalho dos designers, o que desemboca na maneira como enxergam sua própria atividade.

Por tudo isso, é notório que a alienação não existe em um isolamento, mas antes, através de um processo histórico e social que deriva da existência da propriedade privada. Desde que um indivíduo qualquer, há milênios de anos, cercou um punhado de terra e proclamou impavidamente: "isto é meu", instaurou-se um

processo de separação entre o trabalho e a propriedade sobre riqueza produzida por ele. Fez-se, portanto, com que o trabalho passasse de força positivamente constitutiva do ser social à atividade mortificante, estranhada. Naturalmente, não pretendemos narrar a história do desenvolvimento da propriedade privada na forma de alegorias que partem do indivíduo isolado, tal como as robinsonadas tão amadas pela economia política (MARX, 2013). Trata-se apenas de um exemplo para contextualizar que a partir de certo estágio do desenvolvimento humano, o trabalho e a apropriação da riqueza por ele gerada passaram a ser tarefas de indivíduos diferentes, o que fez com que o trabalho assumisse um caráter alienado, isto é, pertencente a outro.

O que se assevera a respeito dessa questão para nossa pesquisa é que a propriedade privada e a alienação do trabalho, por andarem lado a lado, constituem duas faces do mesmo problema de modo que o trabalho sob o capitalismo será invariavelmente alienado, por mais que, como insistimos veementemente ao longo de toda exposição anteriormente feita, isso não signifique que a alienação seja intransponível, que faça parte de uma teleologia da História - e não do trabalho - ou que tenha alguma dimensão ontológica de primeira ordem.

A dificuldade, portanto, não se encontra em realizar essa constatação, *mas em compreender até que medida as formas de atividade surgidas no capitalismo podem ir além dele*. Dito em outros termos: ao assumirmos que o design tem sua gênese no capitalismo e se orienta para a produção de mercadorias, o que, em sua forma social, não provém das mediações capitalistas de segunda ordem e pode resistir ao seu fim? Essa questão se mostra pertinente tão logo não apelamos para ver na forma de projetar do design um estatuto ontológico do projeto, como fazem crer alguns autores como Papanek e Maciel e mesmo, até certo ponto, Matias (2014, p. 32, grifo do autor), ao considerar que existe "sem dúvida uma dimensão ontológica no projeto, assim como no trabalho, afinal, projetar é um momento da atividade humana de transformação da natureza, em uma *natureza humanizada*" o que faz com que veja uma dimensão ontológica em um complexo de pores teleológicos mediados por um sem números de casualidades como é o caso da

atividade projetual. É de fato uma forma de conceber o ato de projetar, mas que alarga desmedidamente a definição do que se pode entender por "projeto".

Compartilhamos da acepção de que configuração formal ou projetual não é o mesmo que design, este último é uma forma *específica* de projetar e configurar coisas e que se orienta para a produção de mercadorias, ou melhor, surgiu *a partir* da configuração de mercadorias e ainda se volta para tanto. Que desde quase sempre se configuram e projetam coisas não há novidade alguma, do mesmo modo como sempre se produziu e pensou-se a respeito de produção, mas nem por isso o caçador ou pescador primitivo no manejo de seus produtos ou no trato com seus trabalhos podem ser entendidos como proprietários de indústria de gado ou de pesca. Por que haveria então de ter na forma de projetar do design algum aspecto ontológico? Não seria tomar projeto e design como uma coisa só? Ou ainda, identificar todo pôr teleológico com o ato de projetar? Em que medida o pescador ou o caçador primitivos ao planejarem e organizarem seu trabalho não estariam projetando? Essas contradições se notam assim que se identifica pôr teleológico com o ato de projetar, retirando deste último seu aspecto determinado e particular.

Com efeito, discutir as mediações capitalistas de segunda ordem no design implica, em certa medida, debater as "potencialidades efetivas" que possam vir a transcender a ordem estabelecida, e não restringir-se às suas "potencialidades alienadas – ou potencialidades de auto-alienação universal" (MÉSZÁROS, 2006, p. 258) existentes, ou seja, aquilo que no design se circunscreve às intenções de reprodução do capital. Consiste, por outro lado, em apreender a atividade projetual como historicamente determinada, cujo vir-a-ser de suas potencialidades se atravancam diante das contradições capitalistas, que são, desnecessário dizê-lo, socialmente mediadas visto que "não podem ser projetadas em nenhum 'estado original', porque as potencialidades humanas também são constituídas no interminável curso da 'autoconstituição automediadora' humana" (Ibid., p. 175). É precisamente por compreender que o embate entre "potencialidades" e "probabilidades" é determinado pelas contradições internas do capitalismo "que podemos perceber o caráter contraditório e transcendível das relações vigentes" (Ibid., p. 257).

A conformação de mercadorias e consecutiva realização do valor configura o que a atividade projetual é, mas não necessariamente o que está fadada a ser, podendo inclusive, desaparecer. Por mais que possa parecer contraditório, as limitações do *design* não são as mesmas limitações dos *designers enquanto indivíduos históricos*. Estes últimos, quando encarados como *indivíduos históricos*, em outro quadro de relações sociais em que representem o gênero humano, podem vir a ser trabalhadores com o controle necessário para realocar suas capacidades e sentidos em trabalhos de natureza completamente diversa daquilo que se compreende como design, executando seu trabalho e se relacionando com o objeto produzido de modo completamente diferente do que hoje realiza. Já o design enquanto atividade, ao ser proveniente da divisão intelectual do trabalho e se direcionar a fins específicos como é o caso da configuração de mercadorias, pode estar circunscrito a um determinado período do desenvolvimento histórico. No caso do designer, se assumido como *indivíduo histórico*, a diversidade que sua atividade pode vir a adquirir altera sua própria natureza, isto é, deixa-se de ser designer, mas não põe em cheque sua constituição enquanto sujeito físico trabalhador, apenas o tipo de trabalho que executa e o estado alienado de coisas em que produz. Já se o design é concebido como historicamente determinado, não há nada nele que possa ser trans-histórico, o que permite considerar que pode desaparecer com o desenvolvimento de novas relações de produção, assim como foi com o mestre-artesão e tantos outros tipos de atividade ao longo da história.

Assim como não é possível pensar no mestre-artesão feudal sem a oficina feudal, não é possível pensar o design de hoje sem que ele se oriente amplamente à configuração de mercadorias, de modo que pondo fim a este tipo de produção, certamente a atividade projetual que se orienta por ela não passará ilesa. Não é possível, portanto, pensar qualquer atividade que seja sem considerar a existência de certas condições históricas, objetivos específicos a serem alcançados. Todo trabalho se orienta a determinados fins, alterando-se esses fins, altera-se o próprio trabalho, por conseguinte.

Mészáros (Id., Ibid., grifo do autor) ajuda-nos a ilustrar a questão ao ponderar que "o indivíduo social plenamente realizado é um 'universal concreto'", isto é, uma

expressão do gênero humano, "se, no entanto, sua dimensão de universalidade (socialidade) é negada pelas relações sociais de produção reificadas sob o capitalismo, sua 'esfera ontológica' é, evidentemente, a da mera particularidade", neste segundo caso, o indivíduo, na esfera da particularidade, está condenado a reproduzir as mediações de segunda ordem do trabalho, que na passagem citada assume a forma de "relações sociais de produção reificadas". Isso elucida a dialética entre as mediações de primeira ordem do trabalho e a alienação como fenômeno historicamente determinado, jogando luz também sobre a relação do designer com seu trabalho. Logo, para investigar concretamente o design é preciso desarmá-lo de toda prerrogativa trans-histórica e concebê-lo enquanto produto da indústria capitalista. Conforme julgamos realizar essa tarefa em alguma medida nas seções anteriores, convém agora expor de que maneira esse fato se justapõe com a prática do designer. Começemos, portanto, por aquilo que há de comum, a unidade elementar dos diferentes tipos de design: a estética.

#### **4.2.1 A estética como aspecto central da alienação no design**

Que o trabalhador está alienado do produto de sua atividade e que o processo produtivo aparece como desefetivação de si, negação de sua subjetividade, significa também que ele está alienado daquelas formas de produção e fruição genuinamente humanas. Não é que no capitalismo não se produza gozo estético, mas é que ele só é possível para poucos que não são importunados pela necessidade constante de garantir sua reprodução física. O trabalho para a maioria das pessoas se expressa tão somente como um *meio* para realização de necessidades rudimentares e não como fim em si.

A alienação inverte as coisas de tal modo que não se come, bebe ou descansa para se poder trabalhar, mas se trabalha para que se possa comer, beber e descansar. O trabalho já não é atividade livre, pelo contrário, sua objetivação "tanto aparece como *perda do objeto* que o trabalhador é *despojado dos objetos mais necessários não somente à vida, mas também dos objetos do trabalho*" (MARX, 2010b, p. 80-81, grifo nosso). O homem é reduzido às suas necessidades

elementares, e onde impera a necessidade não há liberdade. O trabalhador não pode ir além "da mais necessária e mais miserável subsistência da vida física" pois não se pode satisfazer "nenhuma outra carência, nem de atividade, nem de fruição"<sup>7</sup> afinal, o capitalismo ao dar estatuto ontológico e natural às suas contradições proclama "esta vida como vida e existência humanas" (Ibid., p. 141) genuína. Esse aspecto embrutecedor da ordem vigente se manifesta assim que se indaga a um trabalhador qualquer que carregou uma existência de labor, sobre o que pensa acerca do que a exploração capitalista lhe infligiu, e a resposta logo vem sob a forma de uma naturalização espontânea: "é a vida", "assim são as coisas", etc. Esse fato corriqueiro denota que o capitalismo é tomado

[...] como norma universal: universal porque vigente para a massa dos homens; ele faz do trabalhador um *ser insensível e sem carências*, assim como faz de sua atividade uma pura abstração de toda atividade; cada *luxo* do trabalhador aparece a ele, portanto, como reprovável e tudo o que ultrapassa a mais abstrata de todas as carências – seja como fruição ou externalização de atividade – aparece a ele como luxo (Ibid., id., grifo nosso).

Pode-se argumentar que isto diz respeito somente às camadas mais precarizadas do proletariado, semelhante a defesa que Löbach faz do fim das classes sociais fundamentais do capitalismo, o que seria um equívoco. Acontece que o trabalho se apresenta como uma necessidade imperiosa a todos aqueles que não são burgueses. Basta que irrompa uma crise ou a economia se revire para que junto delas camadas e mais camadas da pequena burguesia sejam atiradas para as fileiras do proletariado. A pequena propriedade, a produção cultural ou o emprego do pequeno burguês, assim como seus ganhos, rendas e salários encontram-se sob os mesmos prejuízos do proletariado sendo igualmente volúvel as circunstâncias sociais. O que se denota, portanto, é que o trabalho, em maior ou menor grau, aparece como meio de subsistência para a imensa maioria dos indivíduos.

Aquele que se atordoa com o pagamento de um aluguel, com o alimento do dia seguinte ou com a prestação de um produto qualquer, tem escasso tempo para

---

<sup>7</sup> Para um debate qualificado a respeito das diferenças entre carência e necessidade no design, conferir a obra de Matias (2014).

fruição ou educação estética. Como o trabalhador na sociedade capitalista tem de trabalhar incessantemente para garantir sua subsistência e não ser "desejetado até morrer de fome" (Ibid., p. 80), não são somente suas necessidades que são mantidas num patamar de rudeza absoluta, mas *suas próprias experiências e sentidos*. Como não é só "no pensar [...] portanto, mas *com todos os sentidos o homem é afirmado no mundo objetivo*" (MARX, 2010b, p. 110, grifo nosso), o indivíduo que tem sua existência reduzida ao trabalho tem também seus sentidos humanos esmorecidos em formas rudes.

Não é que o trabalhador alienado não possa enxergar um belo cartaz ou ouvir uma boa música, isto está fora de questão, mas é que sua capacidade de fruição está diretamente prejudicada, posto não só que está atordoado pelas questões cotidianas mais prementes mas também porque o "gozo *humano*" implica um nível de satisfação superior ao estritamente individual na espontaneidade da experiência" (MÉSZÁROS, 2006, p. 184). Afinal, ainda que os sentidos tenham uma origem fisiológica, natural, por assim dizer, eles encontram um longo desenvolvimento social, "que os *sentidos* do homem social são sentidos *outros* que não os do não social" significa somente que a "*formação* dos cinco sentidos é um trabalho de toda a história do mundo [social] até aqui" (loc. cit.). Isso explica porque o uso específico de formas, cores e materiais podem ser compreendidos como pertencentes a uma tradição do design, enquanto uma disposição completamente diferente destes mesmos elementos pode ser entendida como partes de outra. Está tacitamente reconhecido aí que os sentidos daquele que consegue diferenciar ambas as tradições necessita ter um conhecimento prévio destas, coisa que não é possível em um pretense estado natural. Como afirma Mézáros (op. cit., p. 182, grifo do autor):

Assim, os sentidos humanos não podem ser considerados como simplesmente dados pela natureza. O que é especificamente *humano* neles é uma criação do próprio homem. À medida que o mundo natural se torna humanizado – mostrando as marcas da atividade humana – os sentidos, relacionados com objetos cada vez mais humanamente configurados, tornam-se especificamente humanos e cada vez mais refinados.

Os sentidos são portadores "de uma imensa variedade e riqueza. Eles são inumeráveis: seu número corresponde à riqueza infinita dos objetos com os quais os sentidos humanos se relacionam" (Ibid., p. 183). Um designer, por exemplo, ao criar uma peça publicitária de qualquer natureza mobiliza uma gama de ideias de modo que põe sobre um papel em branco ou documento de software de edição uma série de significados e valores em que o pôr teleológico que efetiva, por mais rico que seja, nem sempre se identifica necessariamente com suas intenções criativas, tamanha a complexidade do objeto que ajuda a dar vida. Desse modo, todo processo criativo para alcançar eficácia estética diante de outros indivíduos que não aquele que o efetiva, deve passar por um longo e experimentado processo de evolução dos sentidos. Vejamos mais detidamente a questão.

Todo designer tende a reconhecer os princípios que devem reger um bom artefato gráfico, como a peça publicitária que há pouco citamos: a tipografia utilizada deve corresponder a mensagem que se deseja transmitir, para tanto é necessário um conhecimento a respeito de seus aspectos morfológicos, compreender o que cada serifa consegue expressar, o que as curvas ou retas ajudam a enfatizar; as cores, por sua vez, devem ser harmônicas e corroborar com o sentimento evocado pela peça, para isso é preciso que o designer tenha um bom domínio de teoria das cores e saiba encontrar o tom adequado para o artefato - e nisto entra mesmo a capacidade fisiológica de seu olho - de modo que ao fim de um jogo criativo bastante intrincado, em que o designer faz uma série de associações para com a "riqueza infinita dos objetos" que já testemunhou, se tenha uma peça eficaz nos termos do que é entendido como eficácia para o mercado. Nisso tudo é preciso que o manejo dos sentidos por parte daquele que cria algo esteticamente seja bastante desenvolvido para que se alcance êxito nos seus objetivos. Neste sentido, se cristaliza a enigmática e ilustre passagem de Marx (2010b, p. 109, grifo do autor):

O olho se tornou olho *humano*, da mesma forma como o seu *objeto* se tornou um objeto social, *humano*, proveniente do homem para o homem. Por isso, imediatamente em sua práxis, os *sentidos* se tornaram *teoréticos*. Relacionam-se com a *coisa* por querer a coisa, mas a coisa mesma é um comportamento *humano objetivo* consigo própria e com o homem, e vice-versa. Eu só posso, em termos práticos, relacionar-me humanamente com a coisa se a coisa se relaciona humanamente com o homem.

O olho, ou melhor dizendo, os órgãos dos sentidos, se fazem humanos na medida que se relacionam com coisas humanas, e se relacionam com elas tão logo se façam teoréticos, isso só ocorre "em virtude de sua 'distância' ante o imediatismo da necessidade animal-natural – isto é, em virtude do fato de a necessidade primitiva ter-se tornado uma necessidade 'automediada'" (op. cit., p. 184). Nisso reside a dimensão social de tais sentidos, formam-se como "um órgão da minha externalização de vida e um modo da apropriação da vida humana" (MARX, 2010b, p. 109). Dessa forma, "assim como a música desperta primeiramente o sentido musical do homem", o olho aprende a riqueza "da beleza da forma" (Ibid., p. 110) elevando os sentidos para além de seu imediatismo. Mas esse processo posto sob as mediações de segunda ordem passa por uma inversão: o homem, quando reduzido a mera subsistência tem seus sentidos empobrecidos:

Para o homem faminto não existe a forma humana da comida, mas somente a sua existência abstrata como alimento; poderia ela justamente existir muito bem na forma mais rudimentar, e não há como dizer em que esta atividade de se alimentar se distingue da atividade *animal* de alimentar-se. O homem carente, cheio de preocupações, não tem nenhum *sentido* para o mais belo espetáculo; o comerciante de minerais vê apenas o valor mercantil, mas não a beleza e a natureza peculiar do mineral; ele não tem sentido mineralógico algum; portanto, a objetivação da essência humana, tanto do ponto de vista teórico quanto prático, é necessária tanto para *fazer humanos* os *sentidos* do homem quanto para criar *sentido humano* correspondente à riqueza inteira do ser humano e natural (Ibid., p. 110, grifo do autor).

O sentido é "constrangido à carência prática rude também tem apenas um sentido tacanho" (Id., Ibid.) o que faz com que esse empobrecimento naqueles que se detenham sobre uma música ou apreciem um produto de design qualquer,

assuma a forma de uma mera fruição individual, privada, e que pouco eleva os seus sentidos. O mineral, por exemplo, já não aparece a seu portador com beleza e natureza peculiar, ainda que possa a vir a ter tal atributo, ele só pode existir na forma de "valor mercantil", quando possuído. Dessa forma:

Se a essência humana da natureza está, em primeiro lugar, para o homem social a *privatização* inerente ao desenvolvimento capitalista deve significar que a natureza perde seu caráter *humanizado*, torna-se alheia ao homem. Os objetos com que se defronta o indivíduo isolado lhe aparecem apenas com seus aspectos utilitários (por exemplo, valor comercial e não beleza mineralógica) e essa utilidade não é de uso humano – social – mas de uso limitadamente individual (MÉSZÁROS, 2006, p. 183-184, grifo do autor).

Em virtude disso, o deleite diante dos objetos passa a ser uma relação estranhada, de "natureza egoísta" (op. cit., p. 109), em que os sentidos perdem seu caráter teórico "visto que hoje a mediação humana da necessidade está sendo suprimida no processo de privatização e fragmentação egoísta" (op. cit., p. 184). Esse processo resulta em um gozo humano pouco genuíno, posto que este "implica um nível de satisfação superior ao estreitamente individual na espontaneidade da experiência". A possibilidade de gozo estético continua a existir, mas de maneira atabalhoada, posto que, sua verdadeira realização "só é alcançável porque o sentido humanamente satisfeito está inter-relacionado *com todos os outros sentidos e poderes humanos no ato mesmo do próprio gozo*" (Id., Ibid., grifo nosso).

Que os indivíduos estão reduzidos, em sua maioria, a sua mera capacidade de trabalhar e que seus poderes criativos já não lhes servem diretamente significa também que sua própria fruição tenderá a ser estranhada. Inexistindo socialmente de maneira abrangente e qualificada, aquela experiência de elevação dos sentidos "deixa de ser gozo humano, tornando-se a *mera auto-satisfação do indivíduo isolado* – e seu nível baixa para o imediatismo bruto, ao qual nenhum padrão pode ser aplicado" (Id., Ibid., grifo nosso). Daí que sejam escassos também os objetos de design que voltam seu uso e fruição para uma "significação humana geral" (Id., Ibid.), e não estritamente privada. A imensa porção dos produtos criados por designers restringem-se ao uso e gozo individual, justamente por terem o aspecto de

mercadoria cuja produção normalmente é voltada para bens de consumo. Isto incide na própria consciência que os designers fazem do seu trabalho, visto que é bastante comum que expressem inquietações de diversas naturezas a respeito da "função social" dos produtos que ajuda a criar. Tais inquietações registram de maneira espontânea o estranhamento dos designers, dentre outras coisas, com o modo como os objetos de seu trabalho são usufruídos assim como os objetivos que fazem com que ganhem vida.

Os produtos do design podem e devem ter utilidade, o cerne do problema não consiste nisso. Não há uma oposição intransponível entre gozo e utilidade, conceber as coisas nesses termos é entender o primeiro como ato puramente passivo e contemplativo e o segundo como atividade, o que é por si mesmo contradiz o desenvolvimento que a pouco elencamos: o gozo eleva também os sentidos daquele que o efetiva.

O gozo é, dessa forma, a compreensão pelo indivíduo da adequação humana de seus poderes a seus objetos, muito embora essa relação assuma, em muitos casos, a forma de um intenso sofrimento. Essa visão permite a Marx evitar a circularidade do utilitarismo, que explica o prazer em termos do gozo e o gozo em termos do prazer (Ibid., p. 181).

Por isso, identificar o gozo somente com objetos de natureza artística, artesanal ou pessoal é um equívoco, seria ignorar que os próprios objetos de design são passíveis de promover gozo. Acontece, todavia, que a alienação inverte as coisas de modo que o gozo estético aparenta existir somente sob a forma de utilidade individual através da propriedade do objeto, por isso, o "*lugar de todos os sentidos físicos e espirituais* passou a ser ocupado, portanto, pelo simples *estranhamento de todos esses sentidos*, pelo sentido do *ter*" (MARX, 2010b, p. 108, grifo nosso).

Pensemos, a fim de ilustrar a questão, na atual onda de tokens não fungíveis (NFTs), que se alastra na internet. Trata-se de um código criptografado, que tem a intenção de representar algo único e que muito vem sendo utilizado na compra e venda de obras artísticas e de produtos de design. Por exemplo, no mundo físico, para um indivíduo se tornar proprietário de um item qualquer, como uma das

famosas criações do designer soviético Alexander Rodchenko, terá que adquiri-la por determinada quantia de dinheiro e poderá gabar-se de possuí-la tão logo a tenha em mãos, desse modo, em seu *isolamento individual* poderá fruir da peça criada por um dos fundadores do construtivismo russo e influente designer moderno. Neste caso, a própria possibilidade de fruição do item está diretamente associada à sua propriedade, "pelo sentido de ter" nas palavras do jovem Marx.

Já no mundo virtual, a mesma peça de Rodchenko existe aos milhares na internet sob a forma de diferentes imagens. Basta uma pesquisa rápida para que se encontre diferentes exemplares com as mais diversas resoluções e versões da referida peça, de modo que ela pode ser apropriada esteticamente por um sem número de pessoas. Diante destas circunstâncias, o NFT funciona como um token que cria uma escassez artificial, fazendo com que, em nosso exemplo, a obra de Rodchenko por mais que se encontre aos milhares na internet, tenha um *código único*, que não é capaz de ser replicado, o que faz proprietário deste *código* acredite que detém o *objeto* original, só que agora em versão digital. Por mais que o que se encontre em sua posse não passe de um amontoado de pixels e códigos que em conjunto formam exatamente a mesma imagem que é encontrada facilmente na internet. É como se possuir a nota fiscal de um produto torna-se alguém o seu proprietário.

Esse exemplo - que certamente dentro de anos se expressará de outra maneira por vistas das diferentes formas que essa tecnologia assumirá - por mais fortuito que seja e que possa gerar certas dificuldades de compreensão por parte daqueles pouco familiarizados com os meios digitais, serve para demonstrar a pertinência da própria alienação do gozo e da utilidade estética assim como o *estranhamento* do objeto continua a ser uma constante no capitalismo e adquire sempre novas formas. O NFT como exemplo fortuito corrobora que a própria fruição do objeto é identificada em todos os seus sentidos com sua propriedade enquanto objeto. A imagem, neste caso diferentemente de sua versão física, que comporta as marcas do tempo e dos acidentes de sua produção, que lhe dão unicidade, é somente uma cópia qualquer, idêntica a tantas outras milhares encontradas na internet, mas que para seu proprietário só poderá ser alvo de deleite se possuída na

forma de NFT, isto é, de mercadoria. Isso ressalta, mais do que avanços tecnológicos, a persistência da alienação e do estranhamento sobre as mais variadas formas, e em certa medida, como a produção e o consumo estético adquirem formas fetichistas. Tanto a qualidade visual do objeto quanto sua utilidade estética mesmo que tenham peso na análise estão em segundo plano e se submetem ao "ter", o que faz com que o cerne da questão fora das margens da fruição individual continue a ser a forma-mercadoria desse objeto. Retomamos sempre a enfatizar que a mercadoria encontra uma forma carnal, objetual e que sempre depende de tal forma, todavia, ela parte dessa forma mas ao não se restringir a ela em muito a ultrapassa.

Em que pese o Bored Ape, talvez a série de ilustrações mais conhecida que foi vendida como token não fungível e que ao ser reproduzido em um software vetorial, certamente figuraria facilmente como um item qualquer em um banco de imagens digitais, mas que devido a produção de uma escassez artificial da imagem digital, se insere em um processo pavoroso de fetichismo da mercadoria, o que lhe permite ser vendido por quantias bilionárias enquanto designers e ilustradores se esmorecem trabalhando autonomamente ou em empresas dando luz a objetos que mesmo sendo eivados de estranhamentos, por não se inserirem nesses circuitos, não adquirem o mesmo grau de fetichismo. Como vemos, esse processo de tomar a fruição como ato irrestritamente individual e somente como propriedade dos objetos só é possível na ordem vigente das mediações de segunda ordem.

Por conseguinte, se a fruição está inapelavelmente mediada pelas formas capitalistas de realizá-la, é evidente que a própria produção estética e projetual também estará. Toda produção exige também consumo; projetar e configurar formas exige por parte daquele que o faz uma fruição mais constante e de nível superior em relação ao indivíduo que consome como mero prazer. O ato de fruir é uma das formas de automediação do trabalho estético, seja ele feito por um designer, artista, arquiteto etc. Tão logo esse fato aja sobre a própria capacidade de projetar do trabalhador, se constata que a fruição não é mero ato estético ou formal mas que necessita coadunar uma série de potencialidades subjetivas dos mais diferentes tipos para que possa vir a se realizar como atividade criativa de um objeto, por isso,

não há desenvolvimento do olho que não seja também dos demais órgãos, ou, noutros termos: o desenvolvimento dos sentidos operam em desenvolvimento combinado e desigual.

Naturalmente, o desenvolvimento dos sentidos estéticos-formais de um designer e seu entendimento sobre tipografia, cores, composição, materiais etc. diferirão aos de um fotógrafo ou arquiteto, mas é em razão de tais sentidos que o designer poderá se sensibilizar diante de uma fotografia ou de um belo edifício, se aventurar pelo conhecimento fotográfico ou arquitetônico, submeter-se às suas leis e apreender suas convenções estéticas. Nesse sentido, o ato de *fruir* implica também em *formação*, mesmo que sob a forma de utilidade e propriedade. Resulta daí que a alienação estética ocorre também naqueles que projetam mas de forma ainda mais severa em relação aos que realizam uma simples fruição não criadora, por assim dizer. Nesse sentido, o rebaixamento dos sentidos de que tanto falamos anteriormente opera não só no produto do design, conforme analisamos, mas também no processo projetual. Não é que um designer não tenha domínio estético-formal, projetual ou ainda, que estes tenham uma pobreza formal, mas sim que sua própria criação está prejudicada pelo complexo da alienação estética que se manifesta desde sua formação educacional até o processo produtivo do qual faz parte. Pensemos em termos mais concretos.

A formação acadêmica dos designers é tema corrente no campo, vide as reflexões de Bonsiepe (2011), como se ela fosse o único aspecto necessário para se fazer bons designers - desprovido-se aqui do julgamento do que pode ser compreendido como "bom". Acontece, no entanto, que em um país como Brasil - apesar de não termos dados atualizados e amplas pesquisas a respeito - é notório que a maior parcela dos cursos de design encontram-se em instituições privadas, número próximo a 80% de acordo com o *Diagnóstico do design brasileiro* (BRASIL, 2014, p. 101), levantamento realizado há quase uma década. Suspeitamos que nos dias atuais o número seja muito maior em vista do processo de privatização da educação promovido pelas últimas gestões do governo federal. O fato é que a formação educacional prestada nas instituições privadas se volta essencialmente a interesses mercadológicos, tanto dos conglomerados de educação como do

mercado, pouco prezando pela compreensão crítica da realidade por parte do estudante, embora a situação não seja muito diferente nas universidades públicas.

Nesse cenário, a larga parcela dos designers do país têm sua formação voltada puramente a aspectos técnicos e especializados da produção capitalista, de forma que a própria atividade científica do campo, já tão deteriorada, fica ainda mais prejudicada<sup>8</sup>. Juntamente a essa situação, os profissionais do design são impelidos cada vez mais à realização de um trabalho precarizado. Isto se confirma nos números, em que a maior parte das empresas de design do país no ano de 2014 encontravam-se no campo de "Design gráfico e Comunicação", compondo o total de 38% (Ibid., p. 67). Como se sabe, parte desse setor é constituído por pequenas e médias agências publicitárias que se ocupam do trabalho de *social media*, *branding* e coisas correlatas. Nesses e em outros negócios, a dimensão projetual do design tende a ser dirimida em detrimento de uma produção seriada de objetos, normalmente digitais, o que reduz o designer à condição de *operário de formas estéticas*.

O designer tem seus próprios sentidos estéticos tomados como *condição de subsistência* e exigência para realização de seu trabalho, o que apenas lhe define os sentidos, torna-os rudes pois ele já não vê em sua criação um mundo próprio, cujo componente de subjetividade em seu trabalho eleva seus sentidos, mas somente um meio para subsistir enquanto trabalhador. Essas acepções oferecem substratos para começar a traçar o que podemos denominar como "criatividade estranhada" (MATIAS, 2014, p. 55) e sentidos estéticos estranhados. Com tudo isso, tais sentidos, que permitem ao designer configurar e reordenar objetos esteticamente mediante o projeto e que por isso mesmo deveriam passar por um constante refinamento, são desfigurado em rudeza, constrangidos à mera reprodução de formas estéticas convencionais, rearranjo de soluções existentes e reprodução de convenções, daí também que há um empobrecimento do produto do design.

---

<sup>8</sup> De fato, em muito pouco se pensa o design criticamente no Brasil, exceto raras e qualificadas exceções de organizações dos designers dentro do movimento estudantil, espaços de trabalho e de organização política, mas que, apesar de haver um movimento crescente neste sentido nos últimos tempos, pouco ainda se expressa na produção acadêmica brasileira.

Pegemos de empréstimo novamente o exemplo da peça publicitária: aquela que parecia ser configurada com tanto êxito e brilhantismo pelo designer, passa agora, nas mesmas mãos, a partilhar de uma miséria estética absoluta, não por falta de destreza daquele que o cria mas pelas simples circunstâncias de sua produção. Não é projetada apenas uma peça publicitária, mas cinco, dez ou mesmo quinze em um único dia o que esgota qualquer capacidade criativa do designer, agora reduzido ao manejo de formas e execução incessante dos objetos, posto na condição de *operário estético* de diferentes facetas da mercadoria. Fornece-nos um bom exemplar de tais peças, os ilustres cartazes de filmes hollywoodianos com todos os seus lugares-comuns: filmes de ação normalmente são pensados com contraste entre cores quentes e frias como o laranja e azul, além dos já bem conhecidos elementos inclinados como a tipografia ou fotografia dos personagens; já o drama opta por closes nos rostos dos personagens, que flutuam em contraste a belas paisagens; enquanto o terror exprime o sentido do filme através de expressões assustadas em cores de baixa saturação. Registra-se então, a procura por atalhos estéticos - por assim dizer - e soluções que ao serem repetidas à exaustão assumem a forma de convenção, o que reduz ou mesmo anula qualquer indício de autenticidade do produto. Não é, portanto, somente os objetos que são produzidos em série ou em escala industrial, mas *o próprio design*. É, enfim, *design seriado*.

Convém ainda elucidar que esse aspecto não se trata de uma exceção. Sob a sociedade burguesa com sua nada lacônica forma-mercadoria a produção de um design seriado é cada vez mais uma *constante*, pois só desse modo se pode dar conta da infinidade de mercadorias artísticas, culturais e materiais que ganham vida todos os dias e que comportam as mais diversas naturezas, formas, cores e tamanhos. Mercadorias estas que em alguma medida exigem serem concebidas e configuradas esteticamente, medida que varia em função do tipo de mercadoria em questão. Ao realizar uma compra online, todo trajeto feito pelo consumidor é envolto em produtos de design dos mais variados tipos: desde o próprio aparelho em que efetua a compra até a interface do site e mesmo o produto desejado. E essa inter-relação, que se repete aos milhões em praticamente todos os produtos que circulam, se deve à própria característica do design de se enfiar por entre as coisas

e áreas do conhecimento. Por isso mesmo, é corolário da produção capitalista em toda sua diversidade, a promoção de uma espécie de *unidades diversas do design*. Vejamos mais de perto a questão.

Existe uma infinita gama de produtos e eles atendem às necessidades de uso, mas também e principalmente, as necessidades do capital. São mercadorias de todos os tipos, de consumo individual a industrial e são nelas que entra em jogo a diversidade do design, a fim de concebê-las e configurá-las em acordo com a especificidade formal que exigem. Mas não se pensa tal diversidade como enriquecedora, compreendendo as diferentes necessidades particulares dos usuários ou as importantes funções que o objeto deve possuir. Pelo contrário, a diversidade não exprime, por pouco que seja, uma pretensa riqueza do design, considerando que este que só tem relevância no capitalismo na medida em que torna a mercadoria mais atraente e desejosa ou aumenta sua vendabilidade perante os trabalhadores quando produzida como bem de consumo, conforme se convencionou chamar ou, se voltada para o processo produtivo - e esta é uma dimensão frequentemente esquecida do design - ajude a diminuir os custos de produção, aumentar a produtividade, oferecer meios de diferenciação ante os produtos da concorrência, auxiliar na extração de mais-valia ou coisas correlatas. Daí que a *diversidade* no design só opera nos interstícios da *unidade* de interesses do capital e comumente se detenha a "*aspectos epidérmicos*, as variantes formais, o grande carnaval visual para o consumo eufórico" (BONSIEPE apud MATIAS, 2014, p. 155, grifo nosso).

Que se suponha a dessemelhança entre o design de um aparador de pelos feminino e masculino que não manifesta outra coisa senão uma diferença de preço entre ambos, mas que em termos de utilidade e função correspondem frequentemente à mesma coisa, o que denota que a diferença entre ambos diz respeito mais a uma setorização do consumo que qualquer outra coisa. Esta última, por seu turno, é alcançada mediante o estudo de um determinado público alvo - tarefa também do designer -, que no exemplo em questão é constituído de pessoas que possam vir a ter a disposição de comprar aparadores de pelos voltados ao seu gênero. A diversidade nesse caso, não tem nenhuma relação direta com a utilidade

do produto, é uma diversidade que nasce, existe e perdura no corpo do produto mas que é alheia a ele.

Desnecessário constatar que por ser proveniente da alienação estética do produto, esta não é uma problemática exclusiva de produtos físicos, embora tenha mediações específicas em cada esfera da realidade. Nos meios digitais, por exemplo, layouts de lojas de comércio digital apesar de variar em aspectos formais como cores, tipografias, botões e menus, têm quase todas os mesmos princípios estruturadores e que em muito se devem mais a facilidade de implementação e custos de produção que eficácia em termos de uso, não à toa muitos desses layouts são pré definidos fazendo com que questões de acessibilidade para pessoas com deficiência ou mesmo as especificidades de uso para o público alvo a que se direcionam sejam ignoradas, desde que os layouts continuem a deter um nível mínimo de usabilidade.

Desse modo, os objetos de design na forma de mercadoria certamente variam entre si em termos morfológicos, mas tal diversidade na maioria dos casos não decorre das necessidades dos usuários ou das funções para a qual o produto deveria ser concebido - ainda que em certo momento tenha que abarcar alguns desses aspectos, uma vez que o valor de troca da mercadoria necessita se ancorar em um valor de uso. A diversidade deve-se, sobretudo na esfera da circulação, às necessidades de variabilidade da mercadoria dentro de um certo setor, posto que para "os vendedores que se mantêm na concorrência, os nomes, as formas e as configurações são uma questão de sobrevivência" (HAUG, 1997, p. 40).

Basta que se note as enormes quantias investidas anualmente por grandes empresas em branding ou nos aspectos epidérmicos de seus produtos e este fato se torna cristalino. Trata-se de uma diversidade sempre condicionada à unidade do capital. Decorre então que a semelhança ou diferença visual entre produtos comumente não emana de suas características ou funções, mas se dá em razão de uma maior ou menor eficácia estética em despertar o "desejo" do usuário, dos custos e velocidade de implementação daquele design, dentre outras coisas. Na fase conceptiva e projetual isso se revela na escolha entre um ou outro material

tendo em vista seu custo e não sua qualidade, na seleção da solução mais eficaz em termos de mercado e não de uso ou função do produto, etc.

As embalagens de produtos alimentícios dos mais diferentes gêneros, por exemplo, quase sempre detêm soluções visuais de grande semelhança; algumas ocorrem devido à limitações técnicas provenientes de diferentes fatores como os processos de impressão flexográfico e tampográfico, comumente empregados na confecção de embalagens, enquanto outras se dão simplesmente por se tornarem convenções ou serem passíveis de uma rápida criação gráfica. Pode-se inferir disso que a criação estética inadequada, em certas circunstâncias é sintoma da forma como o design é concebido no capitalismo, ocorrendo quando o processo projetual não é desenvolvido adequadamente e acaba sofrendo com atropelos. As inconveniências durante a atividade projetual muitas vezes se devem aos fatores de lucro e produtividade superarem os de design, ou ainda, no caso de pequenas e médias empresas em função delas costumeiramente não poderem utilizar da atividade projetual como ferramenta gerencial e conceptiva durante o processo produtivo.

Observa-se, portanto, como tudo isto escapa e muito as intenções criativas do designer. Embora não só escape. Também circunscreve seus sentidos estéticos à reprodução dessas mesmas relações e estruturas. As metodologias que aprende com tanto empenho são quase sempre voltadas para a concepção de mercadorias, não são para resolver as questões candentes da classe trabalhadora, mas *problemas de mercado* ou "problemas sociais" imbuídos desse mesmo espírito. Não obstante, as habilidades de configuração estético-formal que adquire com esmero tem sua eficácia medida tão somente em termos de mercado. E assim, o operário estético ao ter sua subjetividade no trabalho conformada às demandas do capital, vê em sua impotência e nos limites que lhe cortam nada mais que circunstâncias naturais de todo e qualquer processo produtivo.

O belo mundo de objetos que o designer ajuda a criar não se encerra em si e nem em suas funções, mas as ultrapassa na mercadoria. Em tais circunstâncias, não é a fruição que forma os sentidos, ao contrário, os sentidos formam uma fruição utilitária, projetando as mercadorias no jogo de circulação capitalista. Temos que o

desígnio do design, como todo trabalho, "torna-se um simples meio para um fim alheio" (MÉSZÁROS, 2006, p. 185) e nessa relação a beleza é pervertida e os sentidos são empobrecidos adquirindo sempre um caráter venal.

Por consequência, o processo de seriação da atividade projetual como resultado da alienação estética manifesta-se também na *seriação do próprio designer*. Posto que todo ato de trabalho gera a própria subjetivação da atividade produtiva por parte do trabalhador. Aquilo que age no ato de conformação do objeto durante a produção também aflige a própria formação do operário estético de modo que o desenvolvimento dos seus sentidos é constrangido a uma "estética da mercadoria" (HAUG, 1997). Assim, para o designer, a história de sua profissão que deveria ser fonte inesgotável de inspiração projetual e política, aparece como um amontoado de fatos descompassados e de ilustres projetistas, mas não como lugar de luta de classes. A ausência de conflitos na historiografia do design é um dos tantos fatores que acabam por fazer com que ela seja concebida em sua dimensão puramente institucional ou estética - as mudanças históricas são descritas como mudanças na forma de projetar, no desenvolvimento dos materiais ou através de grandes escolas e figuras ilustres, como constata Forty (2007, p. 321):

Parece estranho que a biografia de indivíduos deva ser considerada um meio satisfatório de explicar uma atividade que é, por natureza, social e não puramente individual. A História da arquitetura e do design está cheia de tentativas de dar sentido a edificações e objetos por meio das carreiras, idéias e teorias de designers conhecidos, e essa abordagem se encontra até mesmo em obras que não são especificamente biografias.

Essa afirmação naturalmente detém um sentido de crítica teórica, todavia, na prática projetual as coisas não se dão de modo muito diverso. Como a alienação tolhe os sentidos, o designer vê serenamente todas as formas, contornos e cores dos objetos que lhe servem de inspiração durante a atividade projetual cotidiana, mas não consegue vislumbrar consciente e sistematicamente a historicidade deles. O princípio de ser objeto histórico parece não ser compartilhado pelas coisas criadas no capitalismo contemporâneo devido às mediações de segunda ordem fazerem o mundo social se defrontar alheio aqueles que o criam. Assim, a história aparenta ser

o reino do passado, contraposta às mediações capitalistas, em que o modo de conceber os objetos já não pode ser diferente do que é atualmente, nem em forma nem em conteúdo. Temos, portanto, que se mudam as cores, desenvolve-se a ergonomia, trabalha-se sob aspectos de acessibilidade, e em certas circunstâncias, revira-se por inteiro os elementos epidérmicos do objeto - isto é, somente enquanto tais mudanças forem úteis à diversidade do design na unidade do capital - mas se mantém incólume sua forma de produção e circulação. Nesta conjuntura, eles só podem viver enquanto assumirem a forma de mercadoria. Desse modo:

O que é válido apenas para essa *forma particular de produção, a produção de mercadorias* – isto é, o fato de que o caráter especificamente social dos trabalhos privados, independentes entre si, consiste em sua igualdade como trabalho humano e assume a forma do caráter de valor dos produtos do trabalho –, *continua a aparecer, para aqueles que se encontram no interior das relações de produção das mercadorias, como algo definitivo* (MARX, 2013, grifo nosso).

Como o objeto aparece ao designer de modo definitivo, intransponível e absoluto na forma-mercadoria, não lhes resta outra alternativa senão se submeter resignadamente à sua concepção e configuração dentro dessas circunstâncias dadas. Isso opera na subjetividade do designer de modo que ele só vê a história, as projeções e aspirações dos designers em antigas peças, nos esquadros, réguas e pranchetas velhas e empoeiradas por meio das quais se realizavam os "utópicos" sonhos dos funcionalistas, concretistas e todas as demais escolas de design que ficaram para o passado, em suma, naquilo que já não assume a forma-mercadoria tradicional, e que só é socialmente reconhecido como objeto cultural, histórico ou artístico. O mundo atual de coisas, por sua vez, se revela de modo radicalmente distinto precisamente pela autenticidade estética dos objetos se desmanchar, o que os prende a uma espécie de "aqui e agora" fixo e eterno, justamente por provirem de um estado de coisas que parece imutável e que fetichiza o design. Por isso, o objeto que o designer se defronta, assim como o conjunto de coisas regido pelo fetichismo, não parece carregar aspectos da personalidade criadora do profissional que o

configurou, mas surge como coisa dada e impessoal. Os produtos parecem se configurar através de magia.

Que o capitalismo por meio de suas mediações alienadas e artifícios ideológicos aparente ser uma ordem natural significa que não só suas estruturas, mas também o modo de produzir e as próprias coisas produzidas adquirem uma certa aparência de eternidade. Assim, os produtos supostamente já foram históricos mas já não são mais, pois agora gozam da forma perfeita e acabada, e só adquirem historicidade na medida em que se defasam, isto é, se desvinculam do processo de produção, circulação e consumo. Daí que ao designer, como operário estético alienado do desenvolvimento pleno de suas potencialidades e sentidos, incube apenas a tarefa de configurar e reconfigurar esses produtos em todo seu miraculoso estado de perfeição e não mais submetê-los, em inteireza e profundidade, a um exame crítico. Resta-lhe, alienado do objeto que lança ao mundo e desprovido da capacidade de realizar mudanças significativas no destino das mercadorias, deter-se servilmente em seus aspectos epidérmicos e formais.

Nesse processo o seu olho enquanto órgão social é tornado míope, posto que apesar de seus sentidos estéticos lhe possibilitarem configurar peças complexas e belas, decerto, continua a ser incapaz de apreender a historicidade ou as relações do que cria; compreender a dimensão social das formas que desenvolve ou desapegar-se de convenções estéticas tradicionais sem que isso lhe implique o próprio emprego. O design é vergonhosamente empobrecido em nome do enriquecimento do capital e com ele, o próprio designer e todas as suas aspirações criativas, que não escapa um minuto sequer das armadilhas da alienação.

A alienação estética desempenha o papel de estrutura basilar no design, posto que perpassa toda a sua atividade, desde o processo produtivo até o produto do trabalho. Tomar isso como pressuposto não significa, de modo algum, transpor o trabalho no design à mera configuração formal, ignorando assim a sua dimensão conceitual, trata-se apenas de reconhecer que na atividade projetual sempre há um componente estético determinante em torno do qual se estrutura os desdobramentos projetuais. O designer não somente projeta, mas sim, projeta intermediado pela estética que o ajuda a objetivar o produto de seu trabalho. Não obstante, estamos

convencidos de que essa é uma das características que registram sob um denominador comum as diferentes expressões do design como o design de moda, serviço, gráfico, produto entre tantas outras variações. A estética, portanto, se expressa como estrutura determinante da atividade projetual, se efetivando no pôr teleológico do designer mediante o projeto, cujo móbil é o que frequentemente se entende como criatividade.

Salientamos, todavia, que a atividade criativa é aqui tomada como uma das formas de realização dos sentidos estéticos e que mobiliza alternativas no ato de projetar, e em nada se assemelha a uma fetichização da criatividade. Tal fetichismo ocorre de forma que o aspecto criativo "muitas vezes é percebido somente em sua positividade e sem nenhuma perspectiva crítica (ou sequer analítica) como o principal atributo da profissão" (CONTINO, 2019, p. 84). Desse modo, ao elencar o papel da criatividade não pretendemos associá-la "a determinados tipos de comportamentos pessoais e a atividades profissionais específicas" como se faz com a atividade artística, "que costuma ser mistificada como uma forma de trabalho diferente de todas as outras e superior a elas", tampouco conceber o design como "um 'fazer'" que nunca é entendido como "uma prática laboral como as outras, mas alguma coisa 'especial'" (Ibid., p. 85).

A bem verdade, é um mito a noção de que "os processos criativos são inatos e patrimônio de uns poucos escolhidos" (CIPINIUK apud Ibid., p. 86) que trabalham com proposições estéticas como artistas, designers e arquitetos, uma vez que "todo ser humano tem potencial criativo" (Ibid., p. 85) de modo que "a criatividade artística [ou de um designer] não é diferente, sob nenhum ângulo relevante, das outras formas de ação criativa" (WOLFF apud Ibid. Id). Daí que associar "as noções de 'liberdade' e de 'criatividade' aos padrões capitalistas de produção e consumo [...] não pode ser tomado senão como uma abstração, uma fetichização da exploração dos trabalhadores pelo capital" (MATIAS, 2014, p. 250).

Apesar de pertinentes, essas colocações são feitas em síntese negativa, isto é, como oposição necessária às tentativas de mistificar e fetichizar a criatividade. Devemos constatar, no entanto, que por mais que a criatividade não seja um atributo especial do design e que em nada tenha de diferente de outras maneiras de ação

criativa, ainda se trata da qualidade essencial que o designer deve mobilizar constantemente em sua atividade produtiva. O designer, por ser um trabalhador intelectual, necessita dominar uma série de qualidades e atributos intelectuais, em seu caso, precisa manejar bem a capacidade de congregar ideias existentes em meio a uma infinidade de possibilidades em um pôr teleológico único, que leve em conta as adversidades de sua efetivação e que ao ser conformada esteticamente se mostre adequada aos propósitos de sua criação. Portanto, deve reunir sob um denominador comum diferentes aspectos estéticos, morfológicos, estruturais e culturais de maneira a criar um objeto único e que sintetize essa diversidade, daí a criatividade ser um dos elementos constitutivos de seu trabalho.

Evidente que essa não é uma capacidade inata. Assim como um médico não nasce sabendo realizar operações ou um gestor burguês não entende como aprimorar a extração de mais-valia de berço, um designer necessita experimentar um longo processo de formação e desenvolvimento de seus sentidos para conseguir efetuar soluções projetuais adequadas a fins determinados. Basta que se coloque um papel em branco em frente a dois designers, um mais experimentado e outro iniciando em seus estudos, para que se constate como o primeiro chegará a soluções mais bem elaboradas, detalhadas e intrincadas que o segundo. No entanto, caso se propicie oportunidades de desenvolvimento ao segundo, de modo que ele adquira semelhante experiência ao primeiro, se perceberá depois de um certo tempo como ambos, sob um mesmo e único objetivo, chegarão a soluções divergentes, e por vezes, completamente díspares.

Esse simples fato não evidencia nenhuma espécie de ineficácia de uma ou outra solução, mas sim que o próprio ato de criar está imbuído de componentes subjetivos, daí que a criatividade se expresse de maneira diversa em diferentes indivíduos. A diversidade nesse caso, em nada tem a haver com níveis qualitativamente diferentes dos projetos, mas deriva tão somente da capacidade individual de mobilizar, a partir de experiências e conhecimentos prévios, uma série de possibilidades e eleger dentre elas as mais precisas para efetivação dos pores teleológicos no projeto. Ainda que um ou outro indivíduo possa desenvolver mais

capacidades criativas em uma área específica, isso se deve mais ao processo de divisão do trabalho do que aptidões e inclinações naturais.

Dessa forma, o ato de projetar não é linear - e este fato é constatado tão logo se abra uma página de um manual qualquer de metodologia de design - mas antes, é atravessado por uma série de casualidades de modo que a objetivação do design não se identifica completa e irrestritamente com as intenções de seu criador. E isso não é propriamente uma característica da alienação na atividade projetual, resulta, na verdade, da própria objetivação do trabalho. Se a atividade teleológica fosse idêntica de imediato e por inteiro com o que foi objetivado não significaria outra coisa senão que a própria realidade se fundiu com o pensamento, de sorte que todas as casualidades e mediações que operam entre elas foram suprimidas. Por isso, não é que a alienação faça com que o trabalhador veja em sua objetivação, por ser apropriada por outro, algo completamente alheio enquanto na objetivação livre de seu trabalho o objeto criado corresponda inteiramente ao pôr teleológico efetuado. Esse modo de ver as coisas não suportaria o menor embate com a realidade e logo revelaria seu idealismo de cunho hegeliano, ao identificar sujeito e objeto. Pelo contrário, é precisamente pelo objeto ser um outro que permite que o sujeito se diferencie do que era. Dito de outra forma: a relação entre o indivíduo e sua objetivação é o que torna possível o autodesenvolvimento daquele em função deste. A objetivação é mais do que a simples exteriorização das potencialidades, é o momento em que elas defrontam seu criador elevando-o para além do estado que se encontrava antes de realizá-la. Corroborando essa aceção, Lukács (2018, p. 264, grifo nosso), ao observar o reflexo artístico, assinala que:

[...] a personalidade criadora importante para o surgimento da obra de arte *não se identifica imediata e simplesmente com a individualidade cotidiana do criador*, que a criação exige que ele universalize a si mesmo, que se eleve da sua singularidade meramente particular à particularidade estética.

Estamos cientes das divergências entre a criação artística e projetual, no entanto, julgamos que esse mesmo raciocínio é válido para o design na medida que

reconhece na criação estética uma elevação do particular, do imediato da "individualidade cotidiana" a um processo de universalização de si.

O designer, ao projetar, tem de se despir de seus preconceitos e encarar aquele objeto de maneira rigorosa e paciente, daí que em seu trabalho ele se desvencilha também de sua "individualidade cotidiana" e se vale de seus sentidos e criatividade para, mediante sua *personalidade criadora*, objetivar o produto requerido. Por conseguinte, nesse processo eleva a si mesmo, mais especificamente seus sentidos e capacidade criativa. Dessa maneira, a objetivação de sua criação não anula a subjetividade de seu trabalho, pelo contrário: a pressupõe, mas de modo particular, é claro. Visto que a produção do designer, diferentemente da artística, exige que seu objeto seja inteligível, dotado de atributos socialmente objetivos, identificáveis e facilmente reconhecíveis por quem fará seu uso, é exigido que sua subjetividade conforme objetos sobre um arrazoado de princípios estéticos e projetuais. Em suma, seu objeto deve se configurar de modo que seja diretamente útil, consumível e funcional aos propósitos de sua criação - que se note, aliás, que neste momento não estamos nos detendo sobre os propósitos que fazem com que esse objeto ganhe vida.

Ao projetar a interface de um site que cujo acesso prioritário será de pessoas com deficiência, um designer não pode fazê-lo arbitrariamente, deve considerar o design e corpo da tipografia, o contraste entre as cores, bem como o comportamento e tamanho dos componentes dessa interface a fim de que o conjunto se forme harmônico e possa agregar o mínimo de acessibilidade a plataforma em questão. Do mesmo modo, ao configurar um talher ele necessita levar em conta sua ergonomia, o material de sua constituição e as circunstâncias de uso; enfim, deve atender uma série de critérios objetivos para que o produto seja entendido como eficiente, de qualidade ou demais adjetivos que se queira dar.

Naturalmente, essa objetividade varia sensivelmente em função do objeto em questão. Alguns permitem o empenho de maior grau de subjetividade do designer, confundindo-se inclusive com produtos de arte, enquanto em outros toda configuração deve ter um grau de objetividade patente. No entanto, invariavelmente, sempre se encontra a presença do designer em seu objeto criativo, mesmo quando

se torna um operador estético. Em síntese, não é que o design deve ou não ser desprovido de personalidade criadora enquanto articulação de sua subjetividade, mas que tal personalidade está sempre presente e se conforma de modo particular à criação de produtos objetivos, com utilidades, significações e funções socialmente partilhadas. Desse modo:

A objetividade, portanto, não pode ser separada da subjetividade, nem mesmo na mais intensa abstração da análise estética mais geral. A proposição 'sem sujeito não há objeto', que na teoria do conhecimento implicaria num equívoco idealismo, é um dos princípios fundamentais da estética, na medida em que não pode existir nenhum objeto estético sem sujeito estético; o objeto (a obra de arte [ou o produto do design]) é carregado de subjetividade em toda a sua estrutura; não existe nele 'tomo' ou 'célula' sem subjetividade, o seu conjunto implica a subjetividade como elemento do princípio construtivo (Ibid., p. 182).

Não obstante, esse reconhecimento em nada anula que todo e qualquer trabalho tenha um componente subjetivo, criativo ou intelectual e não só o trabalho estético ou criativo. A mão que tece em uma fábrica, também comporta nessa ação alguma carga, mínima que seja, da personalidade criadora do trabalhador, mesmo que isso não implique em diferenças substanciais no produto final, ecoa de alguma maneira no processo de produção seja pela ordem de execução das tarefas, no manejo de alguma ferramenta ou no trato para com o material, se faz presente também, portanto, uma dimensão cognitiva do trabalho.

[...] o trabalho de execução nunca é um trabalho exclusivamente 'manual'. Sempre envolve os demais sentidos, mediados pela atividade cerebral (visão, audição, percepção, tomada de decisões imediatas, atos reflexos, etc.), bem como as capacidades intelectuais e cognitivas envolvidas na qualificação do trabalhador (MATIAS, 2014, p. 64).

O que ocorre, todavia, é que todas essas dimensões do trabalho manual explorado pelo capital tendem a ser menosprezadas, postas em segundo plano ou mesmo reprimidas. O trabalhador é reduzido à condição de mero maquinário e para

o capital, tão melhor seria se não falassem, apenas tecessem. Portanto, as coisas se põe de modo que

O sistema inteiro da produção capitalista baseia-se no fato de que o trabalhador vende sua força de trabalho como mercadoria. A divisão do trabalho unilateraliza tal força, convertendo-a numa *habilidade absolutamente particularizada de manusear uma ferramenta parcial*. Assim que o manuseio da ferramenta é transferido para a máquina, extingue-se, juntamente com o valor de uso, o valor de troca da força de trabalho (MARX, 2013, grifo nosso).

Convém destacar que essa é uma das formas mais cruentas e embrutecedoras de alienação. Como "o trabalho manual, mesmo o mais mecânico possível, jamais é completamente desprovido de subjetividade" (ROMERO apud *Ibid.* id.) o capital ao se apropriar da força de trabalho, agora transformada em "habilidade absolutamente particularizada", tende a transformar o trabalhador em mero apêndice, de forma a buscar eliminar todo e qualquer resquício de subjetividade da atividade produtiva e assim abolir a personalidade criadora do trabalhador, por mais que em certas estruturas produtivas, o componente subjetivo do trabalho também seja apropriado em benefício do capital<sup>9</sup>. Dessa forma, o modo de produção capitalista dá "aspecto de *independência e alienação* [...] aos instrumentos do trabalho e ao produto, pondo-os em oposição ao trabalhador" (MARX apud MÉSZÁROS, 2006, p. 206, grifo do autor), portanto, não concerne ao produto e os instrumentos de trabalho somente o fato de serem estranhados, mas também de fazerem *oposição* ao próprio trabalhador como força hostil.

Desnecessário evidenciar que a forma de alienação no processo produtivo e na relação com o produto do trabalho variará em razão do tipo de trabalho manual executado; a alienação que aflige um trabalhador de usina de cana-de-açúcar no interior Pernambucano é de natureza diferente daquela que age sobre uma

---

<sup>9</sup> Matias (2014) com base em Antunes e Bernardo expõe como a reestruturação produtiva do capital se valeu também da exploração do componente subjetivo e intelectual do trabalho, sendo esta "uma das mais importantes características do Toyotismo" (*Ibid.*, p. 86). Nesse sentido, aponta como o trabalhador passa a enxergar a si mesmo como uma importante peça do processo produtivo sendo ideologicamente cooptado a compartilhar dos mesmos valores da empresa. Naturalmente, conclui que todo esse processo também age sobre a atividade projetual do design.

costureira de pequena indústria em alguma capital brasileira, embora ambos os casos se encontrem sob conteúdos comuns: o rebaixamento dos sentidos; a repressão de sua personalidade criadora; o estranhamento em relação ao produto e processo de trabalho etc.

Já assinalamos que o trabalho manual realizado cotidianamente tende a demandar por parte do capital esforços constantes de repressão do componente subjetivo ou intelectual do trabalhador com o intuito de torná-lo simples manuseador da máquina, sujeito que opere com destreza as instruções que lhes são demandadas; resta-nos enfatizar que no trabalho intelectual, por outro lado, há sem dúvida uma maior apreensão dos aspectos subjetivos e criativos do trabalhador, e isto independe da estrutura de produção ou padrão de acumulação. Desde o fordismo o capital se apropria do trabalho intelectual de maneira voraz, seja para controle, gestão ou configuração da produção. O que acontece é que a partir de outras estruturas produtivas como o toyotismo isso alcança um nível qualitativamente diverso e superior, o que em nada invalida essa constatação elementar. Nesse sentido, a alienação no trabalho manual estranha o próprio trabalhador, destroça sua atividade como autodesenvolvimento, nega a objetivação de suas potencialidades e assemelha seu pôr teleológico a atividade da máquina; enquanto que no trabalho intelectual por mais que tudo isso se manifeste, acaba por adquirir contornos mais ardilosos: a personalidade criadora ainda se faz presente, mas não como potencialidade efetiva, mas sim como força alienada; não mais na forma de autodesenvolvimento, mas detratora do sujeito criativo.

A alienação nos ditames expostos também rege o trabalho intelectual do designer, mas a forma que se manifesta é particular, em acordo com sua prática. Que o objeto produzido se envolve nos sentidos do designer e retém traços de sua personalidade criadora é algo que já constatamos e em nada anula a alienação, pelo contrário, é a maneira atroz e radical que ela age no design: vai até o íntimo da personalidade criadora e suga dela todos os componentes e potencialidades que possa ter. Portanto, apesar da subjetividade continuar a existir na atividade projetual através de uma manifestação atabalhoada e incerta, é suficiente para a alienação adquirir uma de suas formas mais perversas: ela se apropria do componente

subjetivo do trabalho, toma para si o que há de mais íntimo na natureza criadora do designer. Este último põe em sua criação uma parte de si, de suas perspectivas, aspirações e habilidades, a alienação ao fazer com que o produto de seu trabalho lhe seja negado e estranhá-lo de seu processo produtivo, o separa cabalmente de sua criação e com isso amputa uma parte dele. O trabalho mortifica não só a carne, mas o espírito do designer, deforma sua personalidade criativa e aliena suas potencialidades.

Como o designer empenha sua energia criativa no produto e isso significa somente que empenha também uma parte de si, ao escolher por um ou outro processo metodológico, esse ou aquele elemento, nesta ou naquela disposição, ele está compondo o projeto que encontra diante de si mediante toda a experiência que pesa em suas costas, com o nível atual de seus sentidos e com sua personalidade criadora, que é sempre única. Resulta daí que o cartaz que cria, a cadeira que configura ou a vestimenta que projeta não deveriam ser mais que produtos que o refletem em sua atividade criadora, ainda que devam estar em consonância com a objetividade que os produtos exigem em sua criação. No entanto, devido às mediações de segunda ordem, esse reflexo é travestido de formas turvas e quebrantadas de sua atividade vital em decorrência de seu trabalho ser reduzido a meio de subsistência, sua capacidade criativa ser esmorecida à estética da mercadoria etc.

Naturalmente, tudo isso volta ao designer como estranhamento, posto que não há objetivação que não implique em formas de subjetivação. Em tese, ao se relacionar de maneira tão próxima com o que é objetivado, o objeto resultante deveria se voltar para seu produtor não só como produto acabado, mas na intimidade de seu processo produtivo, como elevação de si, de suas capacidades e sentidos visto que a particularidade durante seu processo de criação não é a mesma individualidade cotidiana. Apesar desse processo não se realizar adequadamente devido a alienação, o objeto do design jamais cessará de ser uma parte do designer, pois o produto não é conformado em um ordenamento linear e unívoco, mas provém de escolhas e construções que muitas vezes são embebidas de aspectos próprios da personalidade criadora do designer. Entretanto, quando essa parte se defronta

hostil e domina aquele que a produz, o que resta é um estranhamento severo de suas capacidades criadoras. Por esse motivo o processo criativo é marcado por angústias que agem sobre os sentidos e a criatividade do designer, de modo a estranhá-los já que o objeto criado escapa ao controle de seu criador e obedece a outros ditames que não os seus.

Diferentemente de parte dos trabalhos manuais, o trabalho do designer ainda necessita abarcar escolhas suas e por isso mesmo ele sente-se no dever de manejar suas habilidades, sentidos e criatividade para dar vida aos objetos, todavia, quando estes escapam ao seu controle passando a ter objetivos que não os da utilidade e função, mas os da forma-mercadoria, acumulação e reprodução do capital, suas capacidades continuarão existindo ali, mas somente para serem severamente tolhidas em nome das mediações capitalistas de segunda ordem. A criatividade só é aceita na medida que se faça útil para a conformação de mercadorias, o domínio técnico da estética por parte do designer também sofre do mesmo princípio assim como a totalidade da atividade projetual.

Ora, se as pretensões projetuais do designer não couberem na planilha orçamentária da empresa certamente serão engavetadas. As expectativas e desejos projetuais individuais dos designers, em meio aos interesses de classes operantes no processo produtivo, em parte significativa dos casos se colocam *do ponto de vista do trabalho e do consumidor* e não do capital - e isto na atividade projetual significa somente que o designer sente-se na necessidade de priorizar o valor de uso em detrimento do valor de troca ou da acumulação de capitais. Mas tão logo dê cabo de seu trabalho, o que resta é um produto voltado para fins completamente alheios aos que desejou criar e que por isso mesmo o desefetiva copiosamente, pois a objetivação ocorreu a partir de seu íntimo, foi conformada em acordo com algumas escolhas e predileções que julga serem as mais adequadas ao objeto que, por seu turno, carrega consigo as impressões e sentidos de seu criador, mas basta que desgrude das mãos deste último para que fique evidente sua verdadeira natureza e serventia, completamente alheias ao que o designer pensou haver propugnado.

Certamente alguns dos designers que trabalham nos monopólios de comunicação da internet desejam utilizar de suas habilidades e sentidos para

promover relações mais orgânicas e saudáveis nas redes sociais, mas seu trabalho é impellido a conceber diferentes formas de reter os usuários por mais tempo nas redes, fomentando um tipo de consumo de informação completamente estranhado em que os usuários são, ao mesmo tempo, objeto de estudo e o produto de tais empresas. Em que pese os recentes escândalos em torno das práticas já conhecidas das empresas monopolistas da internet de criarem perfis psicológicos de seus usuários para promoção de publicidade e conhecer a susceptibilidade que dispõe a conteúdos políticos. Esse exemplo banal demonstra como o *design realmente existente* em muito se distingue das intenções legítimas e honestas do designer de realizar um "bom design" mediante a configuração mais adequada possível dos seus produtos, o que não é mais do que outra dimensão do fato de seu processo de trabalho e o objeto resultante, por mais que partam dele, estarem alienados ao seu controle consciente. Portanto, por mais que conforme os objetos, encontra-se constrangido aos aspectos epidérmicos do mesmo, em nada podendo afetar a rota que se direcionam, em que acabam por escapar àquele que o criou.

Com isso, se evidencia que o designer assim como qualquer trabalhador tem na "sua efetivação a negação da efetivação (Entwirklichung), uma efetividade estranha" (MARX, 2010b, p. 108). No entanto, no design a exteriorização se volta para o designer na forma de interiorização do estranhamento ao passo que sua atividade produtiva, contraditoriamente, reduz seus sentidos e criatividade de a potencialidades alienadas. O desenvolvimento dos sentidos não se dá livremente, mas na posse de todo estranhamento, isto é, exclusivamente na medida em que fornecem o aparato capaz de garantir a sobrevivência do designer na sociedade capitalista.

Os pores teleológicos do designer mesmo gozando de um componente criativo mais notório que o costureiro não tem como efeito uma objetivação não alienada, o que implica que seus sentidos mesmo quando elevados, continuam a fruir e se desenvolverem unilateralmente, em um isolamento individual. É comum, desse modo, que a formação acadêmica e estética do designer seja voltada ao domínio técnico e especializado de certas ferramentas e metodologias, não para solucionar os problemas existentes de modo mais adequado, ainda que em alguma

medida os designers, na perspectiva do trabalho, desejem resolvê-los, este objetivo põe-se em segundo plano em uma sociedade que o trabalhador é impelido a garantir sua existência cotidiana mais tacanha.

O centro do desenvolvimento das capacidades de trabalho reside na tentativa de tornar sua força de trabalho mais valiosa, aumentar seu valor de troca, e assim potencializar suas chances de ser empregado pelo capital. Por isso é patente a migração de designers para as áreas cuja demanda por trabalhadores é maior, como se constata atualmente o crescimento no número de profissionais de experiência do usuário, não há novidade alguma nisso, trata-se de um movimento comum a força de trabalho submetida ao capital. O que ocorre, portanto, é que ao não poder desenvolver suas potencialidades efetivas, o designer encaixa-se no âmbito estreito das potencialidades alienadas: domina as técnicas, faz uso das tendências e cria a imagem e semelhança dos interesses do mercado, e com isso, restringe solenemente seus sentidos à reprodução da estética da mercadoria.

Extraí-se dessas afirmações que a redução do profissional à condição de operário estético - o que em certo arranjo de coisas, e de maneira pouco criteriosa, se denomina como "micreiro" - não se dá em razão da ausência de formação acadêmica adequada, como se a atividade do operário técnico tratasse de um simples domínio técnico do software - dirimindo desse modo, toda atividade cognitiva envolta na configuração estética - mas sim em razão dos sentidos estéticos, criativos e conceptivos do que se entende por design serem reduzidos ao mínimo necessário para conformar a forma da mercadoria. Daí que a constituição do design mediante o operário estético não ser a exceção, mas a regra da atividade projetual. É somente a expressão mais aviltada e acabada da alienação no campo, em que os aspectos próprios do estranhamento da atividade do design enquanto trabalho intelectual mesclam-se aos do trabalho manual, reduzindo o design a uma atividade de reprodução de certas formas de projetar, nos ditames da seriação expostos anteriormente, em que o design e o designer são criados e recriados massivamente e às pressas.

Essa é uma questão ainda a ser explorada pelo campo. Nesse sentido, por mais que Matias (2014) tenha valorosas contribuições para a compreensão da

atividade projetual como expressão flagrante da produção capitalista, é estranho que incida sobre o absurdo de conceber o design como componente de uma pretensa classe gestorial e assim pondo sua caracterização de operário estético a margem do design. Como não consegue dar conta das contradições concretas que surgem ao conceber os designers como integrantes de uma classe de gestores, Matias vê na forma de operário estético uma exceção, e por isso mesmo não consegue dar conta de conceber teoricamente os problemas enfrentados por esse contingente, então resta-lhes apontar para a necessidade de suscitar "novas qualificações, principalmente sobre o domínio técnico destes programas [refere-se aos softwares que substituem designers], reconfigurando as competências profissionais do *design*" (MATIAS, 2014, p. 278, grifo do autor). Torna-se estranho quando nos defrontamos com o design no processo produtivo da maioria das empresas e indústrias identificar o trabalho executado com o da gestão.

Um rápido exame pelos locais e processos de trabalho em que estão envolvidos os designers permite averiguar que relevante parte desse contingente é abarcado pelo mercado em postos de trabalho profundamente precarizados e explorados, o que faz com que seu processo de alienação em muito se assemelhe ao do trabalhador manual mais destroçado pela exploração capitalista. Ainda que detenha aqui e acolá expressões gestoriais, o *design* fazer parte do processo de gestão não implica que os *designers* também façam, exceto como algumas poucas e raras figuras que assumem o processo de gerenciamento e controle da produção mas que nem por isso constituem por si mesmo uma outra classe social que não o proletariado, haja vista também que metodologias e estruturas de projetos comuns ao design são frequentemente apropriados e implementados em processos de trabalho que não são tocados por designers.

Que o trabalho se configura como automediação do ser social é um fato que exploramos à exaustão nas seções anteriores desta pesquisa. Já sobre o trabalho no capitalismo, infelizmente não podemos nos deter em várias de suas dimensões, em vista de que isso ultrapassa e muito ao nosso objeto de estudo. Contudo, cabe constatar que nesse modo de produção, o trabalho é realizado mediante as intenções do capitalista de extrair mais-valia e aumentar a concentração e

acumulação de capitais, o que faz com que os trabalhadores sejam mantidos somente enquanto força de trabalho, isto é, possuidores da capacidade de trabalhar.

Nesse sentido, a própria atividade criativa não é livre, se apresenta, do ponto de vista do designer, como meio de garantir sua subsistência, e do burguês, como um dos inúmeros meios utilizados direta ou indiretamente para acumulação de capital. Sabidamente, os objetos resultantes da atividade projetual não vão de encontro aos anseios subjetivos dos designers e por isso mesmo nada têm de livre, provém da própria coerção que age sobre o trabalho; ademais, a criatividade e sentidos aparecem subjulgados à eficácia que possam adquirir na forma-mercadoria.

Sendo assim, o designer que passa horas e horas em uma pequena ou média gráfica concebendo produtos das mais diferentes naturezas em um curto intervalo de tempo, esgotando toda sua capacidade criativa em um processo de seriação de si mesmo e dos objetos; deprimindo seus sentidos mediante atalhos estéticos dos mais variados tipos; carcomendo qualquer etapa de projeto que se alongue pelo mínimo que seja e manuseando impressoras, computadores, papéis e tecidos - seus instrumentos de trabalho - em nada se assemelha a figura de um gestor que através do componente intelectual de seu trabalho ajuda a organizar, controlar ou fiscalizar a produção. Na verdade, esse designer aproxima-se e muito ao papel de um operário qualquer, que mediante o trabalho produtivo direto e embrutecedor, tem de garantir seus meios de vida. De modo análogo, não parece fazer sentido buscar uma "aproximação de *designers* fora do quadro gestorial com o proletariado" (Ibid., p. 277, grifo do autor) ou "entender como o processo de *proletarização* pode recair sobre setores gestoriais, incluindo o de *design*" (Ibid., p. 278, grifo do autor) quando o que se tem de fato não é um processo de proletarização, mas sim *a autêntica posição de classe que os designers*, visto que tendencialmente a imensa maioria desses profissionais engrossam as fileiras do proletariado. Muitas vezes, inclusive, em suas alas mais pauperizadas.

Ora, esse fato é explicitado na medida em que se percebe que o designer sofre as mesmas mediações de todo trabalho proletário no seio da contradição capital-trabalho. São suscetíveis à exploração e superexploração de seu trabalho em um país de capitalismo dependente como o Brasil? O desemprego aparece a esses

profissionais como um aspecto disciplinador de sua força de trabalho? Seu trabalho manifesta-se em níveis cada vez mais latentes de precarização? A despeito da discussão acerca do designer e sua relação com mais-valia - que nos furtamos de realizar aqui em função de distanciar-se de nosso objeto de pesquisa - basta que se faça um apanhado de alguns conceitos da crítica da economia política marxista para se constatar que os designers compõem o que se compreende por classe trabalhadora. Isto tudo sem necessitar adentrar mesmo nos meandros do valor-trabalho cuja centralidade para o debate é indubitável mas que a retenção unilateral nessa discussão impede que Matias perceba outras determinações do design.

Que se suponha que um punhado de designers de uma empresa fundidora de tipos (type foundry) se inspirassem nos precursores do design, isto é, na greve dos tipógrafos de 1858, "a primeira greve do Rio de Janeiro, talvez do Brasil" (MOURA, 2019). Ora, por mais que se tratasse de um trabalho diferente do contemporâneo, na época o "trabalho dos tipógrafos não era regularizado, principalmente nos grandes jornais, começavam a trabalhar às três horas da tarde e só largavam alta noite e às vezes terminavam de madrugada" (Ibid.) o que surpreendentemente ainda hoje continua a ser válido. E assim como os grandes tipógrafos do Rio de Janeiro, nosso conjunto de designers contemporâneos resolvessem reivindicar o aumento do seu salário, que Matias (2014, p. 269) adjetiva como "categoria jurídica". No entanto, diferentemente dos tipógrafos, que lutaram pelo "aumento de dez tostões diários" (op. cit.), os designers de tipos exigissem não só acréscimos em seus salários ou jornadas de trabalho menos extenuantes, mas também algum *nível de controle sobre a produção*, com pretensões avulsas de se tornarem gestores. Evidentemente, se seu trabalho já tivesse esse caráter, não seria necessário tal reivindicação.

A mobilização dos designers nesse caso, se ocorrida no Brasil certamente enfrentaria alguns empecilhos haja vista que no país o desemprego alcança índices até então não registrados em sua história e que portanto, acaba por adquirir um caráter *disciplinador* sobre aqueles que trabalham, posto que a ameaça de demissão pode ser facilmente cumprida em vista o exército industrial de reserva que ensandecidamente procura garantir sua subsistência, além, é óbvio, do rebaixado

preço da força de trabalho. Assim, supondo que nossos designers insubordinados e sem a devida experiência na luta sindical ou organizada - uma debilidade própria do campo - mas desejando serem ouvidos, aprontassem pequenas greves, piquetes e outras formas de organização operária de modo pouco estruturado, certamente não tardaria para que fossem demitidos e se ocupassem da única tarefa de gestão que lhes restaria: a da gestão de sua própria miséria. Não bastasse tudo isso, com menos dificuldade do que em relação a um gestor, rapidamente seriam substituídos por tantos outros designers pertencentes ao proletariado na figura de operários estéticos, configuradores de formas com grau de especialização razoável, que até então compunham as fileiras de desempregados, desalentados, trabalhadores informais etc.

Temos, por fim, que o designer encontra-se coagido sob as mesmas estruturas do trabalho proletário, o que o põe em uma dada posição nas mediações de segunda ordem, que por sua vez determina o *conteúdo* de sua alienação e mediam as *formas* de sua manifestação. Portanto, entender o designer como pertencente a outra classe e subverter o papel que ocupa no processo produtivo é tomar a exceção como regra; ver na sua atual atividade prática, com toda sua degradação e alienação, não sua peculiaridade, mas somente "formas 'tecnológicas' de tornar o trabalho de uma dada geração de *designers*, obsoleto" (MATIAS, 2014, p. 277, grifo do autor). É ver em todos os fatores elencados apenas excepcionais e não o próprio *modus operandi* de efetivação do design, cada vez mais fragmentado pela divisão capitalista do trabalho e que mescla em si, devido sua volatilidade imanente, aspectos do trabalho intelectual e manual, a depender das circunstâncias específicas de produção. Essa dimensão da discussão é de primeira importância em vista de que o modo como a alienação se manifesta no designer diz respeito diretamente a sua posição de classe no processo produtivo, que por sua vez determina a forma como se defronta com o produto do trabalho. Assim, a alienação no design deriva de sua posição de classe ao mesmo tempo em que a determina.

#### 4.2.2 O design à sombra do mundo errado

Toda estrutura e relações postas em movimento pela alienação no design adquirem expressões concretas sempre diversas. É evidente que a concretização das mediações de segunda ordem sempre são atravessadas por uma série de fatores que dão aspecto particular ao fenômeno. Recordemo-nos que o “concreto é concreto porque é a síntese de múltiplas determinações, portanto, unidade da diversidade” (MARX, 2011). Portanto, a forma de manifestação da alienação no design adquire particularidade de acordo com o *tipo* de design em questão, em acordo com as múltiplas determinações que sofre. Sempre se pesa nos diferentes campos do design, pelas múltiplas determinações, mais um de seus efeitos do que outro, e isso varia em razão da objetividade exigida pelo objeto, da proximidade ou distância com o trabalho manual, do modo em que se realiza a atividade produtiva do designer etc. O design de moda, em casos específicos em que adquire aspectos autorais - exceção à imensa maioria da produção da indústria de moda -, se distingue do design de produtos industriais, cuja objetividade do produto costumeiramente parece esconder a autoria do designer; todavia, é possível extrair de ambos estruturas e princípios comuns, mesmo que indubitavelmente a forma da alienação se manifeste de maneira específica tanto em um quanto em outro.

Nesse caso, procedemos de modo a não denotar as diferenças, mas a generalidade da alienação no campo, extraindo os elementos comuns às diferentes expressões: a forma de subjetivação do trabalho, o rebaixamento dos sentidos, os embaraços sofridos pela criatividade etc. Compreendendo que no design a relação com o produto do trabalho é o momento predominante da alienação, visto que o produto lhe defronta alheio, como em qualquer outro trabalho posto em movimento em uma sociedade sob os desígnios da propriedade privada, mas que devido a uma parte do produto emanar da objetivação de seus sentidos e possuir um forte componente da subjetividade do designer, a alienação acaba por adquirir um caráter sórdido, que ao mesmo tempo em que se apropria do produto objetivado põe a seu próprio serviço as potencialidades mais íntimas do operário estético,

transformando-as em potencialidades alienadas. Tudo isso à revelia das pretensões projetuais do trabalhador.

Diante de uma vigorosa individualização da atividade do design e da impossibilidade dos designers darem respostas concretas ao estado de coisas alienadas próprias do capitalismo, sobra-lhes como alternativa refugiarem-se em concepções éticas de seu trabalho, caçarem incessantemente a "função social" do design e postularem soluções puramente estéticas ou individuais para os problemas defrontados. No entanto, ao assumirmos a centralidade da alienação na atividade projetual temos também de nos ocupar de tratar de tais questões não apenas de modo crítico mas também propositivo, visto que não dizem respeito apenas ao futuro da profissão, mas também a formas de intervenção prática e efetiva dos designers no atual tempo histórico. Como constata Bonsiepe (1997, p. 16) o "futuro é o espaço do design: o passado já passou e portanto está excluído de atos projetuais", ocorre, todavia, que se esse futuro é sempre reduzido ao estreito horizonte burguês ele não é mais que a eternização do presente, um desenlace da história.

Afinal, se afirmamos categoricamente que o design é uma atividade alienada, logo incorre ao leitor a pergunta: há como ser de outro modo? E de posse desta astuta questão, devemos nos pôr diante da intrincada tarefa de pensar o design para além das mediações capitalistas de segunda ordem sem a pretensão de esgotar o tema, posto que é uma questão de resolução prática e concreta, cujo papel da teoria, neste caso, é apenas de ser um guia para ação. Portanto, as páginas que seguem tem o intuito de introduzir questões que acreditamos que podem contribuir para o debate.

Ao se ponderar sobre os efeitos da alienação tende-se muito frequentemente a pensar a questão estritamente em sentido histórico, como se fosse um fenômeno que correspondesse apenas ao trabalho de natureza industrial e que não abarcasse as mudanças promovidas pelo avanço da tecnologia, novas formas, estruturas e processos de trabalho. Como pudemos analisar, a alienação, ao se expressar em concordância com as mediações de segunda ordem, não se restringe a mero epifenômeno histórico, mas constitui um resultado natural do desenvolvimento da propriedade privada. Portanto, ao pensarmos as ferramentas tecnológicas, pauta

recorrente na teoria do design, ou então os instrumentos de trabalho, não podemos concebê-los em seu fetichismo, como se o fato de escaparem dos controles humanos fossem uma propriedade natural sua, como as cores e texturas que detém. É preciso reconhecer que o "potencial alienador inerente aos instrumentos e instituições da interação entre os homens *pode ser controlado*, desde que estes sejam reconhecidos como instrumentos e conscientemente referidos a *finalidades humanas*" (MÉSZÁROS, 2006, p. 227, grifo nosso).

Naturalizar os instrumentos e conceber seu desenvolvimento atual como o único possível é assumir a alienação como processo dado e eterno, posto que os "instrumentos humanos não são incontroláveis sob o capitalismo por serem *instrumentos* [...] mas porque eles são os instrumentos – mediações de segunda ordem específicas, reificadas – do *capitalismo*" (Id., Ibid., grifo do autor). E a simples negação desse fato é o que permite uma subsunção capciosa do design à ordem vigente e tomar todas as suas alternativas históricas possíveis somente dentro do quadro de relações de produção capitalistas.

Nesse sentido, a discussão tem especial relevo para a área visto que o desenvolvimento tecnológico e dos instrumentos de produção alteram estruturalmente a atividade produtiva do designer. Isso não significa nem que o desenvolvimento dos instrumentos por si só modifique as relações no design, tampouco que sejam neutros em sua própria constituição. Um garfo serve para levar alimento até a boca de quem o porta, assim como uma arma serve para matar, independentemente das circunstâncias. O que varia, entretanto, são os sentidos de seus usos e a *forma social* adquirida por eles no seio da produção, circulação e consumo, além da intenção para que foi criado.

Partindo do aparato técnico do objeto, pode-se somente variar *alguns aspectos circunstanciais, funcionais e formais*: no caso do garfo, pode ser adaptado à crianças ou ser feito de um material considerado nobre, já uma arma pode ter um calibre menor fazendo com que seu disparo tenha seja menos letal, por exemplo. No entanto, por mais que um designer tente, no seio da produção e ancorado puramente em suas próprias forças criativas, alterar o sentido de ser do objeto, certamente não logrará sucesso, visto que os sentidos de criação deles persistirão

sendo os mesmos. A função primordial do garfo continuará sendo a de transportar alimento e da arma será disparar balas, o que se altera, portanto, são as formas em que esses objetos ganham vida, circulam e são utilizados. E isto independe das funções que possam vir a ser atribuídas pelo designer em sua configuração. Haug (1997, p. 157, grifo nosso) joga luz sobre a questão em uma de suas mais ilustres passagens:

É diferente se um fuzil é usado como meio em uma guerra imperialista ou se é usado em uma guerra de libertação. *Não se percebe isso no fuzil.* A impressão sensível [ou a função], passível de ser copiada e multiplicada, não mostra o essencial aí oculto, servindo conseqüentemente para encobri-la. [...] A diferença, quer se trate de uma guerra de libertação, de um massacre imperialista ou de um latrocínio, não é visível no fuzil. *Falar contra o imperialismo não significa falar contra os fuzis, mas munir o front de libertação com fuzis e fazê-los falar contra o imperialismo.* Procedimento semelhante ocorre na crítica da estética da mercadoria. Ela não se dirige contra o embelezamento de determinadas coisas, muito pelo contrário, mas mostra como uma função econômica autônoma do capitalismo *irrompe com o poder de uma catástrofe natural pelo mundo sensível, varrendo tudo o que não se submete a ela*, assimilando inteiramente, fortalecendo e dando primazia a determinados traços singulares que vêm ao seu encontro, a fim de consolidar os do capital.

Isso não significa imputar neutralidade aos objetos, tampouco a tecnologia, "pois todos os seus determinantes são, também eles, determinados. A tecnologia é neutra em princípio, mas uma forma dada de tecnologia, uma vez estabelecida, não o é" (op. cit., p. 226). Um fuzil é feito para disparar balas assim como os algoritmos e interfaces das redes sociais são criados para extrair o máximo de dados dos usuários e retê-los pelo máximo tempo possível no uso da plataforma. Assim, não é questão de impingir neutralidade aos objetos nem ao seu desenvolvimento, mas de compreender que suas funções, tenham a forma que tiverem, são sempre mediadas pelas relações de produção em que existem. Portanto, mais do que nas funções dos objetos, a centralidade encontra-se nas circunstâncias de produção, circulação e consumo.

Deter-se puramente sobre como o designer deve configurar os objetos significa assumir as destinações destes como coisa imutável. Afinal, se o destino

dos objetos está definido de antemão, incumbe ao designer somente a tarefa de cumprí-lo, adornando o valor de uso com o incremento de algumas poucas funções, ou concentrando-se sobre seus aspectos morfológicos. Trata-se de um procedimento que desistoriciza o design, levando junto dele todas as suas possibilidades futuras, que ao ficarem circunscritas à ordem vigente perdem todo vigor. Essa argumentação a respeito de instrumentos, objetos e funções serve apenas para enfatizar o que é legatário de toda nossa discussão: que as mudanças estruturais e significativas no design não partirão dele em seu isolamento como atividade projetual alienada.

Concomitantemente, como ponto de partida não se pode simplesmente negar o estado de coisas existente, é preciso ter o pleno entendimento de que suas mazelas e perigos "podem ser controlados, pelo menos em princípio". Abdicar dessa constatação elementar é abdicar da própria capacidade de transformação do design e fazer pouco caso da necessidade histórica de pôr fim à tensão entre objetivação humana e o caráter alienado dos produtos, esse é o procedimento dos mistificadores da ordem:

[...] que primeiro fazem a história parar arbitrariamente em sua fase capitalista, caracterizada por uma verdadeira falta de controle, para então concluir em seguida que as 'objetivações' humanas são, em princípio, incontroláveis (Ibid., p. 227).

Ora, se o que está em jogo é que os instrumentos e objetos no capitalismo "não podem funcionar, a não ser de forma 'reificada'; isto é, controlando o homem em lugar de serem controlados por ele" (Ibid. id) é evidente que a superação de tal estado de coisas implica a superação de suas causas, ou seja: o design só pode se desvincular dos aspectos mais aviltantes de sua alienação mediante a superação do próprio capitalismo. É da natureza ontológica do modo de produção capitalista imbuir as coisas de um caráter fetichista. Esta é a expressão legítima da alienação em sua estrutura, e portanto, o design enquanto prática projetual cindida não tem como escapar dessa emaranhado de relações por suas próprias intenções, a não ser à força de negar a objetividade da realidade como faz Flusser, ou

solenemente e de bom grado, ignorar o estado alienado de coisas como é o caso de Löbach.

Ao fazermos essas considerações somos impelidos a ter que responder: como pode o design se desprender das mediações capitalistas de segunda ordem? E a resposta vai de encontro, naturalmente, a uma solução anticapitalista, mais precisamente: socialista. Para tanto, nos valem com especial ênfase das reflexões de Matias (2014, p. 358, grifo do autor) que constata que o "problema do "socialismo" não é novo para o *design*". E assim como há um consenso relativo no campo de que a figura do designer tal como o conhecemos surgiu de uma divisão do trabalho operada no seio da Revolução Industrial, há nos teóricos que pensam o design em um marco socialista quase sempre reflexões que apontam mudanças nesse processo de divisão, debate que tende a ser acompanhado por reflexões respeito do valor de troca e valor de uso. Nesse sentido, autores de renome como Bonsiepe articulavam críticas às experiências do socialismo real ao considerarem que

[...] deve haver diferença entre uma 'projeção capitalista' e uma 'projeção socialista', pois neste último caso o design seria chamado diretamente para configurar valores de uso, enquanto na sociedade capitalista isto ocorra indiretamente, ou seja, somente após ter satisfeito às exigências do valor de troca (BONSIEPE apud MATIAS, 2014, p. 359).

Não obstante, essa concepção se forjava durante o período de existência do socialismo real, e portanto, estava envolta em efervescentes debates da época. Assim, Bonsiepe (apud Ibid. id.) entende o socialismo em seu sentido clássico, como "a 'socialização dos meios de produção' enquanto nacionalização/estatização juntamente à 'racionalização da produção e do consumo' expressa pela planificação econômica, apresentada ao mundo pela URSS", concepção de socialismo duramente criticada por Matias.

Haug (1997, p. 156), por sua vez, considera que "a estética da mercadoria atua também no socialismo enquanto propaganda", no entanto, mesmo notando a persistência de aspectos da produção capitalista mediante a estética da mercadoria e tomando como exemplo a República Democrática Alemã - a chamada "Alemanha

Oriental" - ele considera que a "configuração estética" no socialismo é resultante de decisões políticas, do partido ou da "produção coletivista" e portanto, passa por um *controle consciente* dos trabalhadores. Isso faz com possa constatar que no socialismo, "a racionalidade social concretiza-se à vista de todos, enquanto prioridade da produção para o consumo que, em última instância, serve somente àquela", dessa forma, ele associa que o "plano e a organização política nele [no socialismo] implícita garantem a primazia da produção, *bem como a sua determinação pelas necessidades humanas*" (Ibid., p. 161).

É notório como o autor enfatiza que já no socialismo, mesmo no que se cunhou como pejorativamente como "socialismo real", se pode perceber o esfacelamento de alguns princípios da alienação. Isso se evidencia ainda mais na medida em que ele pondera que "o socialismo significa a emancipação do trabalho *efetivamente socializado do domínio do interesse privado de lucro*", portanto, somente quando "o trabalho social organiza-se no *interesse social geral a práxis coletiva pode ser coletivamente sensata*" (Ibid., p. 168, grifo nosso).

Evidencia-se cristalinamente que na acepção de Haug, o socialismo realmente existente pôs em xeque alguns dos aspectos vitais da alienação como o fato do produto ser alienado ao trabalhador e ele não se voltar a atender necessidades vitais da vida social, haja vista que passa agora a se orientar pelo "interesse social geral". Por consequência, ele denota como o valor de troca deixa de ocupar a posição central na economia uma vez que o socialismo é uma "economia de valor de uso e de subsistência" (Ibid., p. 165), isto, naturalmente tem grandes consequências sobre a atividade do design, visto que nessa sociedade pós-capitalista ele não mais se orienta pela estética da mercadoria voltada para a troca, mas sim pela produção conscientemente administrada. Ele explicita pormenorizadamente como percebe a questão na passagem a seguir:

Como no socialismo a determinação formal da produção, enquanto produção de mercadorias, é reduzida pela forma organizacional imperante de economia planificada, *a um momento essencial de dependência de modo a tratar-se no conjunto, segundo a forma e o conteúdo, de uma economia de subsistência - o que significa economia de valor de uso -*, a imagem passa a ser determinada pelas *coisas unitárias que podem ser encontradas em qualquer loja*. São coisas unitárias desde que os produtos dos trustes concorrentes não se diferenciem, ao menos na aparência, dentro de uma espécie e qualidade. *As diferenças de qualidade tomam-se agora importantes*, sobretudo porque a ressurreição do valor de uso explica-se com base na submissão ao valor de troca, na coisa unitária, dentro de uma qualidade e espécie de mercadoria (Ibid., p. 155, grifo nosso).

Vê-se aí como ele aborda a maneira que o processo de diversidade do design na unidade do capital é radicalmente subvertido no socialismo, passando a ser a *unidade do valor de uso na diversidade dos produtos*, pois quando as coisas passam a ser "coisas unitárias", a imagem perde seu aspecto alienado, se agarrando novamente a natureza mesma dos objetos. Percebe-se, por fim, que ele entende que todo esse processo só pode ocorrer em uma economia que se baseia no valor de uso e nas funções legítimas que os produtos podem adquirir.

Nas antípodas dessas conclusões, encontram-se as reflexões de Matias (2014, p. 42), que ancorado em João Bernardo, ensaísta português, parte do que considera ser "o marxismo das relações de produção" que se define como negação daquele marxismo "ortodoxo, ligado ao primado do desenvolvimento das forças produtivas, cuja ideologia é expressão da prática da classe dos gestores (e do capitalismo de Estado)", naturalmente, a arbitrariedade e dicotomia do conceito de "marxismo das relações de produção" falam mais a respeito das debilidades e ausências deste do que joga luz sobre as divergências entre correntes e tradições teóricas no movimento comunista. Partindo de tal marxismo, ele enxerga em experiências concretas e minimamente duradouras de construção de poder operário, como no caso da URSS, a existência do capitalismo de Estado, reduzindo toda diversidade e particularidade histórica, geográfica, política e econômica concreta a tal categoria. Embora não nos dedicaremos ao meandro da questão em vista dos nossos objetivos, é suficiente relatar as suas linhas gerais para compreender onde o autor deseja chegar.

Sempre que reconhece importantes experiências no movimento de design como a Vkhutemas, espaço construtivista que existiu logo nos primeiros anos da experiência soviética, jamais pode fazê-lo sem ressalvas, sentindo-se na constante necessidade de enfatizar, conforme sua aceção, que se tratava de uma exceção, quase um milagre auto engendrado, como se não houvesse brotado da revolução proletária e de suas profundas mudanças e avanços em relação aos antigos paradigmas estéticos. O socialismo real lhe aparece por todos lados e entre todas as coisas apenas para confirmar suas teses, que sustentadas pelo que ele considera a análise da "luta de classes concreta" (Ibid., p. 43), acabam por resvalar em apriorismos sobre o que pode ser a construção do socialismo, e conseqüentemente de um outro tipo de design.

Assim, no que é típico a um comunista de conselho, ele nega toda experiência socialista existente, o que lhe autoriza a saltar diretamente para a "transição ao comunismo" (Ibid., p. 362), deixando para trás a Revolução, o Estado socialista e a ação concreta do design neste entremeio. Divergimos desse método por considerarmos que é preciso antes de partir para tais considerações, refletir acerca da possibilidade de um outro tipo de design, analisar concretamente a possibilidade de efetivação histórica dos princípios tão bem quistos pelos designers diante de mediações não alienadas, visto que nesse âmbito da discussão, como assinala Lukács (2003):

[...] toda orientação 'teórica' ou divergência de opinião tem de ser transformada instantaneamente em questão de organização, se não quiser permanecer uma mera teoria ou opinião abstrata, se tem realmente a intenção de mostrar o caminho para sua realização.

Em nossa avaliação, para levar a cabo esse quadro de coisas é necessário um processo revolucionário em que as bases da sociedade capitalista sejam profundamente subvertidas, cuja forma-mercadoria deixe de dominar o processo produtivo e de troca e que os trabalhadores possam tomar o controle das mediações políticas e econômicas da sociedade, atenuando a princípio, os efeitos mais degradantes do capitalismo para paulatinamente quebrantar todas suas estruturas fundamentais.

Nesse processo cabe aos designers utilizarem todas as suas potencialidades a fim de configurarem não só o novo estado de coisas que se instaura, como também o próprio design. A história bem mostra - e Matias apreende exemplarmente esse fato em suas reflexões acerca do Proletkult, construtivismo, suprematismo além de espaços como INKhUK (Instituto de Cultura Artística) e a já citada Vkhutemas etc. - que os períodos revolucionários sempre contaram com uma grande efervescência estética e projetual, e isto não é casual: demonstra como as revoluções permitem curto-circuitos, continuidades e descontinuidades, momentos de ruptura em diferentes formas de alienação, em que pese a própria experiência soviética que em seus primórdios experimentou uma revolução artística, cultural, arquitetônica e também no design que elevaram os sentidos e a fruição coletiva a patamares não até então desconhecidos.

O próprio Matias (2014, p. 137) constata esse fato ao se referir à Vkhutemas, julgando que se tratou "de uma experiência ímpar na história do ensino artístico, que tinha como objetivo levar a educação estética ao proletariado rural e urbano, e aos camponeses" cujos efeitos voltavam aos próprios estudantes elevando sua formação, que abrangia diferentes áreas como "sociologia e política, física e química, matemática e geometria, desenho, além do estudo dos materiais" em suas aulas. Não obstante, o autor considera que essa informação "causa estranheza diante do estreito horizonte da formação atual em *design*" (Id., Ibid., grifo do autor). Ele, portanto, denota as mudanças operadas no próprio ensino e prática do design *após* a revolução, quando se orientava à construção socialista, mas estranhamente não consegue compreender as mudanças que podem ocorrer no design *antes* da revolução quando está a serviço dos mesmos objetivos.

Em vista das concepções que impõem ao designer o papel de "salvar o mundo", é natural que se enfatize seus limites e a forma como ajuda a reproduzir as relações existentes. No entanto, a atividade projetual não tem apenas potencialidades alienadas, mas também potencialidades latentes, que podem ser efetivadas historicamente. Noutras circunstâncias o autor confessa em tom irônico que "nunca tinha ouvido falar de um trabalhador que quisesse 'mudar o mundo' manobrando sua empilhadeira, ou operando uma grua" (MATIAS, 2021), o que

reserva certa pertinência frente às pretensões megalomaníacas dos teóricos do design de imputar ao campo a capacidade de suplantar todo estado de coisas alienadas e a forma-mercadoria pelo simples fato de concebê-las e configurá-las formalmente. No entanto, tão logo se considera a centralidade do trabalho e a capacidade de ação revolucionária dos trabalhadores, a passagem anterior revela mais do que uma crítica ao "romantismo que continua colocando o *trabalho de concepção* acima do *trabalho de execução*" (Id., Ibid., grifo do autor); ela cristaliza toda uma compreensão de ação política revolucionária que abdica da concreticidade da luta de classes e do papel que os designers desempenham nela. Para o autor, é como se a economia e política se anulassem na atuação revolucionária, fazendo com que os designers não pudessem dar ao seu trabalho uma dimensão política. Trata-se de uma revolução que paira no ar e que jamais toca o solo da realidade construída por homens e mulheres reais.

Assim, Matias se constrange a negar o papel efetivo dos próprios designers em um processo revolucionário quando afirma que a "tarefa histórica de superação revolucionária do modo de dominação e exploração capitalista não será realizada por 'profissionais' (o que inclui a 'militância profissional' e os 'professores críticos')". Certamente nenhum marxista se atreve a negar que a centralidade da revolução se encontra com as massas exploradas, mas isto não anula, apenas põe em seu devido lugar, o papel que desempenham tanto os militantes profissionais, como vanguarda desse processo, e os "professores críticos" enquanto apoiadores dos mesmos. Desse modo, passagens em que afirma uma série de postulados clássicos do marxismo, como a que se segue abaixo, por meio de sua exposição adquirem flagrantes contradições:

É nas lutas que deve surgir o germe das relações sociais novas. Pode parecer óbvio, mas a luta de classes é tarefa de *classe*, atividade política auto-organizativa, coletiva, igualitária e horizontal em seus métodos e objetivos, não algo a ser projetado por uns e executado por outros (Ibid. grifo do autor).

Ao ler tais afirmações e partindo da perspectiva do debate sobre organização revolucionária feito pelo autor, somos logo impelidos a nos questionar: que classe

revolucionária, "auto-organizada" poderia ser esta que não se vale de suas experiências organizativas nos espaços de trabalho tampouco dos conhecimentos adquiridos durante o labor? De semelhante modo, não se sabe ao certo em que espaços poderiam se travar tais lutas, haja vista que para ele a única e verdadeira prática revolucionária parece se restringir aos "conselhos de operários", cuja atuação deve ser "em sentido contrário ao das burocracias estatais, *sindicais e partidárias; de todas as formas de separação operadas pela divisão social do trabalho*" (MATIAS, 2014, p. 221, grifo nosso).

Se todas as formas de organização do proletariado são entendidas como burocráticas e fragmentadas pela divisão social - talvez porque a própria sociedade assim esteja estruturada -, sendo a única legítima os puros "conselhos operários", o necessário debate a respeito de tática e estratégia revolucionária é sobreposto pela palavra mágica "auto-organização"; nela se diluem todas as contingências e forças anti-revolucionárias que agem à base de ferro e fogo sobre o movimento operário, ela parece suficiente para que se fazer pouco caso das discussões sobre formas de organização, crescimento do movimento revolucionário e mobilização política dos próprios militantes. O desejo de organização revolucionária transforma-se na organização em torno do desejo revolucionário, sucumbindo à necessidade de se pensar em formas organizativas mais estruturas e de longo prazo.

Que pode a auto-organização dos operários por mais exitosa e democrática que seja, diante da organização hierárquica e bem estruturada do exército inimigo? Como é possível resolver questões altamente complexas e que envolvem um alto número de pessoas sem um estado maior para coordená-las diante de adversários que não cessam de atacar? Se os sindicatos, partidos e associações de trabalho detêm hierarquia e divisão do trabalho, isto se deve tão somente pela própria estrutura social assim se organizar, o que também incide sobre as organizações revolucionárias. Reconhecer suas debilidades não implica em negar o papel que podem cumprir na luta organizada pela revolução, do contrário se recai em críticas que não passam de um arrazoado de palavras bem dispostas mas cujas consequências práticas não se vê em lugar algum, exatamente pelos princípios históricos dos conselhistas abdicarem de uma prática política de massas e

consequente. Ora, não se pode dar cabo da divisão do trabalho ou da hierarquia à força de ignorá-las.

Para tudo isso a história do movimento operário dá provas cabais de que as formas de auto-organização do proletariado, quando não se elevam a níveis mais estruturados e complexos, são rapidamente esfaceladas ante as forças profundamente organizadas, hierarquizadas e burocráticas da burguesia. É sintomático que os exemplos que nosso autor frequentemente toma como referência são insólitas experiências de construção autogestionária como Maio de 68 na França, em que houve ocupações de fábricas e universidades. Apesar de serem importantes, quase todas as experiências elencadas por Matias são restritas à Europa e não duraram mais que alguns poucos meses. A fragilidade e efemeridade de tais experiências não lhe aflige a consciência, pelo contrário, aparecem-lhe como o belo da revolução, efetivamente porque elas não tiveram tempo hábil para se desenvolver - talvez, inclusive, devido as formas que se organizaram - e ter que se defrontar com problemas mais perniciosos que surgem quando da verdadeira e minimamente duradoura construção do poder proletário.

Daí que quando se permite reconhecer que "a luta de classes é tarefa de classe" (op. cit.) não se ocupe *das formas concretas que essa luta assume*, do modo que devem ser tocadas, tampouco do possível papel que o designer pode vir a desempenhar. Assim, ao associar o design às relações de produção capitalista não o faça somente pelo primeiro estar de fato preso ao segundo, mas também porque não consegue encarar outra maneira de organização dos próprios designers. A tudo isso ele confessa quando afirma que em sua pesquisa buscou definir "*o que não fazer*" que para ele significa "um primeiro e importante passo para se constituir uma ação política que busque combater, e não reproduzir relações capitalistas sob novas formas" (Ibid., p. 376). Sem dúvida, a tarefa de apontar o que não fazer é mais que louvável, embora seja latente o que de um ponto de vista revolucionário deve ser feito: mobilizar toda capacidade criativa do design em nome da construção do poder operário, e a isto não há muito subterfúgios teóricos que possam camuflar.

Os designers, ao lutarem organizadamente durante ou antes da revolução, jamais deixam de ser designers, apenas não se reduzem mais a carcaça do

trabalho, a mero trabalhadores reprodutores da ordem vigente, continuam se valendo de todos os seus dotes só que em favor da luta revolucionária. Um trabalhador que opera uma empilhadeira ou uma grua não "muda o mundo" a partir dessa ação, mas seguramente pode colocá-la a serviço dessa mudança, o mesmo vale para o designer - e nisto não deveria residir nenhum mistério.

Acaso em toda revolução proletária não se fizeram presentes as tipografias, cartazes ou uniformes projetados por designers? E onde estavam senão nas redações diagramando os jornais revolucionários, nas fábricas projetando novos produtos ou nos fronts de batalha? Estariam eles, em todo seu trabalho, à parte da revolução? Pelo contrário, até hoje não se sabe o que seria da revolução sem a criatividade dos designers. Apesar do complexo de alienação que julgamos destrinchar anteriormente não deixar de existir durante a ação revolucionária do profissional do design, ele sofre constantes e significativos abalos. A caneta, esquadro e cavalete que nas mãos do designer servem à revolução jamais haverão de ser da mesma natureza daqueles que servem ao capital.

Se o fim das mediações capitalistas de segunda ordem desemboca em mudanças na natureza íntima da atividade projetual, é esperado que o processo revolucionário levado a cabo pelos trabalhadores, ao intervir na estrutura capitalista, altere o funcionamento de ambos. Entretanto, esse processo não ocorre apenas *depois* da revolução, mas em seu próprio *processo cotidiano de construção*. Salientamos que sob nossa ótica isso não significa que a alienação cesse de existir no design devido inclinações revolucionárias de um ou outro profissional, mas sim que os objetivos a que este ou aquele submete seu trabalho altera circunstancialmente a sua relação com a alienação, ao menos no que diz respeito ao modo o de subjetivação de seu trabalho. Sucede a essa afirmação, portanto, que os objetivos a que se dedica não devem ser arbitrários. Aquele designer que empenha todo seu vigor e sentidos à produção de objetos cuja serventia é somente a acumulação de capital e reprodução do fetichismo da mercadoria terá seu trabalho aviltado em todas suas dimensões pelas mediações alienadas; já o designer que faz de seu trabalho uma ferramenta de luta contra tais mediações certamente se

defronta com seu processo produtivo e o objeto dele resultante de maneira completamente diversa daquele primeiro.

Na atividade produtiva sob a égide do capital, o processo de trabalho mortifica o designer; seus sentidos são rebaixados à mera conformação da mercadoria e sua criatividade serve para dar vida aos objetos apenas para que em seguida lhe escapem diante de um estado de coisas que parece incontrolável. Já quando orienta sua atividade projetual de *modo consciente, politicamente revolucionário*, e intuindo desvanecer as mediações de segunda ordem, ele vai de encontro ao produto do seu trabalho, que lhe aparece como efetivação não só dos seus desígnios mas de toda uma coletividade, comunha-se aos interesses de uma classe; seu trabalho está eivado de um novo espírito e todo objeto, por mais fortuito que seja como um panfleto ou jornal de teor revolucionário, lhe aparece como apropriação de seus próprios sentidos, dá a sua criação um sentido amplo e transformador. Em nossa avaliação, essa é uma das poucas formas de dar a devida "função social" ao campo, colocá-lo em nome de uma causa útil, objetivo tão almejado na história do design.

Isto, evidentemente, contém uma série de limitações e é possível apenas em circuitos outros que não os do capital, produzindo com outras finalidades que não as da forma-mercadoria, de modo que não se trata de prestigiar o design com uma função social qualquer, mas sim uma *função social de classe*, com objetivos bem definidos e cristalinos. Dessa forma, aquele objeto produzido não mais se direciona para uma fruição "egoísta", feita no isolamento individual, ele passa a ser um instrumento orientado para aproximação dos indivíduos, até então estranhados e reificados pelo capitalismo, ao gênero humano. Isso retroage sobre o próprio design ao retirá-lo de seu isolamento, pondo-o em relações sociais que confrontam seus lugares-comuns e estruturas mais fixas. Age-se, portanto, no sentido de um dos principais objetivos da revolução: o reencontro do ser social com o gênero humano, fazê-lo relacionar-se "consigo mesmo como [com] o gênero vivo" (MARX, 2010b, p. 83) mediante a destruição da estrutura essencial das mediações capitalistas de segunda ordem, realocando ao centro da discussão o trabalho em seu sentido de autodesenvolvimento.

Ao contribuir para esse processo revolucionário, os sentidos do designer nesse processo têm seu estranhamento amenizado tendo em vista que gozam de certa liberdade para explorar suas capacidades criativas que passam a ser expressas em objetos diretamente úteis, pois se realizam quase sempre ao largo da forma-mercadoria. Por outro lado, justamente por estar ao largo da produção mercadorias esse tipo de design implica uma gama reduzida de objetos, visto que quando não se há um movimento revolucionário bastante desenvolvido são poucos os objetos que os designers podem projetar e raros são os que têm natureza industrial. Mas o desenvolvimento dos sentidos dos designers nestas circunstâncias não se restringe apenas à configuração de produtos: todo indivíduo que desempenhe atividade política consciente vai muito além de sua atividade profissional - e a este fato alude também Matias quando trata do trabalhador da empilhadeira e do operador de grua -, sendo a ele necessário mobilizar uma gama de experiências, estudos e conhecimentos que alteram a própria formação do seus sentidos, frequentemente postos em confrontos e embates que impelem seu desenvolvimento; em vista do indivíduo tomar papel ativo na práxis social, seus sentidos também adquirem um caráter social mais acentuado.

Neste íterim, o designer já não é tão marcado por uma desefetivação de si, pela perda de seus impulsos criativos em nome dos objetivos estritos da mercadoria. Sua personalidade criadora pode florescer com menos entraves que quando dentro do processo produtivo capitalista, haja vista que a luta contra a ordem do capital exige inventividade e engenho criativo para elaborar e reelaborar constantemente estratégias de agitação e propaganda bem como diferentes artifícios e métodos para garantir a atividade de organização política. Portanto, o trabalho deixa de ser uma bestialidade desempenhada com o intuito de subsistência e passa a ter um sentido afetivo, político e revolucionário, desde que haja uma paridade ideológica entre indivíduo e organização. Esse pequeno fato é suficiente para engendrar uma outra relação com a *interiorização* de sua própria atividade.

Tudo isto significa que de alguma maneira o complexo da alienação cesse de existir, mesmo que por um instante? Ou que sua derrocada seja feita a partir de escolhas puramente individuais, como se a predileção por um ou outro trabalho

possibilitasse seu fim? De modo algum. Por tudo que foi explicitado, fica evidente que as mediações capitalistas de segunda ordem sobrepujam amplamente as escolhas individuais dos trabalhadores e determinam suas possibilidades de escolhas concretas, precisamente por conta dos instrumentos e estruturas centrais da sociedade burguesa escaparem aos seus controles. Além disso, como salientamos, não é através de uma atividade qualquer que realizada com esmero identificação com os valores pessoais que se esmorece as manifestações da alienação, cremos que o trabalho neste caso deve se orientar conscientemente para a derrubada do complexo alienado do capital, o que permite uma tomada de consciência de classe seguida da compreensão da estrutura das mediações de segunda ordem por parte do trabalhador. Não obstante, isso ainda esbarra com outras questões como o fato do designer ser coagido a garantir sua reprodução material cotidiana, o que restringe a possibilidade de um trabalho profissional revolucionário a um pequeno número de indivíduos.

A ação política revolucionária, dessa forma, continua a ter notórios limites por estar circunscrita ao capitalismo, o que faz com que certas variantes da atividade projetual como o design de produto, encontrem maiores dificuldades em serem utilizadas diretamente na luta revolucionária, visto que esta última quando não goza de um elevado nível de desenvolvimento encontra poucas formas de empregar diferentes formas de design. Evidente, portanto, que a atividade de militância constitui uma espécie de paliativo aos efeitos da alienação na interiorização do trabalho, mas constitui indubitavelmente um dos poucos meios que os trabalhadores têm para construção de espaços que escapam à lógica do capital. Portanto, não é que durante esse processo de luta revolucionária se alcance o fim das mediações capitalistas, estas, por seu turno, só podem ser desfeitas muito tempo após a instauração da própria revolução socialista, sendo um longo processo histórico marcado por conflitos e lutas.

A supressão das mediações de segunda ordem não é tarefa que se faça de arremate, não cessam de existir junto com a forma social que as originou, pelo contrário, durante seu longo e persistente desenvolvimento histórico sofrem constantes transformações, podendo perdurar após o fim do modo de produção em

que nasceram. A persistência da estética da mercadoria sobre o socialismo comentada por Haug acompanhada da presença do valor de troca na produção, salientada por Matias, ilustram bem como estruturas e processos nascidos no capitalismo continuaram a operar sobre o socialismo real, que mesmo concebido como "capitalismo de Estado", é quase consensual entre teóricos de diferentes matizes que sua estrutura de organização era relativamente diversa do capitalismo tradicional, ao menos em alguns aspectos. Ademais, o próprio design sofreu alterações substanciais durante o socialismo real precisamente porque apesar da persistência de tais mediações alienadas após a revolução, sua *forma* de expressão foi alterada, fazendo com que a própria interiorização desse processo por parte dos trabalhadores ocorresse de maneira diversa em relação ao capitalismo, atenuando alguns de seus aspectos mais embrutecedores.

Tudo isso está em consonância com as reflexões de Haug que denota o fato de no socialismo o valor de uso galgar papel mais importante que no capitalismo, o que faz com que o design adquira outra roupagem, permitindo que dê funções realmente agregadoras aos produtos e obtenha uma diversidade real e efetiva, que corresponde aos valores e funções dos objetos, diferentemente da diversidade na unidade do capital. Com isto, fez balançar o edifício da alienação mesmo que não esteja implicado em tais conclusões o fim do valor de troca. Consideramos que essas reflexões, junto às nossas considerações sobre a atividade projetual de cunho revolucionário reconfigurar o jogo da alienação no seio do capitalismo, permitem-nos inferir que o lugar próprio, à imagem e semelhança do design tal qual o conhecemos ainda hoje, é o modo de produção capitalista. Não fazemos referência aqui ao design como se encontra nas reflexões dos teóricos, isto é, idealizado e adornado com as mais diferentes e pretensiosas funções, mas o *design realmente existente*, aquele que se põe em prática todos os dias nas agências e indústrias do capitalismo e que se orienta para produção de mercadorias.

Desse modo, por mais que as mediações capitalistas de segunda ordem persistam sob outras formas, elas tendem a fenecer diante do novo arranjo do trabalho, dos objetivos que regem a produção, da forma que se realiza o consumo e fruição no socialismo, quer seja ele tomado como um tipo ideal ou em sua

concreticidade histórica, como testemunhado no século XX. É este último, com as debilidades que lhe marcaram, sejam por fatores objetivos como a ação do imperialismo ou internos - que nos fornece o material empírico para tal afirmação, pois mesmo não logrando êxito em extinguir as mediações alienadas, visto que essa é uma tarefa passível de ser cumprida apenas através de um sociometabolismo completamente novo, permitiu-nos observar que as formas de alienação mais grosseiras podem arrefecer diante de um processo revolucionário. Processo que curiosamente se manifestou com graça e avidez no design. Nessa perspectiva:

O que dá sentido à opção humana pelo socialismo não é a promessa enganadora de um absoluto fictício (um mundo do qual todas as possíveis contradições estejam eliminadas para sempre), mas a possibilidade real de transformar uma tendência ameaçadoramente crescente de alienação numa tranqüilizadora tendência *decrecente* (MÉSZÁROS, 2006, p. 228).

O que fica registrado, por fim, é que se o socialismo do século XX conseguiu subverter o design de sua forma capitalista mais costumeira e selvagem, é de se esperar que em novas experiências socialistas, precavidas dos equívocos já cometidos e de posse de um debate mais maduro sobre o design, seguramente o que hoje entendemos como atividade projetual será completamente transformado. Essa possibilidade, ainda que pareça distante, se circunscreve às tendências que vão na contramão da ordem vigente. É a *sombra que paira sobre o design*. Falamos em tendência porque mais que um conjunto de ideias incutidas de boas expectativas, o socialismo é uma *tendência do real* que opera por entre as estruturas e mediações do próprio capitalismo, conforme constatam Marx e Engels (2005, p. 51, grifo nosso):

A condição essencial para a existência e supremacia da classe burguesa é a acumulação da riqueza nas mãos de particulares, a formação e o crescimento do capital; a condição de existência do capital é o trabalho assalariado. Este baseia-se exclusivamente na concorrência dos operários entre si. O progresso da indústria, de que a burguesia é agente passivo e involuntário, substitui o isolamento dos operários, resultante da competição, por sua união revolucionária resultante da associação. Assim, o desenvolvimento da grande indústria retira dos pés da burguesia a própria base sobre a qual ela assentou o seu regime de produção e de apropriação dos produtos. *A burguesia produz, sobretudo, seus próprios coveiros.*

O socialismo é filho das contradições do capitalismo. Enquanto existir o segundo sempre haverá a possibilidade de concretização do primeiro, é um par inseparável. Por outro lado, no capitalismo o horizonte histórico é reduzido ao mínimo possível com o intuito de excluir qualquer alternativa concreta aos seus desmandos, conforme buscamos mobilizar esforços para demonstrar como esse fato também se faz presente na teoria do design. Ao se parar a locomotiva da história bruscamente no atual estado de coisas, torna-se então mais fácil imaginar que o mundo sucumba a uma hecatombe nuclear ou em desastres ambientais do que cogitar o fim do capitalismo. Conforme asseveramos, esse sórdido processo se sustenta por diferentes razões e no design ganha expressões solenes nas teorias que anunciam o fim de todas as coisas: fim da história, fim do trabalho, fim da indústria etc. como tivemos a oportunidade de abordar tal questão na figura de Flusser; em uma perspectiva histórica, dentre outras coisas, deve-se também ao refluxo do movimento comunista internacional que servia como freio aos impulsos descontrolados do capital sobre o trabalho, pois justamente pelo capitalismo cair em contradições insolúveis, sempre havia o perigo do proletariado se sublevar em grandes revoluções, e um movimento comunista forte servia como um instrumento propulsor de tais revoltas.

Desse modo, o atual estado de coisas, ao engendrar um esmaecimento das lutas da classe trabalhadora, parece dar fim a possibilidade histórica do socialismo. No entanto, não se trata de pôr em relevo a força das convicções socialistas, como se estas fossem suficiente para instaurar a revolução, mas de perceber que essa possibilidade emerge do próprio processo do capital, que ao produzir uma

acumulação de riqueza jamais testemunhada na história humana em um único pólo da sociedade, e pobreza e miséria absoluta no outro; e que ao manter um Estado profundamente eficiente em seu aparato repressivo às organizações dos trabalhadores; produz contradições que não podem ser resolvidas por sua própria força, lançando-se sobre crises cada vez mais recorrentes e intensas de forma que os trabalhadores são impelidos a defender seus interesses históricos, o que resulta em confrontos cada vez mais elevados contra o domínio da burguesia. Em suma: o "agravamento da contradição entre propriedade privada e trabalho demonstra a contradição mais interna do sistema produtivo existente, e contribui enormemente para a sua desintegração" (MÉSZÁROS, 2006, p. 107). Daí que tratamos do socialismo como tendência e necessidade histórica, como algo que não é somente possível, mas sim que é uma tendência circunscrita às contradições capitalistas.

Em nada resulta dessas conclusões que aquele sistema que deve suplantar a ordem do capital deva ser tomado como uma inevitabilidade histórica, mas sim que ele é nada mais que o corolário do capitalismo, é a sombra que incorre por entre as coisas e relações do capital, cuja construção se faz presente em cada greve, piquete e manifestação da classe trabalhadora.

Essa tendência se expressa no design realmente existente de modo que faz necessário tomá-lo pelas avessas do que é hoje, pois seu mundo legítimo, de nascimento, desenvolvimento e mesmo de possível morte é o mundo da mercadoria, do capital, da troca e da sanha fetichista. O mundo errado para o design existente, por sua vez, *é aquele que brota dos interstícios da revolução*, o mundo do comunismo, cuja tendência é a divisão do trabalho paulatinamente se dissipar e conseqüentemente libertar a atividade projetual das amarras das alienações capitalistas e de suas quimeras, enfim, de tudo aquilo que até então lhe deu a forma que conhecemos.

Nestas circunstâncias em que as mediações de segunda ordem mais destrutivas como a fragmentação da atividade produtiva e a propriedade privada são corroídas em sua base, nem os objetos nem os processos de trabalho são alheios aos designers, o que os põe a serviço do gênero humano. Enquanto habita à sombra do mundo errado o designer murmura em todos os seus projetos as

contradições de classe que o cercam e fazem sofrer um sem número de mazelas do capital, tendo sua atividade criativa e sentidos reduzidos à mera rudeza da reprodução física.

Ainda que a relação entre design e capital em grande parte ainda esteja por se decifrar, o que é indubitavelmente reconhecido por todos os lados como força motriz da atividade projetual é sua subserviência às mediações de segunda ordem, quadro que só pode ser alterado com a mudança na estrutura de toda sociedade e no paradigma do design, isto é, com a profunda modificação da relação entre atividade conceptiva e prática. Que o trabalho do design se configura como trabalho conceutivo, intelectual, e que por vezes recai sobre práticas manuais - em suas expressões mais degradadas - significa apenas que está fragmentado, que o designer é uma ínfima parte da produção e por isso está alienado da totalidade de suas potencialidades, do produto de sua atividade e do processo produtivo. Mas insistamos: isto não é um acidente no design, não é uma de suas manifestações fortuitas, pelo contrário, é da natureza da atividade projetual como até então testemunhamos, que tendo nascido da divisão do trabalho operada no capitalismo tem na alienação sua fonte inesgotável de existência, a vitalidade de sua forma, excetuando-se suas manifestações nas experiências socialistas, que apesar de não darem cabo do complexo de alienações na atividade projetual, registraram importantes avanços frente à sua forma capitalista. Nesse sentido, coadunamos com a posição de Matias (2014, p. 365, grifo nosso) que julga que

O horizonte da emancipação do trabalho talvez circunscreva o *'fim' do design, ao menos enquanto uma área especializada, inerente à divisão social do trabalho capitalista*; mas aqui pode estar contida a possibilidade de um *novo projeto*. É possível que essa noção revolucionária de emancipação não tenha sido abordada pelo design – sob a forma de superação de toda exploração e de todo estranhamento –, porque isso poderia significar a concepção de seu próprio desaparecimento, ao menos *em sua forma atual*.

Consideramos que esta não é uma concepção que anuncia sobejamente do fim de todas as coisas ou que vê no comunismo um pretense estado idílico em que o fim da alienação resulte que a objetivação de um trabalhador, como um designer, por

exemplo, corresponda de igual e por inteiro às suas intenções. Como verificamos, este é um entendimento equivocado do problema. Mészáros (2006, p. 224) salientando para os perigos de conceber a objetivação como algo homogêneo e indeterminado afirma que é preciso "distinguir, pelo menos, entre a objetivação que se manifesta na forma de objetos como mesas, cadeiras etc., e a objetivação que toma a forma de instituições humanas" de modo que os objetos como as mesas e cadeiras sempre constituem um outro que não aquele que lhes objetivam; são corpos com legalidades próprias e que por isso mesmo partem da atividade produtiva mas não lhes correspondem em sua integridade, e neste sentido, *são objetos alheios, isto é, outras coisas que não as ideias de seu criador*. Mas este aspecto de ser alheio não implica que suas *funções institucionais* - as funções organizativas que desempenham dentro de certas relações sociais - também devam ser. No capitalismo, todavia, tais funções institucionais dos objetos são de fato alheias aos seus criadores. Desse modo:

Objetos desse tipo [como mesas e cadeiras] podem certamente assumir funções institucionais – quando, por exemplo, uma solene escrivãzinha administrativa ajuda a realizar a função de manter à distância o homem que cerimoniosamente se senta à sua frente para falar com o seu ocupante. *Mas a 'alienação' envolvida não se deve à existência de mesas como objetivações humanas, e sim às suas funções institucionais, que podem ser modificadas* (MÉSZÁROS, 2006, p. 224, grifo nosso).

Portanto, o fim da alienação em relação ao objeto na atividade projetual não quer dizer que ela se iguale completamente com o que é objetivado, mas sim que as *funções institucionais* que esses objetos assumem deixam de ser *funções alienadas*. Assim, as mesas e cadeiras que hoje podem servir como objetos de distinção de classe como os móveis produzidos pelos Irmãos Campana, famosos designers brasileiros, passam, após a emancipação do trabalho, a adquirir novas funções institucionais, não mais alienadas. Temos, portanto, que a diferença entre objetivação e pôr teleológico constitui uma distinção natural de toda atividade produtiva e não necessariamente uma característica da alienação na forma de mediações de segunda ordem. Os aspectos determinantes destas últimas, por sua

vez, dizem mais respeito à maneira como se objetivam as *instituições humanas* do que aos objetos não coincidirem por inteiro às intenções de seus criadores. Logo, a objetivação dos objetos e das instituições humanas são coisas de natureza distinta:

É diferente o caso da objetivação como institucionalização [em relação a objetivação dos objetos]. Abolir total e definitivamente a alienação sob esse aspecto implicaria *a abolição total das instituições humanas, embora não precisemos abolir mesas para eliminar suas funções institucionais alienadas*. Mas a abolição total das instituições humanas equivaleria, paradoxalmente, não à abolição da alienação, mas à maximização dela, na forma de total anarquia; com isso, *se aboliria o especificamente humano*. O 'especificamente humano' é o oposto da anarquia: *é a ordem, que na sociedade humana é inseparável de alguma organização*. Mesmo a "associação consciente" – não importa seu grau de consciência – é inconcebível sem uma forma específica, e essa forma, para os seres humanos, só pode ser algum tipo de instituição criada com base em alguns princípios orientadores (Ibid., p. 225, grifo nosso).

Nesse sentido, falar em fim da alienação como mediação de segunda ordem significa falar a respeito do fim das formas aviltantes e fetichizadas que as instituições humanas adquirem sobre o capitalismo, como é o caso do Estado, mercado, etc. Contudo, afirmar que as instituições humanas - entendidas como *formas de organização da vida social* e não como institucionalidade burguesa como Poder Executivo, Judiciário etc. - são alheias não significa afirmar que elas têm necessariamente de assumir o caráter alienado descrito acima, com todas as suas mazelas como empobrecimento e estranhamento dos indivíduos. Assim, trata-se puramente de reconhecer que toda organização humana tem um caráter social intrínseco, e que portanto, mesmo que possam ser fruto de uma associação consciente dos indivíduos - como no caso de uma sociedade comunista - escapa em alguma medida aos desígnios dos indivíduos, precisamente por ser feita a muitas mãos. Nenhuma sociedade, por mais racional e não alienada que seja, consegue pôr sob seu domínio a totalidade dos fenômenos, processos e relações que produz. Para resumir esse apanhado de coisas, Mészáros (Ibid., p. 227) as elenca em três pontos vitais:

1) Não se podem dar garantias a priori para uma superação prática da alienação, uma vez que as questões em jogo são, em si mesmas, inerentemente sócio-históricas; 2) Existem certos perigos de alienação que são inerentes ao potencial de reificação de certos instrumentos e instituições de intercâmbio humano; 3) Nenhuma conquista a esse respeito (por mais radical e importante) pode ser considerada como uma *Aufhebung* absolutamente definitiva (permanente) de todas as formas possíveis de alienação.

Vemos, dessa maneira, como a sociedade comunista não se caracteriza como um estado ideal e metafísico, cuja efetivação mediante a práxis humana deveria ser impossível por se identificar como o fim integral de toda e qualquer alienação. Tampouco se define como a identificação plena entre sujeito e objeto, indivíduo e realidade na medida que isso significaria a anulação recíproca de ambos. Essa acepção de comunismo evidentemente tem consequências para a atividade projetual se pensada para além do capitalismo: trata-se de questionar em que medida é possível pensar um outro design ou se é uma atividade restrita à ordem capitalista e que suplantar o atual estado de coisas significa também o fim da atividade projetual. Esta, evidentemente, é também uma questão de resolução prática, cujo remoer e remexer das palavras nos aproxima muito pouco de sua resolução. O que não implica, entretanto, que não possamos deduzir que a partir do fim da propriedade privada e da divisão do trabalho, isto é, a partir dos pressupostos necessários para se chegar a uma sociedade comunista, a *própria definição* do que hoje se entende por design pode não sobreviver.

Portanto, as reflexões que empregamos não passam disso: um prognóstico ancorado nos efeitos que o fim das mediações de segunda ordem podem provocar sobre a atividade projetual, o que incorre sobre o *conteúdo* dessa transformação, mas não necessariamente sobre sua *forma*, esta, por seu turno, só podem ser encontradas na experiência histórica concretamente analisável, em nada nos aproximamos, dessa maneira, de fornecer receitas a atividade projetual. Cremos que essa é a única maneira de deter cientificidade ao trato da questão, e por isso mesmo não nos atrevemos a ir além dessas reflexões. Colocando o debate nestes termos, é possível constatar que com o fim da divisão do trabalho se possibilita uma organização completamente distinta da atividade produtiva, conforme afirma Marx e

Engels (2007, p. 37-38, grifo nosso) em famosa passagem a respeito da divisão do trabalho:

Logo que o trabalho começa a ser distribuído, cada um passa a ter um campo de atividade exclusivo e determinado, que lhe é imposto e ao qual não pode escapar; o indivíduo é caçador, pescador, pastor ou crítico crítico, e assim deve permanecer se não quiser perder seu meio de vida – ao passo que, na sociedade comunista, onde cada um *não tem um campo de atividade exclusivo*, mas pode aperfeiçoar-se em todos os ramos que lhe agradam, a sociedade regula a produção geral e me confere, assim, a possibilidade de hoje fazer isto, amanhã aquilo, de caçar pela manhã, pescar à tarde, à noite dedicar-me à criação de gado, criticar após o jantar, exatamente de acordo com a minha vontade, sem que eu jamais me torne caçador, pescador, pastor ou crítico.

De semelhante modo, a atividade projetual já desprovida de seus aspectos alienados não precisa mais ser concebida como privilégio de alguns poucos dotados de grande criatividade e elevados sentidos estéticos. Desse modo, "projetar não seria mais uma atividade especializada e separada da produção imediata, tampouco encontraria-se em condições hierárquicas superiores às do trabalho de execução" (loc. cit.). Esse quadro de coisas permite que a personalidade criadora possa ser observada com mais frequência na medida em que os trabalhos enriquecem seu nível de complexidade e ajudam a desenvolver os sentidos dos trabalhadores no processo produtivo.

Não é que o design seja abolido, mas sim que sua especificidade enquanto trabalho conceutivo, que goza de um componente de subjetividade e personalidade criadora do trabalhador, se pulveriza ante as mais diferentes formas que o trabalho assume, portanto, "a noção de práxis projetual assume outras proporções e uma nova substancialidade política" (Id., Ibid.). Os sentidos estéticos já não se mobilizam para criação de objetos alienados e por isso não são rebaixados à reprodução dos desígnios das mercadorias ou meras formas de garantia da subsistência, tampouco a fruição se dá em um isolamento individual pois o consumo estético não é mais um consumo mercantil, derivado da propriedade do objeto desfrutado. A personalidade criadora se faz presente em cada objeto precisamente pelo produto do trabalho já não ser mais alheio ao seu criador, e o processo produtivo por não ter mais as

marcas da coerção à forma-mercadoria pode se valer da liberdade criativa do trabalhador.

Como bem salienta Matias (op. cit., p. 363, grifo do autor), esse processo não consiste em transpor antigas formas de trabalho, de rudimentar divisão, à sociedade comunista, não é, dessa maneira, "uma idealização do artesanato, do Mestre Artesão que incorporava concepção e execução em um único ato" haja vista que o "sistema de guildas atendia a um modo de produção social específico e era também uma organização hierárquica rígida do trabalho, pautada pela *tradição*". No comunismo, a divisão do trabalho não retorna a estágios anteriores, ela é *abolida* pelo desenvolvimento das forças produtivas e a criação de novas relações produtivas, o mesmo ocorre com a propriedade privada, que não é nada mais que outra expressão do mesmo fenômeno, posto que ambas - propriedade privada e divisão do trabalho - estão intimamente entrelaçadas.

Ademais, essa tratativa do problema não corresponde a uma pueril intenção de conceber o fim da divisão do trabalho como o fim da diferenciação entre os trabalhos, como se cada indivíduo passasse a fazer todos os tipos de atividades. Desse modo, mais do que uma diversidade de funções desempenhadas por um mesmo indivíduo, o fim da divisão social do trabalho se efetiva no sentido de fazer com que "pensar e fazer" possam ser reintegrados, "senão em cada indivíduo, ao menos em cada *processo*" (Ibid., p. 365, grifo nosso).

Denota-se assim, que se trata mais da retomada consciente, não alienada, sobre toda atividade produtiva por parte do corpo social dos trabalhadores do que de inclinações de um ou outro indivíduo para diferentes funções. Daí que é um erro crasso conceber a questão a partir de uma aparente "diversificação de emprego", posto que "mesmo uma sociedade capitalista deveria ser capaz de produzir essa diversificação, numa escala incomparavelmente maior do que conhecemos até agora", (MÉSZÁROS, 2006, p. 192) o que só não é possível neste modo de produção devido seus estreitos limites.

Não obstante, "não é de nenhum modo evidente que o exercício de meia dúzia de funções deva ser, *em si mesmo*, inerentemente mais compensador do que o exercício de um número menor delas" (Id., Ibid., grifo do autor). Portanto, o que é

denotado não é a quantidade de atividades que um indivíduo pode desempenhar após o fim da divisão capitalista do trabalho, mas sim a *qualidade* destas, como elas se convertem em objetivações que não mais escapam aos trabalhadores como forças estranhas. Assim é que pode ser entendida a diversidade de atividade desempenhada por um mesmo indivíduo: como escolha livre e não como alguma espécie de imposição, uma vez que o trabalho já não aparece como força coercitiva ao qual é lançado a fim de garantir sua reprodução física enquanto trabalhador. Não obstante, o trabalho, em seu sentido de autodesenvolvimento consciente do gênero humano, - expressão genuína das relações de produção comunistas - acaba por libertar a atividade produtiva da unilateralidade que adquire no capitalismo em que o trabalhador é trancafiado a um tipo de atividade específica. Este é outro fator que faz com que o *design como trabalho intelectual especializado* seja alterado em sua integridade, ainda que alguns de seus aspectos possam continuar a existir.

O cerne reside, enfim, na "necessidade de libertar as atividades vitais – não importa se muitas ou poucas – das leis férreas da economia capitalistas" visto que tais leis degradam todas as atividades "à condição de *meio subordinado aos fins da economia capitalista de mercado*" (Id., Ibid., grifo nosso). E como a atividade projetual é essencialmente um meio para determinado fim, que em sua forma existente até então se identificou com a configuração de mercadorias, é de supor que ao suplantando tal estado de coisas essa atividade passe por transformações até então não vistas, pondo em questão suas estruturas alienadas mais elementares. Como se não bastasse, ao ser um meio para outras tantas finalidades, o design tem como forte característica a tendência de se agarrar as coisas e as relações em que é produzido, mudando-se a primeira e a segunda, retomando-as ao controle consciente dos produtores, certamente a atividade projetual também será modificada, apesar de não ser possível saber exatamente que transformações resultarão desse processo. Por mais que alguns dos seus traços que conhecemos possam vir a resistir as mudanças perpetradas por uma revolução, seguramente não se manterão inabalados ao fim da divisão do trabalho e da propriedade privada visto que isso põe em questão a sua própria definição enquanto atividade intelectual alienada. O que ainda hoje não passam de sombras desenhadas por entre as

tendências do capital, um dia, ao se solidificarem, poderão abarcar o design e retirar-lhe o caráter de atividade fragmentada, fazendo-o se desmanchar ante o trabalho livre. Portanto, a dialética histórica do design reside no fato de que a efetivação concreta de suas potencialidades não alienadas pode significar seu próprio fim.

## 5 À GUIA DE CONCLUSÃO

Ao longo das páginas anteriores buscamos realizar, antes de tudo e de maneira bastante concisa, um resgate. Tentamos em certa medida trazer para o debate do campo do design conceitos, categorias e reflexões que há muito dormitavam esquecidas na teoria da área. Seguramente esta tarefa não é exclusividade nossa, na verdade provém de um movimento que vem ganhando força nos últimos anos: tratam-se de pesquisas que se orientam a analisar criticamente o design realmente existente e propor alternativas ao cenário de coisas que estão postas. Naturalmente, ainda é um movimento incipiente mas que já representa importantes avanços e detém mudanças substanciais frente ao trato teórico hegemônico do campo, marcado quase sempre por uma apologia desmedida ao capitalismo. Nesse espírito de crítica, desenvolvemos nossa pesquisa a fim de realizar um debate que ainda não se faz tão presente na teoria do campo mas que julgamos ser vital para a apreensão dos aspectos determinantes da atividade projetual: a forma como a alienação se expressa no design. Consideramos ser esse um importante tema de pesquisa não por conta do conceito de alienação ter longa trilha na filosofia e ser pouco abordado no campo do design, mas sim porque na ótica marxista a alienação é parte constitutiva da realidade objetiva, brotando da produção material da vida social e afetando todas as instâncias e relações. Portanto, mais do que um conceito, é um fenômeno fundante da própria vida social quando sustentada pela propriedade privada e divisão do trabalho.

Diante desse quadro, buscamos empreender um resgate à historicidade do design, não no sentido de realizar um trato histórico, abordando as diferentes etapas de seu desenvolvimento, os fatos marcantes, tradições, escolas e figuras ilustres do campo, mas sim em um sentido de pôr o design como atividade resignada à circunstâncias históricas específicas. Efetuar esse trato reservou mais sutilezas do que pode a princípio parecer, afinal, ninguém há de negar explicitamente que o design é filho da história, o que fez com que fosse preciso procurar nas entrelinhas as debilidades conceituais que colocam ao design, em sua forma capitalista, a

caracterização de ser uma atividade eterna, quase que natural e não determinada pelas mediações de segunda ordem.

Não obstante, infelizmente esse é o trato mais recorrente por parte dos teóricos do campo, que realizam uma apologia aparentemente desinteressada aos aspectos mais aviltantes do capitalismo, naturalizando a alienação do trabalho. Como os teólogos, parafraseiam antigos religiosos afirmando: no princípio era o Capital. Contrários a essa perspectiva, empenhamos esforços no sentido de demonstrar como parte da teoria do design busca tomar as mediações capitalistas de segunda como força eterna com o objetivo de constatar que onde tocam os apologetas do reino do capital, a historicidade do design encontra-se fadada a morrer. Evidentemente, atuamos de forma a não imputar aos teóricos uma pecha de que todos são igualmente ferrenhos defensores da ordem vigente, tentando sempre contextualizar que a defesa ou ignorância de determinações sociais não parte necessariamente das inclinações pessoais de cada autor, mas do próprio fetichismo da realidade, que faz com que as relações sociais se apresentem às avessas, transformando o que é imediato - a alienação - na própria essência do fenômeno - o trabalho.

Nesse sentido, começamos nossa empreitada realocando a categoria de trabalho à centralidade da discussão considerando que não é uma mera atividade como qualquer outra, que pode ser relegada a segundo plano ou mesmo se dissipar, como faz crer Flusser em suas reflexões, mas sim uma atividade vital e ontológica do ser social. É o que aprova a forma e o conteúdo da existência social, e enquanto tal, é também o intercâmbio perene que possibilita o autodesenvolvimento dos indivíduos. Ainda, traçamos um rápido panorama de como esses fatos se devem à distinção do ser social em relação a natureza imediata, decorrendo de sua capacidade particular de criar pores teleológicos, sendo estes de vital importância para a realização da própria atividade humana. Com essas reflexões resgatamos ao debate no design a compreensão do trabalho para além de suas mediações de segunda ordem, jogando luz sobre o verdadeiro caráter negativo e historicamente transitório destas últimas, e assim pudemos nos armar da categoria fundamental

para compreender o arranjo de estruturas, relações e objetos alienados que ganham vida na sociedade capitalista.

Extraímos o trabalho de sua imediaticidade alienada, perceptível no cotidiano, para em seguida retornar a ela imbuídos do conceito que permite criticá-la. Assim, destrinchamos as diferentes formas que a alienação adquire na ótica de Marx: em relação ao produto do trabalho, ao processo produtivo e ao gênero humano, prezando pela necessária cautela de não tomá-las como princípios abstratos e apriorísticos ao trato dos objetos em questão. Não obstante, nos alongamos em alguma medida na contextualização de que todo complexo de alienação deriva de mediações históricas e sociais como a propriedade privada, a divisão do trabalho e a forma-mercadoria da troca, portanto, não é um estado de coisas passível de ser alterado puramente por escolhas feitas no isolamento do trabalho de um ou outro indivíduo, muito menos é restrito ao trabalho fabril ou mesmo à atividade produtiva, pelo contrário, se alastra por toda atividade humana adquirindo diferentes contornos na medida em que se manifesta em diferentes formas de objetivação dos indivíduos. Com efeito, foi preciso delimitar as diferenças entre objetivação e alienação para deixar explícito a diferença conceitual, mas acima de tudo, prática, entre ambos. Isso foi de vital importância para as reflexões que desenvolvemos posteriormente na medida em que indica que a objetivação do trabalho do designer não resulta, inevitavelmente e de maneira mecânica, na elevação de nenhum dos seus sentidos, criatividade ou do conjunto de ambos na forma de sua personalidade criadora.

Após apresentarmos esses conceitos e relacioná-los entre si, foi a vez de contextualizá-los no seio da atividade projetual. Nesta, enquanto *particular historicamente determinado*, todo universal - no caso em questão, as mediações de segunda ordem - sempre se expressa com irregularidades e traços próprios, o que nos impeliu a primeiro conceituar a alienação na teoria do design com o intuito de compreender como as mediações alienadas se expressam nela. Consideramos que em certa medida logramos êxito em demonstrar as debilidades conceituais das teorias de Löbach, Cardoso e Flusser, no entanto, compreendemos que há diversas outras manifestações particulares da alienação na teoria do design. Com nossa abordagem intuímos tão somente contextualizar, com base em teóricos

consagrados, as *generalidades* da alienação na produção científica do campo, que se vale dos lugares-comuns e pressupostos da economia política burguesa ou da filosofia especulativa. Todavia, de forma alguma damos por encerrado o debate sobre alienação e apologia na teoria do design, na verdade, a presente pesquisa se circunscreve à tendência crítica que vem galgando espaços na produção acadêmica do campo, conforme descrevemos a pouco. Nesse sentido, visamos instigar que sejam feitas novas análises sobre como a teoria do design advoga os preconceitos burgueses em favor de uma teorização que se faz pouco crítica e em larga medida deixa de apreender conceitos e categorias fundamentais ao campo como alienação, valor-trabalho, divisão do trabalho, luta de classes etc.

Com particular ênfase, demos enfoque às reflexões de Löbach como síntese ideológica do senso comum do design, que concebe a atividade projetual como ferramenta orientada a satisfazer necessidades, resolver problemas ou imbuir os produtos de funções realmente agregadoras. Buscamos destrinchar esses princípios amplamente apoiados pelas teorias hegemônicas do campo para atestar que há teóricos que assumem como premissa todas as rebaixadas relações capitalistas de produção, troca e consumo, e por conseguinte, atribuem às mediações de segunda ordem o status de força absoluta e natural. Ainda nos debruçamos sobre as reflexões de Cardoso e Flusser para debater como os objetos, um dos temas centrais do design, são concebidos como coisas desprovida de certos aspectos históricos, o que recai novamente em formas de fetichizar a mercadoria, e no caso de Flusser em particular, resulta em uma atomização do próprio processo real de produção da vida material. Reunimos essas diferentes teorias sob o que acreditamos que promove sua unidade: a subsunção às mediações de segunda ordem. Visto que conceitos típicos da economia política e da filosofia especulativa ganham outras formas no design e costumeiramente passam por um trato menos rigoroso, o complexo de alienação acaba por adquirir traços mais sutis de manifestação, sendo necessário discorrer sobre temas que a princípio parecem guardar uma neutralidade conceitual e que em nada aparentam dizer respeito à alienação como objetos, necessidades e o próprio trabalho.

As qualidades e defeitos do design moram nos detalhes, e isso também tem validade para a teoria, posto que ela tem um sem número de subterfúgios dos quais se vale para propalar uma de suas características mais marcantes: a aparente ausência de conflito. Nesse sentido, acreditamos que conseguimos cumprir o nosso objetivo de descortinar as concepções burguesas que se escondem por detrás das elucubrações pretensiosamente neutras da teoria do design. Ademais, esse é um processo de investigação que jamais se esgota por vista da própria produção teórica do campo estar sempre se atualizando. Assim sendo, há um amplo espaço para pesquisas que se debrucem sobre outras formas de alienação na teoria do design e tantos outros pressupostos fetichistas e apologéticos que não tivemos a oportunidade de explorar devido ao modo que dispomos nossa abordagem, pautada no trato da generalidade e dos aspectos mais abstratos da alienação na atividade projetual. Esta pouca concreticidade, em certa perspectiva, pode ser compreendida como uma das debilidades da análise, no entanto, em função de se tratar de um debate ainda pouco explorado e do design brasileiro ainda não contar com uma base de dados mais robusta que possa referenciar pesquisas de cunho empírico de modo mais qualificado e de grande amplitude, cremos que este era o procedimento mais adequado a se realizar.

Ao longo do trabalho tentamos deixar nítido que a alienação não é atributo de uma ou outra atividade do design, sequer se restringindo a essa forma de trabalho, assim, pouco sentido faria que nos detivéssemos sobre uma atividade projetual em específico como design de produto, moda ou gráfico. Nós desejamos extrair as *generalidades* do processo de alienação na atividade projetual, o que há de universal nesta, ainda que continue a ser um particular sobre a ótica do trabalho. Por conseguinte, restringir a pesquisa a um tipo específico de design sem se valer antes de reflexões de maior fôlego sobre os aspectos mais gerais da alienação na prática projetual significaria empobrecer não só o nosso processo de pesquisa mas também as conclusões a que eventualmente chegaríamos em vista de que careceriam de referenciais mais profundos sobre a generalidade da alienação no campo, correndo o risco de proceder no erro inverso ao qual nos submetemos: universalizar um aspecto particular da alienação. Não obstante, trata-se de um grau de abstratividade

que se ancora na *concreticidade das relações materiais*, e assim sendo, não são *abstrações arbitrárias*, mas que exprimem o que há de unitário na riqueza do concreto. Desse modo, nos valem de uma abstração não apriorística, que de alguma forma antecede ao objeto em questão, pelo contrário, partimos das categorias de trabalho e alienação de modo que nos apropriamos de conceitos já bastante presentes na crítica da economia política e na filosofia materialista e que não brotaram da consciência de seus formuladores, mas dos problemas efetivos impostos pela realidade. Portanto, o debate que realizamos não se inicia de um marco zero, mas se envolve de contribuições de outras áreas do conhecimento - e de importantes teóricos do próprio design - para analisar como tais conceitos operam na produção científica do campo e obtém expressão particular na atividade prática do designer.

Seguramente a abordagem que aqui empregamos pode gerar alguma dificuldade de entendimento em alguns leitores, em especial àqueles que estão acostumados com leituras do campo do design que normalmente gozam de um maior grau de concreticidade ou naqueles que são pouco familiarizados com alguns conceitos que aqui abordamos como mercadoria, valor de uso, valor de troca etc. e que foram assumidos como contribuições científicas pregressas à nossa pesquisa, reservamo-nos o direito, portanto, de não ter que destrinchar seus pormenores sob pena de alongar demasiadamente nossa pesquisa. Por isso, direcionamos esforços a fim de contextualizar a alienação na atividade projetual a partir de algumas expressões empíricas, que como toda exemplificação de problemas complexos e de longo fôlego histórico, certamente dentro de alguns anos poderão se encontrar datadas, mas cujo cerne da argumentação ainda poderá resguardar certo vigor. Neste seguimento, o asseveramento da maior ou menor pertinência de alguns exemplos, hipóteses e formulações, é tarefa que só incube a história cumprir. Cremos que há validade nas observações que realizamos na medida que elas não se delimitam a um conjunto muito específico de circunstâncias, que só podem ser apreendidas a partir de certa distância histórica do objeto considerado ou então, a partir do estudo de suas particularidades. Pelo contrário, nossas reflexões se orientaram a compreender as determinações mais gerais do design que perdurarão

enquanto existirem as mediações de segunda ordem na forma que estão postas pelo capitalismo.

Ainda que as formas de manifestação da alienação na atividade projetual possam variar - e estamos convencidos de que as novas tecnologias, quando alimentando a alienação do trabalho, resultarão também em novas formas de estranhamento - ao contrário de invalidarem nossas considerações, só as colocarão na ordem do dia do design. Não acreditamos que a tecnologia esteja na centralidade da alienação ou que ela por si mesma possa modificar as relações sociais, mas enquanto desenvolvimento das forças produtivas, é certo que elas desempenham um notório papel na atividade projetual.

O modo como o design hoje está disposto desde as metodologias, passando pelos objetos configurados até o processo de trabalho, comumente são realizados através de artefatos bastante tecnológicos, e esta não parece ser uma tendência que vá sofrer abalos em um tempo próximo. Em certa medida, esse fato explica as crenças limítrofes que partilham alguns designers de que o desenvolvimento da tecnologia é suficiente para produzir mudanças estruturais nas relações basilares da vida social. Desnecessário enfatizar que não é essa concepção que aqui levamos em consideração. O que supomos é tão somente que a própria atividade do designer nos próximos anos terá de lidar com uma série de novas formas de alienação que se relacionam intimamente com seu processo de trabalho e as tecnologias nele envolvidas. Se as mediações de segunda ordem alienam as relações de produção da vida social, alienam também as forças produtivas por meio das quais esta produção ocorre, e com a tecnologia não é diferente.

Assim como os primórdios da internet representaram uma revolução no interior do design, criando novas formas de atividade e destruindo antigas, estabelecendo processos de trabalho inteiramente diferentes dos anteriormente existentes e engendrando objetos de natureza até então inimagináveis, a elevação de seu desenvolvimento a novos níveis certamente provocará rupturas na costumeira atividade projetual. A presença dos algoritmos e das interfaces por todos os lados já é um sintoma disso. Com o estabelecimento da "Internet das coisas" (IoT) podemos supor que as relações entre os sujeitos e os objetos, em certas

circunstâncias, será também alterada na medida em que o próprio consumo - que na acepção marxista é um consumo produtivo - passará a ser ainda mais um consumo produtor de informações, dados e subjetividades para o capital, o que não excluirá também a forma de ser um consumo voltado para reprodução física do trabalhador.

De semelhante modo, é de se pensar que o crescimento da chamada web 3.0 e do que está sendo denominado como "metaverso", uma espécie de realidade virtual enroscada à realidade aumentada, novas formas de estranhamento no processo produtivo dos designers surgirão. Nessas tecnologias, o objeto escapa ao designer até mesmo em sua forma física o que apesar de já ocorrer nos dias atuais certamente será asseverado devido a atomização do espaço de trabalho, transformado completamente em meio virtual, o que permitirá novas formas de controle e gestão da atividade produtiva, uma vez que mesmo sendo um espaço em que cada estrutura é completamente construída por humanos, é natureza humanizada, contrariamente a este princípio, certamente servirão aos objetivos do capital. Assim como a atual internet é cada vez mais utilizada como ferramenta para aumentar predatoriamente a produtividade dos trabalhadores que atuam nesse espaço bem como extrair dados e informações dos usuários, em breve irá engendrar novas formas de trabalhos, e com elas, os mais inusitados modos de exploração da atividade do designer.

Será um mundo em que cada pixel, rem e polegada surgirão de suas mãos - ou dos seus polegares, como crê Flusser - e que se valerão dos seus sentidos, criatividade e subjetividade, deixando-lhes como retribuição somente o estranhamento de todas as suas potencialidades, agora postas em um mundo que é resultante integralmente de sua própria atividade. Certamente as novas formas de estranhamento não serão menos acompanhadas de problemas como despersonalização, ansiedade e depressão do que as atuais. Ademais, não deverá haver espanto com a força que poderá ganhar a alienação na produção científica do campo a partir das teorias do fim do trabalho e da materialidade ou mesmo, da formulação de "novas materialidades". Essa força não virá das qualidades intrínsecas de tais teorias, tampouco por *explicarem* os fatos, mas por *justificá-los*. Através das palavras dos detratores da teoria da alienação muito provavelmente se

verá justificativas dos mais variados tipos em relação ao quadro de coisas alienados, tomando suas expressões destrutivas como mera fortuidade, exceções em vista dos aspectos positivos sempre denotados. Com efeito, em nada esse método tem de novo: é o mesmo trato dado à totalidade das mediações capitalistas pelas produções burguesas, não há de se esperar outra coisa da teoria do design, portanto.

Diante dessas possibilidades - que jamais deixam de ser apenas isto: *possibilidades* e que em nenhuma hipótese devem ser tomadas como fatalidade do real - a tradição crítica do design deve ser recobrada a algumas categorias aqui trabalhadas como alienação, propriedade privada, divisão do trabalho e mercadoria, tudo isto à luz da luta de classes. E é nesse horizonte que se insere nossa pesquisa, como uma singela tentativa de contribuir e instigar o debate acerca da alienação na atividade projetual. Não obstante, em alguma medida o leitor que também seja trabalhador do design poderá identificar em sua prática alguns dos processos alienatórios que descrevemos em nossa pesquisa precisamente pela alienação não se fazer um princípio abstrato, mas um problema de conteúdo e resolução prática, cujas consequências todos os dias marcam a pele dos trabalhadores com a violência de estranhá-los de si mesmos, de sua atividade produtiva, do produto nela gerado e do gênero humano.

Desse modo, não nos furtamos de realizar um debate sobre a necessidade histórica de superação das mediações de segunda ordem através de um processo revolucionário. Infelizmente não pudemos destrinchar as funções que cumpre o design em um processo revolucionário e na construção do poder popular, tema para outras investigações. De modo análogo, julgamos que nossa pesquisa, por partir da categoria fundante do trabalho, pode servir como instrumento para realização de outros trabalhos voltados para discussão sobre a divisão do trabalho no design assim como o ainda necessário debate sobre a teoria do design como expressão ideológica burguesa da atividade projetual no capitalismo. É preciso ainda que a discussão não se oriente só para o futuro, mas busque costurar as teorias que marcaram época no design, no intuito de compreender até que ponto correspondiam aos conflitos de classe e relações de produção que incidiam sobre a atividade projetual. Não obstante, salientamos que justamente pelo trato historiográfico não

ser feito diretamente nesta pesquisa - o que caso fosse realizado certamente agregaria bastante às nossas reflexões - e embora já contamos com louváveis investidas nesse sentido, a abordagem crítica da história do design ainda constitui uma necessidade teórica de primeira importância para elucidar como ela é marcada por conflitos de classes e como o próprio design se constituiu enquanto ferramenta necessária para o desenvolvimento do capitalismo, além de servir para delinear os possíveis caminhos históricos que podem ser percorridos pela atividade projetual.

No campo prático, nossas considerações a respeito da atuação revolucionária dos designers promover sutis rupturas na continuidade da alienação reforça a necessidade de lutarem organizadamente, uma vez que a teoria que se reivindica marxista tem como dever por excelência orientar-se para a práxis. Esse trabalho além de contribuir para o debate em uma perspectiva materialista e dialética e incentivar novas produções, de certa forma também abraçou a tarefa de acender nos designers um espírito revolucionário e pô-los em posição de vanguarda, encarando francamente a necessidade de se organizar politicamente para defender pautas candentes da profissão e acima de tudo, os interesses históricos da classe que faz parte, a classe trabalhadora. Dessa forma, consideramos que anular os aspectos práticos e revolucionários que o designer pode adquirir ao compreender a dimensão alienada e explorada de seu trabalho é tomar o imobilismo como virtude em nome de uma luta de classes que não detém concreticidade alguma e que se limita a um jogo de boas palavras.

Sem dúvidas, a teoria é também uma arma de luta, mas ao se divorciar da prática política consciente, mesmo quando se pretende revolucionária, faz com que suas conclusões ganhem corpo apenas como frágeis e demagógicas reflexões. Daí que também julgamos fundamental fomentar pesquisas que girem em torno do debate sobre tática, estratégia e organização revolucionária no design, posto que a atividade projetual por si só não tem força nem expressão política ou econômica significativa - o que explica a inoperância das concepções do design que tentam mudar relações sociais a partir de novas configurações dos produtos. Embora que ao constatar esse fato possa parecer que estamos menosprezando o design, cremos estar apenas denotando que se trata de uma atividade que é sempre

circunstancial, um meio para finalidades que não necessariamente são autoimpostas. Por isso mesmo, a atuação revolucionária do campo deve ser debatida a partir desse entendimento, considerando que se *isolado* o design é infértil para produzir mudanças de grande ossatura, por outro lado, *sem* o design não é possível conceber uma sólida organização revolucionária.

Neste panorama é que se inserem nossas conclusões sobre o design no quadro do socialismo e comunismo: como uma tentativa de revitalizar o debate sobre as possibilidades de uma atividade projetual para além das limitações impostas pela sociedade capitalista, mas sempre em acordo com as nossas ponderações anteriores, ou seja, que o design existente até então se organizou através de suas relações com a forma-mercadoria e as mediações de segunda ordem e que assim sendo, falar em transformações profundas em sua estrutura implica em defender a superação da ordem vigente.

Nossas reflexões servem também para fazer um contraponto às tendências que levam as mediações de segunda ordem até os confins da existência e acabam por pensar em mudanças no design somente de maneira cosmética, que em nada alteram a estrutura essencial dessa atividade. Por outro lado, não tomamos em nenhum momento o socialismo como estado ideal, como redentor de todos os problemas. Através de uma breve análise sobre alguns fatores que agiram sobre o socialismo real pudemos constatar a presença de elementos próprios do capital ainda que a forma que se manifestavam tenha sido completamente diferente, o que por si só garantia que as mediações de segunda ordem enquanto provedoras da alienação tivessem seu domínio sobre o trabalho arrefecido, sobretudo em decorrência do valor de uso passar a ocupar importante papel na produção. Essa compreensão é necessária para não negar a importância de experiências concretas de construção do poder popular, que justamente por serem concretas, nascem em meio a uma série de contradições e entre elas tem de resistir.

Reivindicar as experiências socialistas, com todas as suas contradições e debilidades, significa reivindicar a possibilidade concreta de construção do socialismo, posto que este só pode brotar a partir da ação de homens e mulheres reais, com todos os tipos de contradições que possam ter, mas que são os únicos

que com espírito revolucionário podem pôr abaixo a ordem do capital. De outra forma se estaria a jogar na lata do lixo da história as conquistas do movimento operário em função de concepções apriorísticas de socialismo que se pretendem efetivar forçosamente em nome de bons ideais. Em concordância com essas ideias, constatamos também que o complexo de alienação, no pós capitalismo, apesar de poder ser destruído, ainda persiste como fragmento, característicos da criação de instituições e instrumentos humanos, que jamais corresponderão por inteiro às intenções dos indivíduos. Foi nesse sentido que não tomamos o socialismo como uma inevitabilidade, esquivando-nos assim de cair em determinismos. Pelo contrário, o colocamos como uma tendência, e mais exatamente, uma necessidade histórica.

Ao cabo de nossa exposição, como resultado dessas reflexões, nos detivemos sobre as implicações que o fim das mediações de segunda ordem podem provocar na atividade projetual. O simples ato de cogitar o fim do design titubeia a crença que vê no ato projetual um primado ontológico. Por certo, não ignoramos os aspectos mais universais da atividade projetual, mas ao longo do trabalho empenhamos esforços no sentido de circunscrever o design a uma forma específica de projetar, existente em certas circunstâncias e com certos objetivos, mesmo que eventualmente alguns aspectos de sua universalidade escapem a esses limites. Por mais que não façamos um juízo absoluto sobre os direcionamentos que a atividade projetual possa vir a trilhar, buscamos delinear os embates que ela pode encontrar diante do fim das mediações de segunda ordem, além desses desdobramentos não nos atrevemos a considerar. Por fim, ao fazer incidir sobre o design o imponente edifício do comunismo, mais do que questionando até que ponto ele depende das relações com seu mundo legítimo, o mundo do capital, estamos retomando-o à sua historicidade como atividade que não reside ao lado dos fatos e acontecimentos mas que repousa em relações reais, diretamente verificáveis, e que um dia, caso se desfaça de sua feição alienada, pode ser tragado pelas sombras do mundo comunista, baseado na associação livre e consciente dos indivíduos.

## REFERÊNCIAS

BONSIEPE, Gui. **Design, cultura e sociedade**. São Paulo: Blucher, 2011.

\_\_\_\_\_. **Design: do material ao digital**. Santa Catarina: FIESC, 1997.

BRASIL, Ministério do Desenvolvimento Indústria e Comércio Exterior. **Diagnóstico do design brasileiro**. Brasília, 2014. Disponível em: [https://www.gov.br/produtividade-e-comercio-exterior/pt-br/arquivos/dwnla\\_1435234546.pdf](https://www.gov.br/produtividade-e-comercio-exterior/pt-br/arquivos/dwnla_1435234546.pdf). Acesso em: 15 abr. 2022.

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. *E-book (não paginado)*.

\_\_\_\_\_. Design, cultura material e o fetichismo dos objetos. **Revista Arcos Design**, [s. /], 1998. Disponível em: <https://almodotblog.files.wordpress.com/2017/04/design-cultura-material-e-fetichismo-dos-objetos.pdf>. Acesso em: 7 abr. 2022.

\_\_\_\_\_. **Uma introdução à história do design**. 3. ed. São Paulo: Blucher, 2008.

CONTINO, Joana Martins. **Design, ideologia e relações de trabalho: uma investigação sobre a indústria da moda no capitalismo tardio**. 2019. 218 f. Tese (Doutorado) - Curso de Design, Pontifícia Universidade Católica - Rio, Rio de Janeiro, 2019.

ENGELS, Friedrich. **Carta a Joseph Bloch**. 2011. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1890/09/22.htm#tr1>. Acesso em: 21 nov. 2021.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Conexões, 2009.

\_\_\_\_\_. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FORTY, Adrian. **Objeto de desejo: design e sociedade desde 1750**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FREDERICO, Celso. **A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács**. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

HAUG, Wolfgang Fritz. **Crítica da estética da mercadoria**. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

HORN, Bibiana Silveira; PETTER, Daniela; WOLFF, Fabiane. Gestão de Design e estratégia: relação teoria e prática na moda. In: COLÓQUIO DE MODA, 8., 2013, Fortaleza. **Anais**. Fortaleza: Abepem, 2013. p. 1-20. Disponível em: [http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202013/COMUNICACAO-ORAL/EIXO-1-DESIGN\\_COMUNICACAO-ORAL/Gestao-de-Design-e-estrategia-relacao-teoria-e-pratica-na-moda.pdf](http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202013/COMUNICACAO-ORAL/EIXO-1-DESIGN_COMUNICACAO-ORAL/Gestao-de-Design-e-estrategia-relacao-teoria-e-pratica-na-moda.pdf). Acesso em: 2 mar. 2022.

KOSIK, Karel. **Dialética do concreto**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

LEFEBVRE, Henri. **Marxismo**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

LÖBACH, Bernd. **Design industrial**: bases para a configuração dos produtos industriais. São Paulo: Blucher, 2001.

LUKÁCS, Georg. **A Destruição da Razão**. São Paulo: Instituto Lukács, 2020.

\_\_\_\_\_. **Conversando com Lukács**: entrevista a Léo Kofler, Wolfgang Abendroth e Hans Heinz Holz. São Paulo: Instituto Lukács, 2014.

\_\_\_\_\_. **História e consciência de classe**: estudos sobre a dialética marxista. São Paulo: Martins Fontes, 2003. *E-book (não paginado)*.

\_\_\_\_\_. **Introdução a uma estética Marxista**: sobre a particularidade como categoria da estética. São Paulo: Instituto Lukács, 2018.

\_\_\_\_\_. **Para uma ontologia do ser social I**. São Paulo: Boitempo, 2012.

\_\_\_\_\_. **Para uma ontologia do ser social II**. São Paulo: Boitempo, 2013. *E-book (não paginado)*.

MACIEL, M. A. E. **DESENHO INDUSTRIAL E DESENVOLVIMENTISMO**: as relações sociais de produção e o ensino do design no Brasil. 2009. 283 f. Tese (Doutorado) - Curso de Educação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

\_\_\_\_\_. O FEITIÇO DO DESIGN. **Revista Trabalho Necessário**, v. 6, n. 7, 11 dez. 2008. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/trabalhonecessario/article/view/4655>. Acesso em: 12 out. 2021.

\_\_\_\_\_. SOBRE ESTÉTICA E DESIGN. **Revista Trabalho Necessário**, v. 3, n. 3, 6 dez. 2005. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/trabalhonecessario/article/view/4569>. Acesso em: 12 out. 2021.

MARX, Karl. **Crítica da filosofia do direito de Hegel**. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2010a.

\_\_\_\_\_. **Grundrisse**: manuscritos econômicos de 1857-1858 - esboços da crítica da economia política. São Paulo: Boitempo, 2011. *E-book (não paginado)*.

\_\_\_\_\_. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2010b.

\_\_\_\_\_. **Miséria da filosofia**. São Paulo: Boitempo, 2017.

\_\_\_\_\_. **O 18 de Brumário e Cartas a Kugelmann**. 7. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

\_\_\_\_\_. **O Capital: crítica da economia política: Livro I: O processo de produção do capital**. São Paulo: Boitempo, 2013. *E-book (não paginado)*.

\_\_\_\_\_. **O Capital: crítica da economia política: Livro III: O processo global da produção capitalista**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A Ideologia Alemã: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas**. São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. **Manifesto Comunista**. São Paulo: Boitempo, 2005.

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

\_\_\_\_\_. **Projeto e revolução: um processo de pesquisa**. 2021. Disponível em: <https://revistarecorte.com.br/artigos/projeto-e-revolucao-um-processo-de-pesquisa/>. Acesso em: 23 abr. 2022.

MÉSZÁROS, István. **A teoria da alienação em Marx**. São Paulo: Boitempo, 2006.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do negro brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019. *E-book (não paginado)*.

NETTO, José Paulo. **Introdução ao estudo do método de Marx**. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

\_\_\_\_\_. **Karl Marx: uma biografia**. São Paulo: Boitempo, 2020.

PAPANEK, Victor. **Diseñar para el mundo real: ecología humana y cambio social**. 2. ed. Barcelona: Pol·len Edicions, 2014.

RODOLSKY, Roman. **Gênese e estrutura de O Capital de Karl Marx**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

VALENTIM, Matheus Augusto Gomes. **As origens neoliberais do design thinking: uma análise econômico-filosófica do discurso gestorial no design**. 2018. 79 f. TCC - Curso de Design, Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.