

Os usos sociais do design e a sociedade dividida em classes - alguns apontamentos sobre a obra *A distinção: crítica social do julgamento*, de Pierre Bourdieu

Social uses of design and the class-divided society – Some notes on Bourdieu’s Distinction: a social critique of the judgement of taste

Ana Claudia Berwanger, Universidade Federal do Espírito Santo.
anaberwanger@uol.com.br

Resumo

A proposta do artigo é oferecer uma perspectiva sociológica a partir da qual possam ser melhor compreendidos tanto a participação dos designers profissionais nas dinâmicas sociais cotidianas, quanto os usos sociais do conceito e da palavra “design”. O artigo apresenta aspectos do funcionamento social, tais como concebidos pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, que se referem aos usos dos bens simbólicos na manutenção da estrutura que divide a sociedade em classes dominantes e dominadas, incluídos aí os bens identificados sob a alcunha “design”. A obra bourdiesiana de referência, a partir da qual o artigo foi elaborado, é *A distinção: crítica social do julgamento*.

Palavras-chave: Pierre Bourdieu; Distinção social; Consumo distintivo; Usos sociais do design.

Abstract

The purpose of this article is present a sociological perspective, to clarify the role of professional designers in the daily social dynamics and the social uses of the concept and the word “design”. It presents some aspects of the social functioning, as conceived by French sociologist Pierre Bourdieu. Such aspects are related to the social uses of symbolic goods – especially those identified by the concept of “design” – in the maintenance of the social structure, divided into dominant and dominated classes. The main Bourdiesian reference used to develop these arguments is the book Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste.

Key-words: Pierre Bourdieu; Social distinction; Distinctive consumption; Social uses of design.

1. Introdução: mal-estar e desconforto n'A *Folha Que Sobrou Do Caderno*

Por ocasião do 18º Encontro Nacional de Estudantes de Design (Manaus, 2008), o coletivo Boana Estúdio¹ tornou público um documentário sobre a educação em design no Brasil. Trata-se d'*A folha que sobrou do caderno*, produção que reúne depoimentos de alunos e professores de diversas partes do país, nos quais exprimem sua perplexidade diante dos problemas da educação profissional superior. Em seus relatos, os depoentes oferecem diagnósticos e soluções para um sistema de ensino considerado defasado, apontando atitudes consideradas reprováveis no ambiente universitário.

Um dos diagnósticos apresentados refere-se à indiferença e ao individualismo dos alunos em geral, que seriam decorrentes da reforma educacional promovida em 1968 pelos militares, a qual teria corroído o senso de coletividade e o espaço político construído nas “turmas”, ao incentivar, por meio do sistema de créditos, a competição na busca de uma formação exclusiva, gerando, entre os estudantes, uma ilusão de liberdade de escolha que persistiria até os dias de hoje. O debate travado no documentário sugere que a reforma dos militares teria originado uma geração de alunos despolitizados, carreiristas, indiferentes, tímidos ou submissos, atentos apenas ao cumprimento servil ou cínico de tarefas e prazos determinados pelos professores, os quais também são criticados por suas atuações saudosistas, ou pela incapacidade de ‘adequar a realidade dos cursos de design às demandas existentes.’

A apatia estudantil é explicada também como resultante de um ensino médio ruim e da insuficiência de conhecimentos humanísticos, fatores que estariam na base das dificuldades de expressão escrita e da conciliação entre teoria e prática, particularmente entre os estudantes com bom domínio de processos técnicos. Por outro lado, os estudantes mais afeitos à teoria são criticados por serem supostamente incapazes de dominar as “ferramentas da prática”. Por fim, o funcionamento burocratizado das universidades é apontado como um fator negativamente relevante, por privilegiar procedimentos operacionais (ensalamentos, horários e prazos) em detrimento de discussões acadêmicas, sendo os membros da alta administração criticados por se engajarem apenas em políticas mesquinhas, com vista à obtenção de privilégios pessoais.

De acordo com o debate, o grande entrave a uma educação em design “ideal” seria a excessiva burocracia do sistema universitário, responsável por uma produção acadêmica repetitiva e irrelevante, e pela inércia estudantil diante de docentes arrogantes e envelhecidos, incapazes de formar jovens designers aptos ao mercado. As utopias educacionais defendidas sugerem um equilíbrio entre teoria e prática, visando a formação de uma “massa crítica de pensadores” aptos a “transformar a sociedade”, e também de ágeis “resolvedores de problemas”, que não percam tempo “teorizando sobre erros”. O atendimento aos imperativos da prática seria, assim, capaz de eliminar o risco da universidade formar “filósofos demais”, que se ocupem apenas da “contestação ao sistema”, em prejuízo daqueles que “realmente vão por a mão na massa e mudar as coisas”. Ao longo do debate, tanto estudantes apáticos ou cínicos quanto docentes supostamente desatualizados são incentivados a transformar suas condutas por meio de

¹ Coletivo independente dedicado a ‘promover o debate e a movimentação social a cerca de temas ligados à educação.’ (Fonte: <http://www.boanaestudio.com.br/institucional.html>, consultado em 21/04/10)

um processo de auto-conhecimento, visando uma descoberta subjetiva supostamente conducente a um “processo novo de formação ativa”, a uma “adesão profissional apaixonada” e à busca de sucesso e destaque social, o que exigiria o abandono das “fichinhas amareladas” pelos velhos mestres em prol de “uma nova educação”, na qual o professor venha a ser um ‘pesquisador dinâmico’, capaz de trabalhar em parceria com o aluno.

Buscando explicar o desconforto manifesto pelos integrantes do sistema de ensino de design, o documentário enfatizou dois tipos de conflito: os conflitos geracionais, entre jovens professores e velhos mestres ou entre alunos e professores; e os conflitos políticos, entre burocratas e acadêmicos ou entre militares e civis. Seriam esses conflitos as verdadeiras causas do desgosto sentido pelos depoentes d’*A folha que sobrou no caderno*? Ou haveriam outras explicações, que escapam à percepção imediata? É digno de nota o fato de que nenhum dos entrevistados tenha colocado em questão o próprio design, o que sugere que há uma estabilidade geral na representação desta atividade e conceito, tal como ambos vigoram entre os depoentes d’*A folha*, bem como entre a maioria dos integrantes do sistema de ensino superior em design no Brasil. Tomando como parâmetro este aspecto do documentário, é possível supor que, no espaço universitário, tudo se passa como se o conceito de design fosse auto-evidente e auto-explicativo, e como se suas práticas fossem isentas de contradições, restando à “sociedade em geral” a responsabilidade pelas “incompreensões” às quais são submetidos os designers, dada a incapacidade social generalizada para o entendimento “correto” sobre esta atividade.

No entanto, seria realmente transparente o conceito de design? Seria ele dotado da simplicidade e clareza almejadas por muitos? Seria o designer naturalmente destinado a “transformar a sociedade” e “resolver problemas” em sentidos unânimes e positivos? Ou a atuação concreta dos designers é um dos fatores estruturantes de um tipo de organização societária que vem se mostrando cada vez mais predatória em muitos sentidos (ambientais, psicossociais, políticos e morais), conforme discutem numerosos críticos²? Não seriam diversas práticas projetuais destinadas a instrumentalizar processos (empreendidos especialmente por corporações e agrupamentos políticos) que, a despeito de gerarem riquezas, pouco promovem a sua partilha social? Em que medida estes são problemas claramente reconhecidos e debatidos dentro das universidades? Em que medida os membros do sistema de ensino superior em design estão conscientes da adaptabilidade política de suas competências profissionais? Em que medida esta adaptabilidade não é transfigurada por declarações de neutralidade, profissionalismo, cientificidade e apolitismo, ou por abordagens teórico-metodológicas que tendem a ocultar as condições sociais tensivas nas quais os designers realmente produzem seus projetos?

² A esse respeito, destacamos especialmente a obra *Objetos do desejo: design e sociedade desde 1750*, de autoria do historiador Adrian Forty. Destacamos também as demais obras: *A ralé brasileira: quem são e como vivem* e *Os batalhadores brasileiros: nova classe média ou nova classe trabalhadora?* (ambos do sociólogo brasileiro Jessé Souza), *Vida para consumo* (do sociólogo polonês Zygmunt Bauman), *Sobre a felicidade: ansiedade e consumo na era do hipercapitalismo* (da socióloga eslovena Renata Salecl), *Crítica da estética da mercadoria* (do filósofo alemão Wolfgang Fritz Haug), *Consumido - como o mercado corrompe crianças, infantiliza adultos e engole cidadãos* (do sociólogo americano Benjamin Barber), *A corrosão do caráter* e *O artífice* (ambos de autoria do sociólogo americano Richard Sennett), *O imaterial: conhecimento, valor e capital* (do sociólogo austríaco André Gorz) e o clássico artigo *A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas* (de autoria dos filósofos da Escola de Frankfurt Max Horkheimer e Theodor Adorno).

Estas são perguntas a partir das quais buscaremos apresentar um conjunto de argumentos que acreditamos justificar (ao menos parcialmente) o desconforto registrado n’*A folha que sobrou do caderno*. Tal explicação diz respeito aos usos sociais da noção de design, e está fundamentada na visão do mundo social forjada pelo sociólogo Pierre Bourdieu (1930-2002), particularmente no que se refere aos usos sociais dos bens culturais ou simbólicos – neste caso, a noção de design e os bens que lhe são referidos — na manutenção da estrutura de classes sociais. Trata-se de um assunto desenvolvido pelo pensador em obras tais como *O amor pela arte: os museus de arte na europa e seu público*, *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário* e *A distinção: crítica social do julgamento*. Ao longo do artigo, apresentaremos algumas hipóteses formuladas por Bourdieu na obra mencionada, buscando articulá-las às problemáticas sentidas e discutidas no campo acadêmico do design. A discussão proposta diz respeito especificamente ao papel desempenhado pelos bens ligados ao conceito e às práticas do design na manutenção da estrutura que divide a sociedade em suas classes dominantes, médias e subalternas, com vistas a fornecer outros pontos de vista a partir dos quais se possa pensar criticamente a participação do designer na sociedade, e sobretudo, os usos sociais do design, que ocorrem independentemente de formulações douradas, a despeito dos melhores esforços críticos e teóricos.

2. Desenvolvimento: as classes sociais, seus hábitos e seus *habitus*: plataformas para a atuação do designer

Ao tratar dos aspectos que definem as diferenças entre as classes sociais e entre as famílias e os indivíduos que as compõem, Bourdieu recusa explicações simplificadoras ou superficiais, tais como aquelas baseadas na renda ou patrimônio, ou no tipo de família (quatrocentões ou judeus ortodoxos, por exemplo), ou ainda no tipo de profissão do chefe de família (como, por exemplo, as famílias chefiadas por mulheres, ou aquelas nas quais o pai é médico, militar, músico ou operário). Para ele, as diferenças entre as classes não são nem simples, nem fixas e nem tampouco imutáveis, sendo tecidas continuamente por propriedades complexas, por meio de disputas permanentes entre indivíduos e grupos sociais, às vezes mais e às vezes menos intensamente, sendo tais lutas travadas de maneiras diretas ou indiretas, calculadas ou inconscientes, através de estratégias individuais ou coletivas, espontâneas ou organizadas, e que podem se dar tanto a partir de atitudes pessoais, pontuais e imediatas, quanto de movimentos coletivos, cobrindo até mesmo longos períodos de tempo, como é o caso dos pais que investem num determinado modelo de educação para os filhos, baseados em critérios do presente, de maneira a garantir-lhes uma melhor posição social no futuro.

Como tais dinâmicas acontecem de maneira multidimensional, ininterrupta, e sempre em termos relacionais, Bourdieu afirma que, nas sociedades estratificadas, cada uma das classes sociais altera continuamente suas feições tomando como parâmetros (positivos ou negativos) as demais classes sociais, visando a conservação ou melhoria de sua própria posição no espaço social, o que gera um paradoxo segundo o qual “é impossível conservar a não ser pela modificação” (BOURDIEU: 2008, 151). De acordo com esta visão, espaço social é um campo de batalhas permanentes, nas quais os indivíduos não atuam somente de acordo com seu livre-

arbítrio, mas de acordo com as propriedades inerentes à posição social na qual cada pessoa nasceu. Considerando que cada classe atua no espaço social tomando a si própria em referência às demais, e tendo em vista que este é um movimento simultâneo entre elas, é possível afirmar, assim, que a estrutura das relações objetivas entre as classes sociais está em contínuo movimento, mediante o qual uma classe não altera sua própria posição sem alterar correlativamente as demais, e sem suscitar suas reações. Esta incessante movimentação é motivada pela busca constante por distinção social.

Para Bourdieu, os fundamentos das diferenças entre as classes e entre suas posições relativas no espaço social são explicados a partir de um conjunto complexo de fatores, cujo fator primordial é a posse efetiva de capital e, sobretudo, da combinação de diferentes tipos de capital. Um grupo social seria, assim, definido basicamente pela combinação de dois tipos de capital: o capital econômico (sob a forma de renda ou remuneração dos indivíduos, mas também de bens possuídos pelas famílias, tais como terra, imóveis ou outros bens); e o capital cultural (relativo à educação escolar, e também à convivência com a cultura, sob a forma de obras de arte, livros, discos, frequência a cinemas, concertos, museus, viagens, domínio de instrumentos musicais, danças ou práticas desportivas, ou ainda conhecimento de idiomas etc).³

De acordo com este entendimento, o espaço social que divide-se, grosso modo, entre a classe dominante e a classe dominada, subdivide-se em frações de classe caracterizadas basicamente por diferentes combinações de capital: “as frações de classe distribuem-se assim, desde as mais providas, a um só tempo, de capital econômico e cultural, até as mais desprovidas nestes dois aspectos” (BOURDIEU: 2008, 108). Esta divisão não é, no entanto, estável em termos absolutos: ao longo do tempo, cada classe social, cada família e cada indivíduo buscam manter ou melhorar sua posição aumentando seus patrimônios concreto e simbólico através de estratégias que alteram continuamente (com maior ou menor eficácia) suas próprias feições, bem como alteram as posições relativas entre ela as demais classes. Tais estratégias não dizem respeito só a uma classe social em si mesma, mas são relativas: (1) aos capitais econômico e cultural possuídos por uma classe, família ou indivíduo num dado momento, os quais se pretende manter ou aumentar; e (2) às relações de força entre as classes, que determinam, em cada momento da história, um maior ou menor equilíbrio na partilha social do capital global, através de mecanismos variados, desde os mais explícitos (expressos, por exemplo, na existência de partidos políticos e na luta dos movimentos sociais) até os mais sutis, levados a cabo, por exemplo, pelos meios de comunicação (já que os diversos órgãos de imprensa atendem a interesses de classe, embora muitos se declarem praticantes do jornalismo em favor da verdade) e pelos sistemas educacionais (já que os conteúdos transmitidos pelas escolas aos alunos tendem a ser aqueles determinados pelas classes dominantes por meio de seus representantes políticos, posicionados nas instituições que regulamentam o sistema escolar, embora muitos professores confundam o poder emancipatório da educação com o poder do sistema escolar específico do qual fazem parte).

³ Em sua obra, Bourdieu discute ainda o papel do capital social, fator que não foi abordado nos limites deste artigo.

A combinação entre a quantidade de capital econômico e as diferentes variedades de capital cultural, em cada uma das frações de classe, está na origem das suas propriedades objetivas e específicas, que se entrelaçam e muitas vezes se determinam mutuamente. Por exemplo, a combinação entre certa quantidade de capital econômico e certo tipo de capital cultural tende a definir o local onde uma família escolhe fixar sua moradia (sabe-se que, em termos culturais, morar nos bairros de Moema ou Barra da Tijuca difere de morar na Vila Madalena ou no Leblon, embora em termos econômicos sejam escolhas equivalentes). Este traço, por sua vez, está ligado ao tipo de consumo cultural (como ir aos cinemas de shopping num caso, ou aos cinemas de arte noutro caso), às escolhas específicas de turismo (como acampar na Chapada Diamantina ou ir à Disney), ou ao tipo de escola escolhida para os filhos.

No entanto, a combinação entre os dois tipos de capital não determina tais propriedades de maneira direta, mas pelo intermédio do *habitus*, que é uma propriedade fundante, enraizada em cada indivíduo e em cada classe social, e que corresponde às suas disposições profundas para perceber, sentir e agir, funcionando à maneira de um “sistema operacional”, como um conjunto de princípios gerais, abstratos e inconscientes que define silenciosamente os modos como o mundo é percebido por um indivíduo ou grupo, conduzindo suas ações e opções cotidianas, tais como as escolhas alimentares, de vestuário, adereços ou de lazer e consumo cultural, e também as decisões de maior envergadura, como as escolhas matrimoniais, sendo a motivação de fundo a conservação ou melhoria da posição do indivíduo ou grupo no espaço social, tanto em termos econômicos, quanto em termos simbólicos/culturais (NOGUEIRA e NOGUEIRA, 2009). Sendo um conjunto de princípios de enorme envergadura, abrangência e sistematicidade, o *habitus* funciona, assim, como uma “segunda natureza”, originando e coligando todas as práticas dos indivíduos e dos grupos sociais, mesmo aquelas mais aparentemente díspares, tais como a escolha de um sabonete por meio de sua embalagem e perfume, a compra de um novo par de tênis, a escolha do destino das férias, até as preferências musicais e literárias e as escolhas eleitorais. A abrangência do *habitus* se encontra, portanto,

no conjunto das 'propriedades', no duplo sentido do termo, de que os indivíduos ou os grupos estão rodeados – casas, móveis, quadros, livros, automóveis, álcoolis, cigarros, perfumes, roupas –, e nas práticas em que eles manifestam sua distinção – esportes, jogos, distrações culturais –, apenas porque ela [a sistematicidade] está na unidade originariamente sintética do *habitus*, princípio unificador e gerador de todas as práticas. (BOURDIEU: 2008, 165)

Embora o *habitus* se transforme ao longo da vida de uma pessoa, as suas disposições mais elementares, adquiridas durante a infância na família e na escola, são aquelas que ficam mais enraizadas, conduzindo de maneira pré-reflexiva desde as condutas mais corriqueiras (como a maneira de segurar os talheres) às atitudes mais supostamente racionais (como as opções e opiniões políticas ou as escolhas profissionais). Isto não quer dizer, no entanto, que um indivíduo esteja “condenado” às determinações do *habitus*, já que elas estão em constante mutação no decorrer de sua trajetória social: assim, é perfeitamente plausível que um indivíduo seja dotado, ao mesmo tempo, do *habitus* primário típico da classe mais empobrecida onde nasceu, mas também de um *habitus* “refinado” por ter frequentado, por exemplo, uma escola de elite da qual tenha recebido uma bolsa de estudos e, ainda, de um *habitus* profissional específico, por ter frequentado, digamos, a faculdade de Engenharia ou Direito ou Jornalismo ou Design. O que ocorre é que, ao longo de sua trajetória social, o *habitus* de um indivíduo se

transforma lentamente, ao mesmo tempo em que determina, de maneira sutil, grande parte de sua práticas.

Por outro lado, considerando que as disposições do *habitus* são específicas e especificadoras, e considerando que o capital cultural e econômico possuído por uma indivíduo na sua origem, através de sua família, determina um leque mais ou menos finito de possibilidades para suas aquisições culturais e econômicas subsequentes, pode-se dizer que as probabilidades para o desenrolar de sua trajetória social encontram-se mais ou menos inscritas e mais ou menos limitadas pelos seus capitais de origem. Segundo esta interpretação os indivíduos não se movem no espaço social ao acaso, de acordo com “sorte” ou “azar”, mas de acordo com as possibilidades inerentes ao seu *habitus* primário e aos seus títulos escolares e nobiliárquicos. Ou, dito de outro modo: “a determinado volume de capital herdado corresponde um feixe de trajetórias praticamente equiprováveis que levam a posições praticamente equivalentes – trata-se do campo dos possíveis oferecido objetivamente a determinado agente.” (BOURDIEU: 2008, 104).

Uma das ideias centrais deste sistema interpretativo da sociedade é que os indivíduos percebem e sentem o mundo, bem como atuam no cotidiano, não de acordo com uma consciência racional e calculadora, mas segundo as disposições pré-reflexivas do *habitus*, cujo fundamento inaugural é a combinação entre a quantidade capital econômico e os tipos de capital cultural que caracterizam sua classe social originária.

Quais seriam as conexões entre o funcionamento social regido pelo *habitus* e o mal-estar registrado no documentário *A folha que sobrou do caderno*? Em que medida o designer está consciente de que contribui com essa dinâmica social? Em que medida suas práticas não são, elas mesmas, determinadas pelo seu *habitus* individual e/ou pelo *habitus* dos grupos aos quais são destinados seus projetos, muito mais do que pelas justificativas racionais, científicas e funcionais enunciadas a cada conceituação de projeto, a cada memorial descritivo ou a cada formulação teórica? Essas são algumas das questões discutidas na última seção deste artigo, para as quais é necessário, no entanto, compreender mais algumas hipóteses da visão de mundo bourdieusiana, das quais apresentamos a seguir uma breve síntese.

2.1. Os modos de vida das classes dominantes: atitudes estéticas, gostos de liberdade, nichos de mercado

Para Bourdieu, quanto mais abastado é um grupo social, mais as disposições do *habitus* dos indivíduos tendem a se realizar através de atitudes estéticas, expressas não somente na relação com a arte, mas em toda e qualquer prática, seja nas escolhas alimentares e atitudes à mesa, nas formas de higiene corporal, maneiras de vestir, usar adornos e arrumar o cabelo, nas opções políticas, profissionais, turísticas e de lazer, na escolha de amigos e cônjuges e, até mesmo, nas atitudes corporais mais impensadas, como a gesticulação ou a maneira se acomodar numa cadeira: “tudo isso, mais que as opiniões declaradas, serve de fundamento, no inconsciente, à unidade de uma classe.” (BOURDIEU: 2008, 75). Condutas e sensibilidades semelhantes definem, assim, um *habitus* coletivo, partilhado por indivíduos “situados em condições homogêneas de existência, impondo condicionamentos homogêneos e produzindo sistemas de

disposições homogêneas, próprias a engendrar práticas semelhantes” (BOURDIEU: 2008, 97), que caracterizam, por exemplo, o que é conhecido entre os especialistas em marketing por “nichos de mercado”.

Essas atitudes estéticas se realizam nas maneiras pelas quais os indivíduos buscam se distinguir, e se exprimem, em grande medida, no consumo alimentar e cultural e nas escolhas voltadas à aparência e à representação de si (vestuário, cosmética etc.), configurando ações que dependem de bens que são, ao mesmo tempo, funcionais, técnicos e simbólicos, muitos dos quais oriundos das práticas do design, tais como peças do vestuário e adereços, bem como embalagens (de cosméticos, alimentos, produtos de limpeza etc.), automóveis, equipamentos e acessórios desportivos, móveis e artefatos da casa (louças, taças, talheres, itens decorativos) e ainda os dispositivos de consumo cultural, tais como livros e revistas, aparelhos eletrônicos de comunicação e informação (*tablets, ipods*, celulares, televisores e outros correlatos), chegando ao complexo universo das identidades de marca (de entretenimento, vestuário, alimentos, cosméticos e remédios, bens tecnológicos, automóveis, comidas para animais, eletrodomésticos e uma infinidade de outros produtos comercializados sob a assinatura das corporações).

O *habitus* partilhado pelos membros de uma mesma classe faz com que seu espaço social seja o palco de seu estilo de vida, gerando condutas, aspirações e percepções comuns aos seus diversos membros, e fazendo com que as escolhas mais triviais de uma pessoa – aparentemente individuais e livres –, em matéria de vestuário, alimentação, esportes, gostos culturais etc, apresentem-se “como um conjunto de escolhas previamente determinadas e de possibilidades objetivamente instituídas (...) que recebem sua significação social do sistema constituído por elas” (BOURDIEU: 2008, 197). Conforme explica Bourdieu, é na atitude estética que reside um dos mais eficazes indícios de distinção social:

nada determina mais a classe e é mais distintivo, mais distinto, que a capacidade de constituir, esteticamente, objetos [e práticas] quaisquer (...) ou a aptidão para aplicar os princípios de uma estética ‘pura’ nas escolhas mais comuns da existência comum. (BOURDIEU: 2008, 13)

De acordo com essa visão de mundo, os artefatos oriundos das práticas do designer são essenciais para a realização das dinâmicas sociais distintivas, pois contribuem para que o *habitus* das elites se realize numa arte de viver que produz modos e maneiras esteticamente motivadas, ainda que isso ocorra sem que os indivíduos tenham consciência plena disso. Por isso, é possível dizer que o designer não é um especialista exatamente nas questões estéticas, técnico-construtivas, funcionais ou informacionais dos artefatos ou sistemas, mas sim um profissional dedicado ao desvendamento do *habitus* dos grupos sociais pressupostos em seus projetos, e que suas pesquisas visam a compreensão das predisposições profundas desses indivíduos ou grupos para a simbolização de novos produtos, e não exatamente para a adequação aos usos objetivos que parecem justificar muitas escolhas projetuais.

No que diz respeito aos fundamentos do *habitus* das elites, ocorre que, em razão dos capitais cultural e econômico geralmente acumulados pelas famílias desde antes do nascimento de seus herdeiros, as suas disposições profundas tendem a ser regidas por uma estética culta, forjada lentamente no decorrer de uma vida protegida dos constrangimentos econômicos aos quais são submetidas as classes subalternas (desemprego, baixa empregabilidade, salários baixos, exploração no mundo do trabalho). Para Bourdieu, a estética culta é definida por experiências,

aquisições e consumos que são tanto mais variados quanto maior é a disponibilidade de recursos financeiros para remunerá-los, sendo esta a condição que caracteriza tal estética em termos estruturais e relacionais, em oposição à estética popular, que é definida, por sua vez, pela indisponibilidade crônica do excedente econômico. Por isso, Bourdieu afirma que a única função das classes populares “no sistema das tomadas de posição estética é certamente a de contraste e ponto de referência negativo em relação ao qual se definem, de negação em negação, todas as estéticas.” (BOURDIEU: 2008, 57-58).

O conjunto de princípios e valores característicos tanto da estética culta quanto da estética popular são tão abstratos e tão profundamente enraizados nos indivíduos, que passam a compor uma constituição psíquica e simbólica sentida por eles como “natural” ou “normal”⁴, e que contrasta com princípios e valores de outras classes, que podem ser completamente ignorados enquanto tais, ou que podem ser considerados como vulgaridade, falta de educação, esnobismo, perdularismo, ingenuidade etc.

No que diz respeito à compreensão dos membros das elites sobre os problemas das classes subalternas, Bourdieu afirma que, devido à posse de grande quantidade de excedente econômico, tais indivíduos tendem a se manter alienados sobre os cons-trangimentos e impasses advindos da pobreza. Por isso, para o sociólogo, um dos traços centrais das classes dominantes é a indiferença e o não-reconhecimento de que, nas classes dominadas, o consumo e as formas de vida são determinadas pelas limitações econômicas, o que explica um dos princípios fundamentais da disposição estética culta, que é “o distanciamento ao mundo (...), princípio da experiência burguesa do mundo. (...) O poder econômico é, antes de tudo, o poder de colocar a necessidade econômica à distância...” (BOURDIEU: 2008, 55).

Além de promover a indiferença às limitações econômicas que definem as formas de vida das classes desfavorecidas, a disposição estética culta também rege a indiferença à própria noção de “necessidade”, sendo esta “uma dimensão da relação global com o mundo e com os outros”, que se caracteriza “pelo distanciamento (...) em relação à urgência prática, fundamento do distanciamento objetivo e subjetivo em relação aos grupos submetidos” às determinações da falta de recursos econômicos, ou seja, à pobreza, à privação e à miséria (BOURDIEU: 2008, 54). Isso explica porque, no sistema de disposições da classe dominante, a ética encontra-se subordinada à estética, sendo este o princípio segundo o qual as coisas do mundo são sentidas e valorizadas: na sua apreciação do mundo e na sua condução da vida, o Belo sempre interessa em primeiro lugar, sendo um fim em si mesmo, sem o acionamento de critérios econômicos, sociais, morais ou utilitários para justificá-lo.

Os dois tipos de disposição estética considerados neste artigo – a estética culta e a estética popular – diferem entre si na relação estabelecem entre a forma e função das coisas do mundo, tanto no caso da arte quanto do consumo, ou em quaisquer situações nas quais juízos estéticos ou funcionais estejam em questão. De acordo com a lógica da estética culta, a compra de um artefato qualquer tende a ser baseada em critérios tais como a exclusividade e a raridade da

⁴ O mesmo pode ser dito das disposições estéticas das classes médias: embora tal discussão não tenha sido incluída no escopo deste artigo, trata-se de um aspecto discutido minuciosamente por Bourdieu na obra *A distinção: crítica social do julgamento*.

forma e, por conseguinte, a sua capacidade de fazer-se um objeto exclusivo e de tornar seu possuidor um indivíduo único e raro. Ao contrário, os critérios típicos da estética popular passam pela limitação econômica, pela função objetiva a ser cumprida pelo artefato e pela sua conveniência aos compradores. De acordo com essa sistêmica, as atitudes estéticas das classes dominantes dão origem a consumos distintos, caracterizados pela sua raridade e pela negação tanto do mundo social quanto da função objetiva das coisas, o que caracteriza, por contraste, os consumos populares, tidos como vulgares.

Ainda de acordo com Bourdieu, no plano do consumo corriqueiro de um indivíduo ou grupo social, ambas as disposições estéticas dão origem a escolhas objetivas por intermédio do gosto, sendo este o mecanismo responsável por converter as disposições abstratas do *habitus* em atos de consumo concretos, grande parte dos quais referidos aos bens oriundos das práticas do designer. Para o sociólogo, o sistema que se estrutura em torno da oposição entre a estética culta e a estética popular dá origem, no nível do gosto, a outro par estrutural de opostos: os gostos de luxo ou de liberdade, que se contrapõem aos gostos de necessidade, definidos, respectiva e fundamentalmente, pelo excedente ou pela privação de capital econômico: de um lado, os gostos de luxo ou de liberdade, que “caracterizam os indivíduos que são produto de condições materiais de existência definidas pela distância da necessidade”. De outro lado, os gostos de necessidade ou gostos populares, definidos “apenas de forma negativa, (...) pela relação de privação que mantém com os outros estilos de vida” (BOURDIEU: 2008, 170).

3. De volta à *Folha que Sobrou do Caderno*: outras razões para o mal-estar

Um dos debates registrados no documentário *A folha que sobrou no caderno* insinua que há uma parca contribuição da teoria para o bom desempenho profissional: segundo uma das linhas de argumentação ali identificadas, é preciso educar os jovens designers para que se tornem “ágeis resolvedores de problemas”, sem que percam tempo contestando o sistema com teorizações excessivas ou vazias. O documentário não fornece muitas pistas sobre quais seriam tais teorizações, sugerindo apenas que se trata de “perda de tempo”.

No entanto, é consensual a ideia de que uma educação teoricamente insuficiente não conduz a uma formação crítica e emancipadora. Esta é uma discussão levada a cabo pelo historiador americano Adrian Forty na obra *Objetos do Desejo: design e sociedade desde 1750* (2007), na qual ele questiona os prejuízos causados por uma parte da historiografia do design (teoria de baixa qualidade) para a educação dos jovens aspirantes. Para Forty, “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” (FORTY: 2007, 321), sendo esta uma herança prejudicial à formação dos jovens profissionais, na medida em que ela tende a ocultar as condições sociais de produção dos projetos, mantendo o mito da onipotência criativa dos designers. Ele alerta que “representar o design como puro ato da criatividade de indivíduos (...) realça temporariamente a importância dos designers, mas, em última análise, degrada o design, ao separá-lo do funcionamento da sociedade” (FORTY: 2007, 330), além de mistificar a atividade e obscurecer sua verdade instrumental, gerando, em seus jovens aprendizes, “ilusões grandiosas sobre a natureza de seu trabalho” (FORTY: 2007, 324).

O documentário *A folha que sobrou no caderno* apresenta algumas indicações da validade das críticas de Adrian Forty: a crença na própria onipotência, por exemplo, se expressa no posicionamento de muitos depoentes, para os quais a superação dos problemas percebidos nas faculdades de design dependeria apenas de esforços pessoais (uma nova atitude individual, mais engajada, apaixonada ou colaborativa). Também pode ser percebida no documentário a vigência da crença nas “ilusões grandiosas” sobre o trabalho dos designers: em diversos momentos, o saber destes profissionais é ali apresentado, embora de forma evasiva, como sendo naturalmente positivo, destinado à “solução de problemas complexos” e à “melhoria da sociedade”. Apesar de sua inespecificidade, esta é uma ideia que pode ser encontrada perpassando diversos discursos públicos sobre o design, alguns dos quais dotados de grande peso político e enorme capacidade legitimadora, tal como a exposição *We're Building a Better Life*.

No Brasil, um exemplo contemporâneo desta ideologia pode ser conferido nas páginas do catálogo da Bienal Brasileira de Design 2010⁵, cujos textos são assinados por ninguém menos que o Presidente da República, os Ministros da Cultura e do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, o Presidente da Federação das Indústrias do Estado do Paraná, o Presidente do Conselho do Centro de Design do Paraná, além dos patrocinadores do evento (Fiat, Natura, Electrolux) e, obviamente, dos idealizadores, curadores e organizadores da mostra.

Nos textos de apresentação do referido catálogo, o saber e a criatividade dos designers são qualificados de maneira redentora, quase demiúrgica, sendo apresentados como a chave da conciliação entre o crescimento econômico e a proteção ao meio ambiente. Também são descritos como o “fator crítico de sucesso para a competitividade das empresas, bem como dos países”, por agregar valor “aos produtos e serviços nos aspectos visual, funcional, e ecológico”, aumentando assim as vendas e os lucros e reduzindo custos (III BIENAL BRASILEIRA DE DESIGN: 2010, 15), sendo portanto dinamizadores da economia por excelência. O design seria, assim, “o grande impulsionador das transformações no ambiente organizacional” e o viabilizador da “inovação”, por meio da transformação dos conhecimentos técnicos e científicos em “resultados de alto valor agregado validados pelo mercado” (III BIENAL BRASILEIRA DE DESIGN: 2010, 17). Além disso, o design é ali considerado o principal viabilizador da “Marca Brasil”, supostamente dotada de grande valor cultural e destinada a produzir fortes e positivos impactos no comércio global, sendo o design um saber estratégico para “o desenvolvimento cultural das cidades brasileiras, potencializando sua capacidade de comunicar a nossa diversidade para o ambiente internacional.” (III BIENAL BRASILEIRA DE DESIGN: 2010, 13.) Um dos textos do catálogo indica que tão notável desempenho já começa a ser reconhecido adequadamente:

os designers brasileiros tornam-se cada vez mais reconhecidos, internamente e em mercados formadores de opinião, como França, Itália, EUA e Japão, por meio de criações que valorizam matérias-primas inusitadas, formas e técnicas, tudo fruto da nossa identidade. (III BIENAL BRASILEIRA DE DESIGN: 2010, 15).

Ao longo das páginas da publicação, a curadora Adélia Borges amplia os ideais redentores à escala global, ao explicitar que os critérios de seleção da Bienal 2010 tiveram como ponto de partida as concepções sobre desenvolvimento sustentável elaboradas pela ONU –

⁵ O evento foi sediado em Curitiba, capital no Estado do Paraná.

“desenvolvimento sustentável é aquele que atende às necessidades do presente sem comprometer a possibilidade das gerações futuras de satisfazer as suas próprias necessidades.” (III BIENAL BRASILEIRA DE DESIGN: 2010, 33) Ela esclarece que a equipe de curadores selecionou produtos alinhados a três imperativos sustentáveis: as matérias-primas (recicláveis ou renováveis), os processos de produção (baixo impacto ambiental, pouco ou nenhum resíduo, uso adequado de fontes de energia, organização adequada do espaço produtivo) e os impactos simbólicos dos objetos junto aos seus utilizadores (instigando a conexão emocional e o descarte tardio do objeto, incentivando o uso compartilhado e adoção de novos padrões de consumo e condutas ecológicas).

Borges explica ainda que os objetos premiados foram agrupados em doze núcleos temáticos, de acordo com propósitos ou características projetuais comuns, todas supostamente capazes de preservar o planeta ou transformar a vida individual ou social em algum sentido positivo: 1. categoria “menos”, dedicada a objetos com número reduzido de componentes e também a “bens com uma qualidade estética e técnica capaz de transcender o tempo e de sobreviver a nós mesmos, que os compramos ... objetos e sistemas versatéis, que possam ser configurados de várias formas, para necessidade mutantes” (III BIENAL BRASILEIRA DE DESIGN: 2010, 57); 2. categoria “direito de ir e vir”, dedicada a projetos dinamizadores da mobilidade urbana, em termos de transporte coletivo e individual; 3. categoria “gota a gota”, dedicada a projetos viabilizadores do uso racional da água, tais como lavadoras e torneiras inteligentes; 4. categoria “liga-desliga”, dedicada a objetos que utilizam a energia de maneira econômica; 5. categoria “a que será que se destina?”, dedicada a objetos construídos com resíduos e sucatas; 6. categoria “prata da casa”, dedicada a objetos produzidos com matérias-primas naturais brasileiras; 7. categoria “dize-me de onde vens”, dedicada a objetos portadores de certificações de qualidade; 8. categoria “vitrine”, dedicada a objetos que exprimem em suas formas (e não apenas em seu funcionamento) a questão da sustentabilidade; 9. categoria “novas/velhas atitudes”, dedicada a objetos que viabilizem novas atitudes das pessoas em relação à sustentabilidade; 10. categoria “pertencimento”, dedicada a objetos que exprimem a identidade cultural brasileira; 11. categoria “para uma vida melhor”, dedicada a “objetos cujo design melhora a vida das pessoas” (III BIENAL BRASILEIRA DE DESIGN: 2010, 183); 12. categoria “originalidade”, dedicada a objetos inovadores em termos de recursos renováveis.

A visão de mundo que permeia os textos do catálogo e a própria premiação da Bienal 2010 é apresentada ao leitor num sentido esperançoso, semelhante à exposição *We're Building a Better Life*, porém sem um componente contraditório claramente identificado (o regime soviético), como ocorreu no caso da mostra americana. Na Bienal 2010, o design é associado a um conjunto de valores unânimes e universalmente desejáveis: ela é marcada pelo ideal geral de um “mundo melhor”, mais acolhedor, confortável, saudável e sustentável para “todos”, tanto em termos do momento presente, quanto para as futuras gerações; tanto em termos do espaço público das grandes cidades, quanto da escala dos indivíduos, em seu ambiente doméstico ou na esfera íntima; tanto em termos da valorização da cultura brasileira, quanto em termos da geração e partilha de riquezas em escala. Trata-se de uma visão de mundo que pode ser extremamente cativante para qualquer indivíduo que aceite tais postulados sem ressalvas.

A associação entre o design e a construção de um “mundo melhor” não é uma pauta recente e nem tampouco rara entre os discursos afins ao tema, sendo uma pretensão recorrente nas páginas da história desta atividade. Suas primeiras manifestações se deram ainda no século XIX, com as críticas de John Ruskin e William Morris (Movimento Artes e Ofícios) aos prejuízos sociais, ambientais e estéticos do industrialismo, sendo tal agenda permanentemente renovada até os dias de hoje em diversas direções, passando pelos ideais socialistas da Bauhaus, pelo desenvolvimentismo da Escola de Ulm, pela crítica libertária dos estúdios italianos Memphis e Alchimia, pela defesa do capitalismo (tal como demonstra a exposição *We're Building a Better Life*), pela crítica social de Victor Papanek, pela discussão de Gui Bonsiepe sobre o design nos países periféricos, pela defesa de Karim Rashid do bem-estar individual, dentre tantas outras abordagens.

Na última década, duas instituições de importância global vem contribuindo para legitimar e difundir as visões redentoras e socialmente benéficas do design: o Fórum Econômico Mundial e a Unesco, que manteve, entre 1995 e 2009, uma competição mundial intitulada *Design 21*, destinada a descobrir e promover “jovens talentos de todas as partes do mundo, encorajando o espírito de compreensão e partilha entre jovens criadores de diferentes culturas”⁶. Trata-se de uma competição que reuniu projetos de mais de 5000 designers do mundo todo, em cinco edições cujas temáticas são ligadas à construção de um mundo melhor: *Um mundo unido para a futura geração* (1995-1996); *Oceano* (1997-1998); *Conexão Contínua* (2001- 2002) e *Amor; por que?* (2004-2005), sendo esta última dedicada a evidenciar a capacidade dos objetos estabelecerem laços afetivos entre os indivíduos e os povos. Tal competição teve como desdobramento, em 2008, a implantação da *Social Design Network* (Rede de Design Social), cujo propósito foi reunir “uma comunidade virtual, dedicada ao design para o bem comum, integrando as organizações sem fins lucrativos, (...) os negócios, os governos locais e indivíduos socialmente conscientes”, a fim de conectá-los e promover a inspiração mútua “para resolver problemas por meio do design.”⁷

Já o Fórum Econômico Mundial – uma organização global dedicada aperfeiçoar os mecanismos de funcionamento do capitalismo, tais como a divisão internacional do trabalho e a governança mundial – vem enfocando o design de maneira significativa desde 2006, em suas reuniões anuais na cidade suíça de Davos. São exemplos desse enfoque os painéis apresentados em algumas edições do evento, tais como Inovação e estratégia de design⁸ (2006) no qual foram explicitados os vínculos entre os hábitos mentais dos designers e ideias como “inovação”, “liderança” e “economia criativa”: de acordo com o resumo do painel, o design é uma atividade que diz respeito à resolução de problemas supostamente impossíveis de serem resolvidos mediante outras abordagens, em virtude dos “imperativos criativos” impostos pela economia em escala global. Já em 2009 e 2010, após os impactos da crise financeira de 2008, os painéis do Fórum dedicados ao design passaram a evidenciar seus potenciais mais utópicos,

⁶ Fonte: http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=35082&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html, consultado em 07/03/2011, às 19:51h, tradução nossa, grifos nossos.

⁷ Ibidem.

⁸ Fonte: http://www.weforum.org/en/knowledge/Events/2006/KN_SESS_SUMM_15904?url=/en/knowledge/Events/2006/KN_SESS_SUMM_15904, consultado em 13/06/2010, às 13:58.

tais como sua capacidade de elaborar produtos e sistemas sustentáveis e menos poluentes (Estimulando o consumo sustentável⁹), de fortalecer a identidades culturais regionais (Made in China: a evolução do design¹⁰), ou ainda de gerar produtos eficientes a partir de critérios tidos como pertinentes (O que é o bom design?¹¹). No website do Fórum Econômico Mundial, pode-se ler ainda, por exemplo, o artigo *Como o bom design pode deixar nossos oceanos livres de plástico*¹², publicado em 09/09/2015.

Os discursos institucionais aqui enumerados atribuem aos designers contemporâneos não somente a capacidade, mas até mesmo a missão de interferir e neutralizar processos industriais e hábitos individuais que são notoriamente nocivos à vida humana e à saúde do planeta, bem como ampliar as possibilidades de diálogo pacífico entre os povos e as nações por meio da cultura material, diminuindo seus conflitos. Trata-se de designações nobres, às quais qualquer jovem iniciante gostaria de se ver vinculado. No entanto, é preciso colocar em questão até que ponto tais ideais são, de fato, universalmente desejáveis e efetivamente exequíveis, e mediante que condições. É preciso questionar até que ponto eles são exequíveis por intermédio propriamente dos designers. E é preciso questionar ainda até que ponto esses discursos são verdadeiros, ou são simulações ideológicas destinadas a mascarar jogos de poder.

As reflexões de Adrian Forty levantam alguns pontos importantes a respeito da autonomia dos designers diante de suas condições concretas de atuação: no capítulo final de seu livro *Objetos do Desejo: design e sociedade desde 1750* (2007), ele aponta que as decisões projetuais dos designers são, em grande medida, dependentes das intenções de seus contratantes (os empresários), e não do próprio projetista. O autor lamenta que, apesar desta ser uma verdade bastante evidente no cotidiano da profissão desde os primórdios do design industrial, uma parte considerável dos discursos sobre design, veiculados em livros, reportagens e programas de televisão, credita ao “poder criativo dos designers” o sucesso dos objetos, reforçando a ilusão de que o designer é um agente dotado de grande autonomia no exercício de suas práticas. Forty lamenta ainda que esta seja uma ideia amplamente disseminada pelas escolas de design, sendo este um fator que alimenta a ignorância dos jovens profissionais sobre seu papel de agentes da ideologia burguesa, e que o desconhecimento desta condição conduz à frustração profissional futura. Por fim, Forty lamenta a adesão dos intelectuais ao mito da autonomia criativa dos designers:

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 de seu destino. (FORTY: 2007, 326)

No que diz respeito à busca pela autonomia e às possibilidades concretas de intervenção positiva dos designers, Victor Margolin tece interessantes considerações no ensaio *Design e*

⁹ Fonte: http://www.weforum.org/en/knowledge/Events/2009/KN_SESS_SUMM_29142?url=/en/knowledge/Events/2009/KN_SESS_SUMM_29142, consultado em 13/06/2010, às 15:20.

¹⁰ Fonte: http://www.weforum.org/en/knowledge/Events/2009/KN_SESS_SUMM_29329?url=/en/knowledge/Events/2009/KN_SESS_SUMM_29329 (acessado em 13/06/2010, às 15:22).

¹¹ Fonte: http://www.weforum.org/en/knowledge/Events/2009/KN_SESS_SUMM_26581?url=/en/knowledge/Events/2009/KN_SESS_SUMM_26581 (acessado em 13/06/2010, às 15:37; tradução nossa).

¹² <https://www.weforum.org/agenda/2015/09/its-a-design-thing/> consultado em 21/02/2016, às 11:45h.

risco de mudança (2014). Antes de tudo, o autor renova sua fé na humanidade, afirmando que é preciso acreditar que “*a maior parte da raça humana possui algum potencial para a ação positiva*” (MARGOLIN: 2014, 13). Ele sublinha que devemos nos empenhar na criação de uma nova cultura sustentável, e que tal cultura deve estar em sintonia com os ideais descritos na Declaração Universal dos Direitos Humanos e na Declaração Universal dos Direitos das Crianças, bem como nos demais documentos internacionais relativos aos Direitos Humanos, que contemplam os direitos das mulheres, a questão da tortura, os genocídios, o racismo etc. Margolin salienta que estes compromissos não dizem respeito exatamente aos designers, mas às esferas da política institucional de todos os países, e que também devem ser assumidos individualmente por qualquer pessoa em suas ações cotidianas.

Especificamente em relação aos designers (considerados em todas as áreas de atuação projetual), Margolin sublinha que, embora eles normalmente não tenham controle sobre as suas próprias condições de trabalho (heteronomia), são dotados de poder político em estado latente, na medida em que detêm um tremendo potencial para elaborar as formas de um mundo efetivamente mais humano, já que “são responsáveis pelos artefactos, sistemas e ambientes que constituem o mundo social” e já que “sem os designers, as empresas não teriam nada para confeccionar, nem serviços para oferecer” (MARGOLIN: 2014, 18). O autor acrescenta ainda que a capacidade real dos designers para desenhar novas realidades difere da capacidade dos políticos, na medida em que a palavra – instrumento de expressão desses últimos – é extremamente volátil, ao contrário dos artefactos e do ambiente construído. Segundo Margolin,

Comícios políticos, manifestações e anúncios de campanhas podem ser eficazes no próprio momento, mas o Design, uma vez materializado numa forma, possui uma inerente resistência à destruição (...) Alguns aspectos da materialização formal, como o planejamento urbano, são praticamente impossíveis de alterar. (MARGOLIN: 2014, 27)

Em face destas grandes potencialidades, poderes e responsabilidades, Margolin alerta que “*a comunidade mundial do Design terá ainda que gerar visões transversais à profissão, acerca de como as suas energias podem ser orientadas para fins sociais*” (MARGOLIN: 2014, 18), especialmente porque vivemos um momento de extrema mudança social, marcada por tecnologias que estão transformando radicalmente as formas como nos relacionamos com o mundo material e com os nossos semelhantes (sendo tais tecnologias configuradas primordialmente por engenheiros, programadores, designers e cientistas). Margolin lembra que a missão dos designers já foi mais fácil, assim como a definição de suas responsabilidades: “decorar ou dar forma a produtos foi, no passado, a missão principal do designer. Consequentemente o discurso sobre Design limitava-se à forma visual e, por conseguinte, à função mecânica” (MARGOLIN: 2014, 29-30). Porém, no atual contexto histórico, dada a sua imensa complexidade, o autor alerta que é preciso “reconfigurar as discussões éticas que, embora modestamente, têm feito parte do discurso histórico sobre Design” (MARGOLIN: 2014, 30). Ele alerta que os atuais desempenhos das profissões projetuais ensejam uma enorme responsabilidade em relação ao futuro, mas que, a despeito disso, os estudantes e profissionais de design não se encontram bem preparados. De acordo com Margolin, “hoje em dia, confrontados com a crescente complexidade do contexto em que o produto se insere, os designers devem pensar mais profundamente sobre o futuro, tomando mais consciência do papel que desempenham no presente.” (MARGOLIN: 2014, 30)

Na mesma direção, Adrian Forty também advoga a respeito da ampliação da capacidade crítica dos designers, em nome da melhoria de seu preparo para o desempenho profissional. Ele alerta que só é possível apreciar verdadeiramente a importância desta atividade humana mediante a compreensão dos “modos pelos quais o design transforma idéias sobre o mundo e relações sociais na forma dos objetos” (FORTY: 2007, 330) Ele afirma ainda que

Somente com a investigação desse processo e com a mudança do nosso foco para longe da figura do designer é que poderemos compreender adequadamente o que é design e apreciar quão importante ele tem sido para representar idéias e as crenças por meio das quais assimilamos os fatos materiais do cotidiano e nos ajustamos a ele. (FORTY: 2007, 330)

Em outras palavras, tanto Margolin quanto Forty propõe um olhar desapassionado e politizado sobre as reais motivações que permeiam a realização dos projetos (nem sempre compartilhadas pelos autores do projeto), para que seja possível a cada designer recusar o atendimento a certas demandas, assumindo verdadeiramente um papel relevante em relação ao futuro, e para que cada profissional possa superar o mal-estar advindo do recalçamento da condição potencialmente instrumental da atividade do designer.

A apresentação dos aspectos da teoria social de Pierre Bourdieu, realizada por meio deste artigo, tem a intenção de contribuir para esta renovação proposta por Margolin e Forty. Buscamos aqui fornecer algumas bases teóricas da sociologia bourdieusiana que acreditamos ter grande potencial para auxiliar os designers no reconhecimento das muitas dimensões de sua prática, dimensões que por vezes ficam ocultas por discursos institucionais demagógicos, causando mal-estar e frustração diante de doutrinas e discursos que, embora sejam extremamente pertinentes, não se verificam na realidade concreta do mundo.

Referências

- BOURDIEU, Pierre. Mercado de bens simbólicos. in **Economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2001. 5ed. (99-181)
- _____. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.
- _____. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras: 1996.
- CASTILLO, Greg. *Marshall Plan Modernism in Divided Germany*. in CROWLEY, David; PAVITT, Jane (Ed.). **Cold war modern: design 1945-1970**. London, U.K.: V&A Publishing, 2008. 66-72.
- FORTY, Adrian. **Objetos de desejo: design e sociedade desde 1750**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- III BIENAL BRASILEIRA DE DESIGN. **Catálogo**. Centro de Design do Paraná: Curitiba PR, 2010.
- MARGOLIN, Víctor. Design e risco de mudança. in **Design e risco de mudança**. Aveleda: Verso da História / ESAD, 2014. (13-36)
- NOGUEIRA, Alice; NOGUEIRA, Claudio M. M. **Bourdieu & a educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- PAIM, Gilberto. **A beleza sob suspeita**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.



WOODHAM, Jonathan M. **A dictionary of modern design.** Oxford: Oxford University Press, 2004.

Sobre a autora

Ana Claudia Berwanger

É desenhista industrial graduada pela Universidade Federal do Paraná (1996); possui mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004), e doutorado em Ciências Sociais pela mesma instituição (2013). Desde 1999, leciona no curso de graduação em Desenho Industrial/Design da Universidade Federal do Espírito Santo.
anaberwanger@uol.com.br