

5 Desmonte e reparação

O cenário construído no capítulo anterior ambientou a dominação do discurso da ciência, substituindo o da arte, como suporte teórico para o design funcionalista e também sua saída de cena, quando os holofotes se voltaram para outros interesses: os da contracultura, os mercadológicos e de consumo.

Argumentações e propostas reativas ao enquadramento normativo colocado pelas premissas modernistas na arquitetura e no design especificamente contra seu núcleo funcionalista são foco deste último capítulo, que resgata a situação do desmonte da ordem e da reparação da forma. No primeiro momento são abordadas diferentes concepções do pós-modernismo que convergem para a identificação da tensão como sintoma de nossa situação atual e propiciam um “lugar de onde falar”. Em seguida são examinadas argumentações que fortaleceram a crítica ao sistema estabelecido e também controvérsias ao “pós-moderno”, mal despontado no horizonte da indústria cultural. São comentados ainda aspectos relativos ao ritmo conferido pela batuta da indústria cultural que rapidamente cooptou e consagrou o popular, pelo popular.

Fechando o capítulo são examinadas argumentações em torno de noções como contradição, ambiguidade e complexidade, que desafiam o controle, a rigidez normativa e formal do moderno (parte dele), possibilitando abordagem mais ampla, e não menos concreta, da situação atual por meio “do que temos” – motivos e estilos do passado, “ressemantizações, neossaudosismos, tardoclassicismos”, e ainda formas de expressão ambíguas, contraditórias, humoradas e provocativas, formas feitas para não durar, de caráter provisório, transitório.

5.1. Tensão como sintoma

São conhecidas as discussões acerca da utilidade e validade do discurso pós-moderno, da pertinência, adequação e natureza do termo, do excesso de

definições, muitas vezes contraditórias, das mudanças de seu significado, da falta de perspectiva histórica e da ausência de definição universal do modernismo para se lhe contrapor. Em relação ao conceito pós-moderno como estágio da cultura, podem ser identificadas de maneira simplificada duas concepções divergentes: a que afirma uma ruptura e a que contesta essa ideia. São também conhecidas as argumentações de teóricos de diversas áreas do conhecimento que examinaram as implicações dos avanços tecnológicos nas transformações culturais da sociedade contemporânea (sociedade pós-industrial) e no sistema sensorial do homem. Entendidos de maneira positiva ou negativa, os “produtos” da comunicação de massa (hiperestimulação sensorial, imediatez, fragmentação e efemeridade) são considerados causadores de uma tensão (positiva e/ou negativa) entre o “real” e o “imaginário”.

Alguns aspectos tornam confusa a compreensão da expressão pós-moderno. E. Ann Kaplan (1993) os comenta em *O mal-estar no pós-modernismo*. Aplicada por alguns críticos (que partem do princípio de que não é possível fazer distinções – “elas não existem”) indistintamente aos diversos produtos da cultura material sem considerar o contexto de produção, exibição e consumo, a expressão é um desses aspectos que confundem modernismo e pós-modernismo, bem como motivo deste último e suas práticas estéticas serem considerados “resistentes e transgressores”. Transgressão e pós-modernismo são conceitos teóricos incompatíveis na visão da autora, posto que essa qualidade transgressora deve ser atribuída ao modernismo. Também a coexistência no mesmo eixo cronológico e cosmológico (mesmo momento histórico e espaço cultural) de duas concepções diferentes do pós-modernismo ocasiona confusão sobre a expressão. Uma dessas concepções é a adotada por estudiosos de literatura e feministas, denominada por Kaplan pós-modernismo “utópico” (Bakhtin, Derrida, Lacan, Cioux, Kristeva e Roland Barthes) – movimento da cultura que se afasta de categorias binárias opressivas (dualismos, encruzilhada maniqueísta entre o bem e o mal, o certo e errado) e libera o sujeito que, descentrado, pode assumir diferentes posições, bem como o discurso, que não mais precisa ser hierarquicamente organizado e linear. A outra concepção, denominada por Kaplan pós-modernismo “comercial ou cooptado” (Jean Baudrillard, na esteira de McLuhan, Arthur Kroker e David Cook) é adotada por estudiosos da cultura popular e se relaciona ao novo estágio do capitalismo multinacional e às novas tecnologias. Nesse contexto, o sujeito é

transformado mediante sua extinção da cultura, jogado em um novo espaço unidimensional (em que interno e externo, o espaço público e o privado, a alta cultura e a cultura popular não são separados) sem saída e sem possibilidade de ter uma postura crítica, posto que inserido nesse contexto (Kaplan, 1993: 15).

Apesar das diferentes concepções do pós-modernismo, essas teorias afirmam que o pós-moderno responde a uma situação cultural (resultante dos anos 60) que ultrapassa posicionamentos e teorias totalizantes sobre a estética e sobre classe, raça e sexo, caracterizando o fim dos dualismos relativos às tradições filosóficas, metafísicas e literárias ocidentais (questionados pelo pós-estruturalismo e a desconstrução). No entanto, o fim dos dualismos é diferentemente interpretado pelas duas concepções; para uma, ele representa o fim de restrições e limites opressivos; para a outra, relacionada à cultura popular, é considerado negativamente no que diz respeito ao impacto das novas tecnologias na cultura, na organização social e no corpo e no psiquismo humanos (Kaplan, 1993: 15).

Nas duas acepções, o pensamento abandonou a dialética, como tinha que fazer para encarnar o fim dos binarismos. Mas é precisamente aí que persiste a importante questão: se o abandono dos binarismos exige o abandono da dialética, como podemos contemplar uma vida intelectual, psíquica, social ou cultural que vá adiante, que se renove e que seja auto-crítica e dotada de propósito? (Kaplan, 1993: 16)

Kaplan sustenta o discurso crítico como possibilidade de tomada de posição de onde falar, posicionamento que se alinha ao de Fredric Jameson. Do ponto de vista de Jameson (1993: 27), pós-modernismo, mais do que expressão empregada para descrever um estilo específico, é conceito periodizante relacionado à emergência de novos paradigmas relativos aos aspectos formais da cultura, do tipo de vida social e da ordem econômica – “aquilo que muitas vezes se chama, eufemisticamente, de modernização, sociedade pós-industrial ou de consumo, sociedade da mídia ou dos espetáculos, ou capitalismo multinacional”. O pós-moderno dificilmente pode ser descrito coerentemente, afirma Jameson, que entende as manifestações pós-modernistas como reações geralmente específicas e locais “contra este ou aquele modernismo canônico dominante que conquistou as universidades, os museus, a rede de galerias de arte e as fundações” – tantas são as formas diferentes de pós-modernismo quantos foram os modernismos canônicos

estabelecidos. Se esse “novo impulso” tem uma unidade, “ela é dada, não por ele mesmo, mas pelo próprio modernismo que ele visa a desbancar”(Jamenson, 1993: 26).

Um dos aspectos atribuído ao pós-moderno e examinado por Fredric Jameson, Jean-François Lyotard e outros teóricos é o do desgaste de distinções prévias entre a alta cultura e a denominada cultura de massa ou popular, fato recebido negativamente pela academia – território tradicional da “cultura de elite”, oposta ao prosaico, ao *kitsch*, ao popular, justamente o que fascinou os chamados pós-modernos. Em relação ao que às vezes se denomina teoria contemporânea, o enfraquecimento de antigas categorias de gênero e discurso acarretou outro tipo de discurso, diferente do discurso técnico da filosofia profissional (os grandes sistemas de Sartre ou dos fenomenologistas, a obra de Wittgenstein), distinto do discurso de outras disciplinas, como a ciência política, sociologia ou a crítica literária; segundo Jameson (1993: 27), atualmente o que há é “um tipo de texto simplesmente chamado “teoria”, que é todas ou nenhuma dessas coisas ao mesmo tempo”.⁴⁰ Em relação às manifestações culturais chamadas pós-modernas, o esmaecimento entre fronteiras e a redução de distinções prévias, ocasionou a dificuldade de se identificar limites entre a “grande arte” e as formas comerciais (Jameson, 1993: 26-27).

Atualmente o âmbito cultural e suas manifestações transformam a realidade em imagens e fragmentam o tempo numa série de presentes perpétuos, dois aspectos do pós-modernismo tratados por Jameson (1993: 43). Essa fragmentação do tempo decorrente da obsolescência programada, da aceleração das mudanças na moda e no estilo, das novas tecnologias e mídias ocasiona confusão e a “morte do sujeito”. Quanto às imagens, essas são pastiches, afirma Jameson (idem); caracterizam prática neutra de imitação de um estilo, pois não têm como referente algo considerado “normal” que justifique o cômico da imitação. Diferentemente da paródia é uma espécie de ironia vazia, posto que atualmente tudo sendo permitido, tudo sendo considerado “normal”, nada há para parodiar. Quanto à mídia, sua função informacional consiste em ajudar a esquecer, funciona como

⁴⁰ “Esse novo tipo de discurso, geralmente associado à França e à pretensa teoria francesa, tem-se difundido muito e assinala o fim da filosofia como tal. Deve a obra de Michel Foucault, por exemplo, ser chamada de filosofia, história, teoria social ou ciência política? Isso é impossível de decidir, como se diz hoje em dia; e sugiro que esse “discurso teórico” também deve figurar entre as manifestações do pós-modernismo.” (Jameson, 1993: 27)

agente de uma amnésia histórica, mesmo adotando a moda da nostalgia esse passado também é vazio.

O pós-modernismo relaciona-se intrinsecamente com a emergência de um novo momento do capitalismo tardio, multinacional ou de consumo, e seus aspectos formais expressam de muitas maneiras a lógica desse sistema social específico, diferente daquele no qual o modernismo “canônico” ainda era uma força clandestina (Jameson, 1993: 43). A emergência do pós-modernismo pode ser datada a partir das mudanças culturais que ocorreram após a Segunda Guerra Mundial e ocasionaram a “reestruturação” de alguns elementos, a mudança hierárquica de conteúdos. Jameson (1993: 42). explica que uma das maneiras de assinalar a ruptura entre períodos é a partir dessa alteração hierárquica, pois é nesse momento que se tem algo novo, quando aspectos periféricos, marginalizados e desconsiderados se tornam centrais. É o caso de diversas obras e artistas do modernismo (Picasso, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, por exemplo) que atualmente são considerados clássicos, estabelecidos no mundo acadêmico, mas em seu contexto eram rotulados como subversivos, críticos, transgressores e perigosos – aspectos que parecem não caracterizar a natureza do pós-modernismo e seu momento social; atualmente as manifestações formais “pós- modernas” são aceitas passivamente, e poucas causam estranhamento.

Algumas afirmações de Jameson sobre nossa condição atual têm sido contestadas e são enumeradas por Kaplan: a de o pós-modernismo implicar o esmaecimento da antiga distinção entre alta cultura e cultura de massa; a de que todas as teorias do pós-modernismo acarretam uma postura política a respeito do capitalismo multinacional; a de que a melhor maneira de usar o pós-modernismo é como conceito periodizante; a de que o pós-moderno apresenta falta de profundidade sobre a teoria contemporânea, e a imagem ou simulacro, senso histórico enfraquecido (público e particular), uma nova maneira emocional de se relacionar com os objetos, e tem sua centralidade nas novas tecnologias – vinculadas a um novo sistema econômico mundial (Kaplan, 1993: 17).

Warren Montag, autor de ensaio incluído na publicação de Kaplan (O que está em jogo no debate sobre o pós-modernismo?), critica a desconsideração por parte de Jameson em seu exame da cultura em geral do conceito de contradição: “seu pensamento oscila entre uma nostalgia da unidade orgânica da obra de arte e um temor da aleatoriedade de suas partes heterogêneas” (Montag, 1993: 129). O

autor questiona os termos do debate sobre o pós-modernismo e os dilemas disjuntivos que ele impõe a partir da oposição histórica de dois conjuntos de alternativas, a saber: a transcendentalidade, a arte como representação e o sujeito como centro originário, ou a ausência de transcendentalidade, a indeterminação da arte e a morte do sujeito (Montag, 1993: 117). Dana Polan, também integrante daquela obra, questiona a descrição e denominação de pós-moderna atribuída à cultura (no caso norte-americana) como um todo e se refere à afirmativa de Mike Davis: pós-moderno aplica-se melhor a alguns aspectos da esfera cultural – setores, grupos, práticas individuais (Polan, 1993: 65). Polan se pergunta sobre as implicações de chamar qualquer que seja o aspecto dessa cultura de pós-moderno e sobre a fidelidade ao conceito de pós-modernismo baseado em teoria do valor cultural que considera uma prática, qualquer que seja, mais “progressista” do que outra (Polan, 1993: 67). Esse momento cultural exige mais a conjugação de formas (isoladas) em novos arcabouços críticos abrangentes, combinando uma teoria da cultura com uma teoria do desejo, e menos a concentração em uma única e isolada forma, narrativa, por exemplo, ou do incentivo de uma superposição de elementos quaisquer, formas incompatíveis e não-comunicativas (Polan, 1993: 79).

Não é objetivo deste trabalho, examinar detidamente as inúmeras acepções e múltiplas e abrangentes questões pertinentes ao denominado pós-moderno, mas, mediante determinadas abordagens do conceito, desenhar um “lugar” de onde “falar” e para “situar” a produção de discursos sobre a forma e a configuração formal no período aqui examinado. Em tempo: “pode alguém falar do pós-modernismo, adotar uma perspectiva em relação a ele sem fazer parte do efeito pós-moderno?” Não são as produções e o discurso crítico forjados pelo efeito pós-moderno (máquina de gerar discursos), como argumenta Polan? – “uma espécie de *combinatoire* mecanicista em que tudo é antecipadamente dado, em que não pode haver outra prática senão a interminável recombinação de peças fixas da máquina geradora” (Polan, 1993: 69). O autor explica:

É como se as formas atuais da discussão pós-modernista estabelecessem, simultaneamente, um certo número de termos ou de elementos básicos e os métodos pelos quais é possível operar com esses termos. É-se antecipadamente obrigado a reportar-se a certos personagens, a certos textos fundamentais – por exemplo, Lyotard versus Habermas ou Horkheimer e Adorno a respeito da sociedade administrada da racionalidade moderna e obrigado a não fazer outra

coisa senão assumir uma dentre várias posturas preestabelecidas a respeito deles. (idem).

Se aparentemente não há como escapar a determinadas “posturas”, neste trabalho considero fundamental o contexto de produção/exibição e consumo de discursos sobre o pós-moderno e sobre a configuração da forma, bem como o fato de que esses “regem as estratégias estéticas”. Assumindo que o próprio discurso construído neste trabalho é forjado no pós-moderno (e por isso devemos desconfiar de suas contradições e ambiguidades), fica confortável adotar a consideração das “diferenças” dos diversos contextos de parte da cultura contemporânea, figurada. Cultura que privilegia as representações visuais em detrimento das palavras, alterando relações do homem com o desejo, com o conhecimento e com o objeto. Relações permeadas, se não constituídas, pelo apelo e fascinação estética, que possibilitam o exercício do desejar – parece ser a busca que move; ainda bem, senão nos dissolveríamos. O objeto do desejo continua inalcançável, mas o desejo do objeto permanece ativo, se constituindo nas relações sociais e sendo delas constituinte. E se teóricos, Edgar Morin, Jean Baudrillard, Fredric Jameson, Italo Calvino e Jean-François Lyotard, entre outros, interpretam de modo pessimista as conseqüências da estetização da vida cotidiana (característica da chamada “pós-modernidade”), como a perda do senso de realidade e da possibilidade de articulação de signos e imagens em sequências narrativas, e a vitória do anônimo sobre o pessoal, do abstrato sobre o concreto, do imaginário sobre o real, neste trabalho, o pensamento não oferece resistência às “realidades” consideradas fragmentadas, consumadas, simuladas erotizadas, fetichizadas – não há “receio” em relação a esses aspectos, pois fica claro, que determinados discursos encobrem lutas do poder e do desejo que, aliás, sempre estiveram presentes.

Se os desejos individuais eram sublimados e camuflados em nome de uma coletividade, tornaram-se atualmente evidente objeto das relações sociais, da cultura, em contexto cuja narrativa se ancora na multidimensionalidade, constituída do passado, da memória, do afetivo, da fantasia, da emoção, da tradição, do modernismo, num processo combinatório. Polan (1993: 64-65) salienta que não descarta a cultura de massa como alguns críticos que a consideram “instrumento de dominação, uma força de pura regressão”; segundo o

autor, uma questão fundamental para o desenvolvimento de uma teoria e uma prática da materialidade atual é o exame dos modos como o capital cultural se tornou parte central dessa materialidade. A cultura em seu entendimento é “como uma mistura complexa de elementos progressistas e retrógrados”.

Mas quer entendamos a cultura cotidiana como progressista ou retrógrada, ou como uma mescla das duas coisas, nunca seremos capazes de compreender os desejos que motivam as pessoas de nosso mundo, que as vinculam a certos poderes e as fazem resistir a outros, enquanto não compreendermos o papel (ou os papéis) da cultura em relação ao desejo (idem).

E se, para alguns teóricos, multidimensionalidade e fragmentação podem significar confusão, para outros e neste trabalho, esses aspectos são considerados enriquecedores do sujeito ao lhe requerer capacidade multissensorial e de associações simbólicas que podem ser interessantes, como já comentado anteriormente. Também o caráter contraditório, incompleto e inacabado de nosso tempo, de nossa comunicação e produção material atual é considerado neste trabalho (que não nega o que temos) resultado de uma conjuntura que, como afirma Montag (1993:18) seguindo Marx e Trotski, “não é mais do que um acúmulo de forças contraditórias e conflitantes, de origens diferentes, que produzem efeitos diferentes”.

Complexidade e tensão tornaram-se sintomas da realidade/situação atual, e para dar conta dessa realidade fez-se, e se faz necessário o debate sobre conceitos, os instalados, os revividos e os novos, relativos à configuração formal; alguns, relativos ao momento do “desmonte da ordem”, serão examinados em seguida.

5.2. Conceitos em discussão

Nos final da década de 1960, o paradigma modernista da transformação do mundo pela ciência e pela tecnologia, e do entendimento da realidade por meios racionais foi desafiado – “contradizia-se com a ideologia de progresso que o refletia”.⁴¹ Nas artes a reação aos pressupostos modernistas – entendida pelo

⁴¹ A arbitrariedade intelectual e a natureza do modo de produção que as artes criativas representavam numa sociedade burguesa liberal destinaram ao fracasso o projeto de revolução de vanguarda – a falta de coerência entre fins e meios, a meta e os métodos para alcançá-la podem ser averiguados nos manifestos dos artistas de vanguarda nos últimos 100 anos. (Hobsbawm, 1998: 500)

historiador Eric Hobsbawm (1998: 500) menos como movimento e mais como negação de qualquer critério preestabelecido de julgamento e valor ou, antes, a possibilidade de julgamento – foi denominada pós-modernismo. Essa reação, segundo ele, produziu um “fosso” entre gerações: uma considerava os novos paradigmas propostos um novo tipo de frivolidade niilista, a outra considerava ultrapassada a “seriedade” em relação à arte.

Importante relembrar aqui a substituição da arte pela ciência no design, como fundamento do projeto, no processo de criação da forma dos objetos e nos processos de produção (industrial) desses objetos, que ocorreu em diversos países, considerando uma cronologia clássica da história, esse momento, precedido pelo surgimento do “projeto” e a industrialização da produção, é o terceiro dos que transformaram o design em atividade autônoma (Bomfim, 1998).

Como já comentado neste trabalho, o racionalismo científico foi adotado, em determinado período, como pressuposto único, única opção “legitimada” para superar considerações subjetivas da arte no desenvolvimento de produtos industriais. Enquanto a arte procurava afastar-se dos “grandes discursos” ideológicos-políticos, no início do século XX, deixando de ser atividade que reafirmava a ordem estabelecida para caracterizar-se pela atitude crítica, transgressora, subversiva, niilista, receptiva às diversas possibilidades estéticas e à dimensão simbólica do objeto, a arquitetura e o design fundamentaram seu discurso em argumentos racionalistas/funcionalistas que validaram a prática estética justamente não artística.

O posicionamento favorável desses campos (arquitetura e design) à conformação da forma adequada às novas possibilidades geradas pela ciência e tecnologia originou inevitável contradição – a tecnologia atingiu estágio em que a interdependência entre uma solução técnica e uma forma ideal tornou-se ilusão. O funcionalismo e a forma do objeto limitada por um padrão tecnológico estariam fadados ao fracasso frente ao mercado de massa. Interesses econômicos de indústrias, cujos lucros advinham do curto ciclo de moda e de vendas em massa, destituíram definitivamente a consideração cronológica como critério. As artes criativas não eram melhores por ser antigas (já haviam proclamado as vanguardas artísticas); no entanto, acrescento a afirmativa de Hobsbawm (1998: 500) de que “a novidade não é a consequência necessária da opção pela rejeição do velho” –

fato que é facilmente verificável nas produções criativas relacionados ao denominado “pós-moderno”, que resgata elementos expressivos do passado.

É relevante lembrar que a década de 1960 assistiu ao desmonte de concepções econômicas centralizadoras (as socialistas incluídas), ao “pacto político fordista entre governos nacionais, empresas e sindicatos” (Cardoso, 2000:180) e ainda à implantação de novas formas organizacionais e novas tecnologias produtivas que alimentaram a transição da economia fordista para um outro regime econômico denominado por David Harvey ‘acumulação flexível’. Esses dois regimes econômicos (fordista e acumulação flexível), contrastantes entre si, caracterizam-se o primeiro, pela concentração da produção industrial em algumas regiões e pela adoção do regime trabalhista de empregos fixos e altos salários, sendo sustentado pela indústria pesada na produção de bens duráveis; o segundo, pela descentralização da produção mediante a migração do capital para diversos países periféricos e pela adoção de regimes de trabalho flexíveis e terceirização, tendo como base econômica serviços, transações financeiras e difusão da informação (Cardoso, 2000: 180). Essa alteração do regime econômico implicou a mudança de indicadores de “poder e riqueza” – antes mensurados pela capacidade produtiva do país, da empresa ou do indivíduo (valores do regime fordista), passaram a ser medidos pelo poder de consumo de cada indivíduo.

Entre outros aspectos, o aperfeiçoamento dos sistemas de comunicação e de fluxo de informações, e as técnicas de estocagem, empacotamento e distribuição aumentaram e aceleraram a circulação de mercadorias, assim como os mercados financeiros e os serviços oferecidos. Esse novo ritmo, denominado por David Harvey aceleração do tempo de giro (de capital, produção, bens, troca e consumo) produziu a “condição pós-moderna” de “volatilidade e efemeridade de modas, produtos, técnicas de produção, processos de trabalho, ideias e ideologias e práticas estabelecidas” e influenciou nas maneiras pós-modernas de “pensar, de sentir e de agir”, tornando instantâneos e descartáveis produtos e “valores, estilos de vida, relacionamentos estáveis, apego às coisas, edifícios, lugares, pessoas e modos adquiridos de agir e ser”. Para sustentar “a sociedade do descarte” novos sistemas de signos e imagens (estáveis, mas dinâmicos) deveriam ser criados para a sedução do gosto e da opinião da massa, atendendo aos interesses do capitalismo (Harvey, 1992: 257-258).

A tecnologia não transformou apenas o processo produtivo e criativo (menos individual e manual e mais cooperativo e tecnológico) de artefatos, mas também o modo como os indivíduos percebiam a realidade. O mundo e seus objetos invadiram os sentidos e as ideias, bombardeando com estímulos estéticos – palavras, imagens, voz, som, etc. – o cotidiano público e privado. Estímulos, ideias, valores e objetos também facilmente descartados.

Distinções entre a grande arte e a cultura popular, o sério e o trivial, entre bom e ruim, profissional e amador foram desconsideradas por vários críticos e agentes envolvidos na configuração de objetos, alguns porque consideravam o índice de venda único critério orientador na conformação de produtos, outros porque consideravam tais distinções elitistas, e outros, ainda, os chamados pós-modernistas, que afirmavam a impossibilidade do estabelecimento de qualquer distinção objetiva. A argumentação favorável ao não-estabelecimento de distinções, sustentada publicamente por ideólogos e vendedores publicamente, diversas vezes não correspondia ao que sustentavam no contexto privado. Hobsbawm (1998: 503) ilustra o fato mencionando a polêmica causada por um joalheiro britânico, que produzia para o mercado de massa, ao comentar em público que seus lucros “vinham da venda de merda a pessoas que não tinham gosto para nada melhor”.

Mas se tais julgamentos ainda eram possíveis, seriam ainda relevantes num mundo em que, para a maioria dos cidadãos urbanos, as esferas de vida e arte, de emoção gerada de dentro e emoção gerada de fora, ou trabalho e lazer eram cada vez mais indistinguíveis? Ou antes, seriam ainda relevantes fora dos cercadinhos especializados da escola e academia em que tão grande parte das artes tradicionais buscava refúgio? É difícil dizer, porque a própria tentativa de responder ou formular uma tal questão pode exigir isso (idem).

Os “cercadinhos” serviram de território para as artes tradicionais, território que concentrava esforços para a constituição de língua única pretensamente “universal” – a ciência procurava operar sob metodologia única. Comenta Lyotard (2008: 5) que “o saber científico é uma espécie de discurso”. Vale lembrar, para não perder de vista a aproximação, em determinados discursos e dinâmicas concretas, entre o saber e o poder, que poucos estados, os ricos e desenvolvidos, injetavam recursos em centros adequados para o desenvolvimento de pesquisas. Atualmente o saber científico encontra-se mais do que nunca subordinado às

potências, especifica Lyotard (2008: 14), que adverte sobre a questão da dupla legitimação desse saber – “quem decide o que é saber, e quem sabe o que convém decidir?”.

Sabe-se que o saber tornou-se nos últimos decênios a principal força de produção, que já modificou sensivelmente a composição das populações ativas nos países mais desenvolvidos e constitui o principal ponto de estrangulamento para os países em vias de desenvolvimento”. (Lyotard, 2008: 5)

Seja como for, na segunda metade do século 20 a tecnologia com base em avançada teoria e pesquisa científica teve seu poder multiplicado pela explosão econômica global – o mundo industrial expandiu-se por toda parte nas regiões capitalistas e socialistas e no Terceiro Mundo. Inovações científicas eram traduzidas imediatamente em tecnologias práticas que não necessariamente precisariam ser compreendidas pelos usuários finais. As descobertas e as produções teóricas de cientistas (que se diziam comprometidos com a construção de um mundo democrático) tornaram-se cada vez mais incompreensíveis para o cidadão comum – mesmo nos países desenvolvidos que procuravam tornar mais acessível o discurso científico por meio de literatura mais popular. É possível verificar também o aumento de publicações científicas decorrentes da necessidade de explicar aos “colegas cientistas” o que ocorria nos campos cada vez mais específicos das inúmeras especializações que proliferavam. Os cientistas tornaram-se uma elite, concentrada em poucos centros subsidiados – “Como espécie, ocorriam em grupos, pois a comunicação era fundamental para suas atividades” (Hobsbawm, 1998: 506-507).

A ciência tornou-se indispensável e onipresente no século 20 e o homem, cada vez mais seu dependente, desconfiando simultaneamente da proposta da ciência de modelo único para entender, descrever e expressar a totalidade da matéria. O princípio de complementaridade sugerido por Bohr, conceito metafísico semelhante ao da relatividade e considerado por ele de aplicabilidade universal, ilustra uma das propostas para “dar conta” (e confortar os cientistas da área da física) de uma realidade multifacetada, possível de ser percebida de modos variáveis e às vezes não comparáveis, e que deve ser comunicada de maneiras diferentes, juntando todos os modelos para complementarem-se uns aos outros numa “exaustiva sobreposição de diferentes descrições que incorporam ideias

aparentemente contraditórias” (Holton, 1970: 1.018 apud Hobsbawm, 1998: 520) – embora não se tenha conhecimento de como relacionar esses modos (Hobsbawm, 1998: 520).

Importante comentar a observação de Hobsbawm (1998: 521) sobre a permanência de uma suposição básica e essencialmente estética, que se tornou fundamental para alguns cientistas no século 20 mesmo diante de um mundo caótico e desordenado: “Beleza é verdade, verdade é beleza, uma bela teoria, que era em si uma presunção de verdade, devia ser elegante, econômica e geral. Devia unir e simplificar, como tinham feito até então os grandes triunfos da teoria científica”. “Triunfos” que também fundamentaram parte da produção formal do pós-moderno, orientando os adeptos do estilo *hight tech*, que utilizavam linguagem baseada no texto científico, enquanto uma geração mais individualista, em meados dos anos 60 e início dos 70, contestava os pressupostos modernistas e a forma de objetos limitada por um padrão científico-tecnológico. Foi, contudo, a própria tecnologia que possibilitou outros voos para a forma, como, aliás, quase sempre. Os avanços científicos-tecnológicos tiveram consequências culturais, revolucionaram mais as artes e diversões populares, e menos as artes mais tradicionais, tornando-as onipresentes e ainda transformando a maneira como eram percebidas pelos sujeitos.

Jean-François Lyotard (2008: 69), no exame da condição pós-moderna – que ele define como estado da cultura após alterações nas regras dos “jogos” da ciência, da literatura e das artes a partir do século 19 –, apresenta a hipótese de que o saber muda de estatuto ao mesmo tempo em que as sociedades entram na idade denominada pós-moderna – passagem ocorre diferentemente de acordo com países e setores de atividade, tendo início por volta do final da década de 1950, com o desenvolvimento tecnológico.

Na sociedade e na cultura contemporânea, a dialética do espírito, as garantias e as verdades afirmadas pelos esquemas explicativos das metanarrativas perderam, segundo alguns teóricos, como Lyotard, sua credibilidade e não mais sustentam e legitimam o discurso científico, o saber. Na arquitetura e no design o afastamento da restrição formal determinada pelas normas funcionalistas/racionalistas possibilitou a consideração de outros contextos, outros códigos, relacionados ao passado, ao regional, ao terceiro e quarto mundos, às periferias, à cultura televisa e de massa, na configuração formal – aspectos que

atualmente servem de fundamento, ou melhor, a meu ver, de inspiração para a criação formal.

Podemos localizar as “raízes” do regime de acumulação flexível no decorrer dos anos 60, como já mencionado, período em que não por acaso podem ser identificadas mudanças estratégicas no meio empresarial e industrial e também na inserção social do design. Novas tecnologias e novas mídias possibilitaram expansão das atividades do design na divulgação da cultura, nos serviços públicos e no mundo dos negócios, incorporado ao marketing, à mídia e à indústria do entretenimento (Cardoso, 2000: 181). Vale lembrar que a recessão econômica enfrentada pelos EUA e pela Europa, no final da década anterior, que representou a redução de consumo de bens e serviços, e a adoção de estratégias para divulgação de produtos e serviços, visando, é claro, ao aumento de vendas, foram fatores que influenciaram a aproximação de design, publicidade e marketing, e o surgimento de “um dos conceitos fundamentais do design e do marketing do mundo pós-moderno: o *lifestyle*, ou estilo de vida” (Cardoso, 2000: 182-183).

Estilo de vida que se construía então e se constrói ainda a partir da identificação com o sonho, a aventura, o humor, a ficção e o romance, bens intangíveis oferecidos pelo mundo do entretenimento. A grande representatividade econômica e cultural nas décadas de 1940 e 1950 da indústria do entretenimento ocasionou mudanças relacionadas, aliás, à própria natureza da forma que, orientada exclusivamente para a produção industrial, passou também a ser regida por uma rede de associações e atividades – que fornecem subsídios para a configuração (imagem do produto, mercadoria) e para a construção de autoimagem do consumidor/usuário.

Nos anos 60 e 70 a atividade do design norte-americano aproximou-se da esfera mercadológica, continuou a importar e explorar diversas técnicas e características estilísticas de movimentos do moderno e a produzir para o mundo dos negócios e da política, para setores governamentais e para grandes empresas identidades corporativas criadas ao “genuíno” estilo suíço. Saul Bass e Paul Rand, entre outros designers modernistas, trabalharam para grandes companhias na década de 1970 sendo reconhecidos inclusive até no Japão (Hollis, 2001: 226). Importante pontuar aqui que a assinatura do autor é uma realidade comercial, promovendo a venda de determinado produto; nesse sentido vale questionar o

anúncio da morte do autor na era da reprodutibilidade técnica, da democratização do objeto.

A rigorosa abordagem e disciplina suíça enfrentaram reações de designers que apostavam em alternativas para soluções visuais (para a forma), como as observadas em *posters* de protesto e em jornais *underground* na década de 1970. A crítica aos princípios modernistas direcionava-se, menos aos métodos e técnicas – que continuaram a ser empregados por designers na criação de *layouts*, o uso da grade, por exemplo – e mais à rejeição de valores e referências do passado, atitude que ocasionou “um formalismo árido, uma fórmula esgotada” (Hollis, 2001: 202).

Determinadas proposições de parte significativa de designers no pós-moderno se assemelham a algumas enunciadas por parte de agentes modernistas – é importante pontuar aqui pelo menos duas das aproximações a fim de identificar aspectos que permanecem atualmente orientando a configuração da forma: os inúmeros movimentos modernistas, considerando especificidades e modos, opuseram-se às convenções liberal-burguesas do século 19 na arte e no campo social, propondo uma arte progressista, adequada ao novo século 20; o movimento denominado pós-moderno não faz por menos; opõe-se, no caso à rigidez funcionalista; a inovação com base na analogia entre ciência e tecnologia foi a mola propulsora no modernismo para a busca de maneiras de expressar a realidade – mediante a fusão de palavra, som e imagem – um estilo para construir utopias sociais com formas supostamente adequadas. Parte das inovações pós-modernas utiliza os aportes teóricos / práticos da ciência e tecnologia na configuração da forma.

No campo social a oposição aos valores do “sistema” explodiu nas manifestações de maio de 1968 (“a última arremetida da velha revolução mundial”) e alcançou grande parte dos três mundos, impulsionada fundamentalmente pela força (também quantitativa) dos estudantes.

Além disso, seus números eram reforçados por três características políticas que multiplicavam sua eficácia política. Eram facilmente mobilizados nas enormes usinas de conhecimento que os continham, deixando-os ao mesmo tempo mais livres que os operários em fábricas gigantescas. Eram encontrados em geral nas capitais, sob os olhos dos políticos e das câmeras dos meios de comunicação. E sendo membros das classes educadas, muitas vezes filhos da classe média estabelecida, e – quase em toda a parte, mas sobretudo no Terceiro Mundo – base de recrutamento para a elite dominante de suas sociedades, não eram tão fáceis de metralhar quanto as classes mais baixas. (Hobsbawm, 1998: 431)

O interesse de estudantes ocidentais das classes média e alta pela política e ideologia revolucionárias no final dos anos 60 pode estar relacionado à crescente atração dos jovens na década anterior pelo popular (principalmente entre os anglo-saxões dessas mesmas classes, que determinavam a tônica global). Adereços, roupas, músicas, códigos, linguagens da periferia urbana, por exemplo, foram adotados como modelo de conduta mais liberal e informal do que a de sua geração anterior. A massa jovem tornou-se matriz da revolução cultural (nos modos e costumes) – “Todo mundo tinha de “estar na sua”, com o mínimo de restrição externa, embora na prática a pressão dos pares e da moda impusessem tanta uniformidade quanto antes, pelo menos dentro dos grupos de pares e subculturas” (Hobsbawm, 1998: 323).

Na década de 1970 a expansão da indústria e da economia capitalista foi abalada pela crise do petróleo, e foram questionados os modelos relacionados à expansão contínua da produção e consumo desenfreado e compulsivo – insustentáveis diante das previsões pessimistas sobre o futuro planetário –, bem como se fortalecia nova consciência do papel do design e da tecnologia comprometidos com a dimensão ambiental. Victor Papanek estava entre os arquitetos e designers que denunciavam a sistemática subutilização de objetos/aparelhos disponíveis, a espoliação ecológica e o elitismo profissional. Seu ponto de vista sobre o design é de que se trata de um processo experimental na busca de soluções para problemas, por meio do intelecto, sensação e intuição; um processo de investigação, organização e inovação na busca de uma ordem com sentido, combinando as rigorosas considerações técnicas com as ambientais, ecológicas, econômicas e políticas, visando ao futuro.

Em todos os seres humanos existem necessidades fundamentais à compreensão da ordem, da beleza, da conveniência, da simplicidade, da antecipação e da inovação. Os designers procuram satisfazer estes anseios através do seu trabalho. No sentido mais lato, um designer é um ser humano que tenta atravessar a ponte estreita entre a ordem e o caos, a liberdade e o niilismo, entre as realizações passadas e possibilidades futuras. (Papanek, 1995: 9-10)

Os discursos do plano político-ideológico que caracterizaram a tradicional disputa entre o discurso capitalista e o marxista, que deixaram de interessar à sociedade, foram substituídos pelos discursos catastróficos (sobre o meio ambiente, o planeta, a ameaça atômica, a economia, a morte) e também por outros

mais otimistas – com a possibilidade de uma experiência diferente advinda de nova situação no plano cultural: o fim das dicotomias (fim dos binarismos opressivos) entre o culto e o vulgar, o legítimo e o falso, o original e a cópia, entre a boa forma e o *kitsch*.

Parecem sair da passarela as grandes narrativas e entrar o que não era considerado como saber instituído. Aspectos culturais periféricos, marginalizados, cotidianos, ordinários ganham, para o bem ou para o mal, projeção na tela da tevê, no espaço privado, nos corpos, nas camisetas, nos *outdoors*, ganham a rua e a fama, ou vice-versa.

5.3. Tudo vira moda e tudo vira imagem

Controvérsias à parte sobre a expressão pós-moderno, vivemos a era do imediatismo (o que vale é o aqui e o agora), da estetização da vida cotidiana, em que o descarte e a novidade “alforriam” o apego a valores e coisas; tempos da busca do prazer através de sensações e vivências individuais às vezes consideradas mais atraentes e intensas (a realidade virtual, por exemplo) do que no mundo *real* – era do espetáculo capitaneado pela imagem. Discursos contrários ao conceito de padronização na indústria, a favor de “individualidades e subjetividades” e, portanto, variedades (na produção e no consumo), apresentam como de seu interesse o interesse comum das coletividades, individualidades organizadas em “tribos”, informando valores e normas, legitimando poderes – servem ao industrialismo “levado às suas mais radicais conseqüências, travestido agora com roupagens de liberdade” (Souza, 2008: 107).

A expressão tanto da individualidade quanto da participação em um pacto social se fazem no momento em que cada cliente manifesta as suas preferências perante as opções de consumo disponíveis e, nesse cenário no mínimo preocupante, a instância máxima de arbítrio é o mercado, o qual se compõe do somatório de todos os agentes econômicos, mas sem ser redutível a nenhuma parcela ou grupo representativo. (Cardoso, 2000: 180)

Globalizadas em um cenário efêmero e transitório, verdades são ilusórias, mutantes e passageiras, e as perspectivas, dizem, são catastróficas (*Prá que o medo se o futuro é a morte?* – sinalizava antiga pichação no bairro da Gávea, Rio de Janeiro). Jogados no vazio em um processo de crise de identidade como

cidadão, “o novo homem pequeno de hoje parece não ter mais raízes firmes, qualquer segurança que dê sentido a sua vida...” (Canclini, 1996). A crise de identidade do ser social permite e alimenta as modalidades audiovisuais e massivas de organização da cultura, a função de, preencher esse vazio via meios de comunicação (subordinados a critérios empresariais de lucro), principalmente à tevê. Estado, cidadão e mercado passaram a alimentar e ser alimentados pela espetacularização proposta pela mídia e por sua estética. A economia mercantil manipula a percepção coletiva, apodera-se da memória e da comunicação social, transformando tudo em mercadoria para o espetáculo. O espetáculo, hoje, não é mais o jogo de distanciamento entre sujeito e mundo pela ilusão, mas a própria comunicatividade, o ser imagístico do homem. Donde, o fascínio contemporâneo pelo bem realizado tecnologicamente, pelo bem tornado imagem (Sodré, 1996: 22).

Sob a tutela do mercado expansivo de acumulação e aceleração do giro de capital, a parceria entre a comunicação e a tecnologia tanto configura nossa *realidade* imagética quanto estimula a ideologia de valorização da inovação (instigando o consumo da diversidade de bens produzidos) como exercício da existência do indivíduo (somos o que possuímos). Nesse contexto acelerado, pretendendo orientar desejos e gostos, a mídia produz imagens e sensações, que podem ou não ter relação direta e objetiva com o produto a ser vendido. Valores são agregados ao produto/imagem, tanto ao longo de seu processo de configuração quanto na fase de inserção mercadológica, informando a qualidade e a funcionalidade, além de evidenciar diferenças em relação a seus pares/similares. A ideia central é capturar o olhar desejante do sujeito, ir ao encontro de seus anseios promovendo diálogo e interação – mais do que isso: identificação. O desejo do objeto torna-se objeto do desejo estabelecido pela comunicação entre o universo simbólico do produto e o universo psíquico do consumidor. “A linguagem estética do design pós-moderno é principalmente portadora de mensagens simbólicas (...) o Pós- Moderno é um meio para a supercodificação do objeto – a forma segue a fantasia” (Bomfim, 1998: 115).

A indústria de produção de imagem especializa-se na aceleração do tempo de giro por meio da produção e venda de imagens, que viram mercadoria serializada e repetitiva. É essa indústria que “organiza as manias e modas” e desse modo produz “a própria efemeridade que sempre foi fundamental para a

experiência da modernidade. Ela se torna um meio social de produção do sentido de horizontes temporais em colapso de que ela mesma, por sua vez, se alimenta tão avidamente”. (Harvey, 1992: 262).

Da década de 1960 em diante, as imagens que acompanhavam do nascimento até a morte os seres humanos no mundo ocidental – e cada vez mais no urbanizado Terceiro Mundo – eram as que anunciavam ou encarnavam o consumo ou as dedicadas ao entretenimento comercial de massa (Hobsbawm, 1998: 495).

Marcas e produtos comerciais tornaram-se ícones, adorados por fiéis consumidores, seguidores do estilo de vida, prometido e simbolizado por essas imagens. O mercado e o “radicalismo antielitista” rapidamente entenderam a relevância da dimensão estética e simbólica: era preciso seduzir adoradores, chamar sua atenção – a questão “não era distinguir entre bom e ruim, elaborado e simples, mas no máximo entre o que atraía mais ou menos pessoas” (Hobsbawm, 1998: 496). O êxtase da comunicação e escolha, da demanda de consumo, da grande variedade, do descarte e efemeridade, o design pós-moderno é em parte resultado de uma obsolescência dinâmica, da fórmula de como produzir e vender ainda mais – imperativo econômico da maioria dos objetos pós-modernos.

Se a Europa enfrentava o caos após a Segunda Grande Guerra e perdia parte de seus artistas de vanguarda para os Estados Unidos, estes se tornaram campo fértil para o prosseguimento das manifestações críticas e inovadoras das vanguardas europeias, interrompidas pelo nazismo e pelo stalinismo, e para o desenvolvimento de novas experiências culturais, como já comentado. O fato de os EUA terem sido ambiente favorável para tais eventos pode ser explicado por seu competitivo mercado consumista e sua mentalidade⁴² – a arte pop, por exemplo, para enfrentar esse ambiente buscou o “elemento de agressividade” no design comercial e na implacável técnica de venda (Lucie-Smith, 2000:161).

A cultura de vanguarda norte-americana deu prosseguimento à experimentação de alguns movimentos próprios do moderno, como o construtivismo, o futurismo, o expressionismo e o dadaísmo; opôs-se, entretanto, à parte dele que, deixando de lado sua capacidade crítica e transgressora, passou a

⁴² Hipótese inferida da declaração com que um estudante do Royal College of Art, em Londres, colaborou para um documento coletivo intitulado “Um modelo composto do Processo Crítico”. Disse ele: “A arte pop descreve o ambiente consumista e sua mentalidade: a fealdade se converte-se em beleza” (Lucien- Smith, 2000:161).

ser movida por interesses econômicos/políticos (das sociedades capitalistas e socialistas). O *rock*, a arte pop, a op-arte, a arte cinética, o *beat*, a arte conceitual e minimalista, os movimentos pacifistas, o feminismo são fenômenos que tem em comum com a vanguarda dos anos 20 o protesto contra a sociedade burguesa. Partindo da ideia de que a arte servia a um tipo social dominante, o homem branco de classe média, os artistas pós-modernos escolheram engajar-se em questões sociais e políticas ambientais. Nesse sentido as manifestações culturais desse período podem ser entendidas como nova fase do moderno, mas não como ruptura com seus fundamentos principais. Outra interpretação sobre o pós-moderno no plano da cultura é justamente a ideia de ruptura decorrente da decepção com o Projeto do Moderno, que, como já examinado neste trabalho, prometera a construção de uma sociedade livre de contradições, emancipada e universal, na qual o homem viveria em cidades e casas funcionais, rodeado de “bons” objetos.

A promessa, é notório, não se cumpriu; as reações e manifestações de protesto ao “sistema instituído” transformaram a hierarquia de valores sociais, liberando valores culturais e estéticos da obrigatoriedade da adoção de uma escala/gramática, em tese considerada universal. Era proibido proibir. Na arquitetura e no design, e em outros diversos setores da cultura, com características diferenciadas, se anunciava-se nova tendência estética, corrente que começou a se desenvolver nos EUA difundida na Europa por grupos italianos, como o Global Tools, Studio Alchimia, Memphis e por periódicos de arquitetura e design italianos, como *Domus*, *Casabella* e *Modo*.

A discussão acerca de continuidades ou rupturas não importava, contudo, para o populismo partilhado pelo mercado e o radicalismo antielitista: bom ou ruim, complexo ou simples, o que interessava era o que atraía as pessoas, era estimular o consumo. Se as considerações da moda, da democracia e da indústria e tecnologia não deixavam muito espaço para o clássico conceito das artes, como afirma Hobsbawm (1998: 496), abria espaço suficiente no mundo do comércio, dos negócios, absorvendo aspectos e gostos locais, diferentes aspectos culturais, diversidades de identidades étnicas, diferentes opções sexuais, o considerado retrô e o ornamental, a periferia, o marginalizado, a preocupação ambiental, o cotidiano, a expressão, a intuição, a anarquia *punk*, as oposições da contracultura e suas produções “ressemantizadas”. Todos devidamente cooptados pela indústria cultural, inúmeros e diferentes vocabulários, linguagens e gostos foram

incorporados e conformados pelos que dominavam a tecnologia fotográfica e eletrônica orientados por uma planejada mudança estratégica para um informalismo e uma pluralidade formal que prometia atender a anseios individuais dentro da massa e colocar todos “na moda”.

Resultado de um processo econômico, a cultura popular e a arte pop eram oferecidas como mercadoria ao maior número possível de pessoas, embaladas pela novidade e inovação, sem compromisso com a durabilidade e grandes elaborações de construção e acabamento – era a moda de quem não tinha tempo, nem dinheiro, mas tinha direito a estar na moda, que, consumida vorazmente, acelerou o processo de substituição e, claro, da produção industrial. Efêmera, a moda quer despertar o desejo em dado instante, atua como um demarcador social, um estilo de vida transitório e de baixo custo produzido para a massa jovem. A arte pop intencionalmente compromissada com a obsolescência, feita para não durar, declarava seu caráter provisório – “Ao adotarem essas qualidades, os artistas pop ergueram um espelho onde a própria sociedade se vê refletida” (Lucie-Smith, 2000: 169).

A arte pop serve aqui para ilustrar, por sua representatividade (foi a primeira intencionalmente feita para não durar), aspectos relativos à configuração formal daquele contexto: a efemeridade e transitoriedade, e a mudança na relação com o objeto. O termo arte pop⁴³ foi empregado como rótulo para a “arte popular” que emergia da cultura de massa, resultado formal da atividade de artistas que usavam imagens populares no âmbito das “belas-artes”. O contexto norte-americano que considerava o expressionismo abstrato expressão típica de sua cultura (o primeiro estilo local a conquistar proeminência internacional) ofereceu inicialmente resistência tornando lento o desenvolvimento da arte pop, que enfrentou reações contrárias como as dos críticos Mario Amaya (“pareciam estar jogando pela janela toda a realização americana”) e Harold Rosenberg (“Boa parte do impacto é imputável ao fato de que se pode falar com muita facilidade sobre a arte ilusionística, em contraste com a abstração, cuja retórica foi utilizada um sem-número de vezes até ficar quase esgotada”) (Lucie-Smith, 2000: 161).

Mas, apesar das oposições iniciais, a arte pop conquistou o público, colecionadores e foi recebida favoravelmente por arquitetos, artistas e designers

⁴³ Utilizado primeiramente pelo crítico britânico Lawrence Alloway, em 1954 (Lucie-Smith, 2000: 160).

norte-americanos, de tal modo que a prática era considerada por eles uma linhagem especificamente norte-americana (Lucie-Smith, 2000: 160-161), mas sabemos que a arte pop tem ancestrais europeus. Suas raízes podem ser identificadas no dadaísmo, embora Marcel Duchamp apontasse distinções entre os dois movimentos:

Este neo-Dadá que eles chamam de novo realismo, arte pop, *Assemblage*, etc., é uma saída fácil e sustenta-se do que o Dadá fez. Quando eu descobri os ‘*ready-mades*’ pensei estar desencorajando a estética. No neo-Dadá, eles tomaram os meus ‘*ready-mades*’ e recuperaram a beleza estética neles (Lucien-Smith, 2000: 161-162).

Diferente do movimento dadaísta, que surgiu de situação já existente, pela qual foi moldado, e depôs contra ela, por isso em sua essência pode ser caracterizado como antiarte, a arte pop descompromissada com a filosofia do movimento se apropriou de técnicas dadaístas para a construção formal. Apesar de comentários negativos como o de Rosenberg (Lucie-Smith, 2000: 162) ao se referir a obra de Warhol, “colunas de rótulos da Sopa Campbell em narcótica repetição, como uma anedota sem graça contada várias vezes”, o interesse da arte pop, distante do de formular uma “piada”, era o de examinar os mitos produzidos em massa e do design popular, uma arqueologia – ponto de vista de outro crítico que escreveu o prefácio do catálogo da retrospectiva de Warhol, no Museu de Arte de Filadélfia, em 1965:

a obra de Warhol faz-nos readquirir consciência de objetos que perderam seu reconhecimento visual através da exposição constante. Olhamos como se fosse a primeira vez para coisas que nos são familiares, mas que foram separadas de seus contextos correntes e refletimos sobre os significados da existência contemporânea (Lucie-Smith, 2000: 162–163).

Artistas da arte pop eram contrários à ideia de um estilo – o que é possível constatar ao observar diferenças formais marcantes entre algumas produções. No entanto, um ponto seria comum a essas produções: a abordagem de imagens do cotidiano e da maioria das pessoas encarceradas nas cidades cosmopolitas e divorciadas da natureza. Justamente esse era o contexto propício para o surgimento de um estilo de vida pop – a arte pop é “um subproduto acidental desse estilo de vida, uma cristalização que ocorreu quase por acaso. Só nesse

sentido e em nenhum outro é que se pode usar a palavra “estilo” a respeito da arte pop” (Lucie-Smith, 2000: 165).

A busca de sentido, de lógica de seu contexto e, portanto, do contexto de sua produção era preocupação dos artistas pop, e não a obra em si, efêmera, provisória e descartável. As produções materiais eram assumidamente resultados da lógica da máquina capitalista e anunciavam o privilégio do anônimo, da cópia e da repetição. Lucie-Smith (2000: 165) faz alusão afirmativa de Andy Warhol – “Disse Warhol certa vez: a razão por que estou pintando assim é porque quero ser uma máquina. Tudo o que faço, e faço como máquina, é porque é isso que quero fazer. Penso que seria estupendo se todo mundo fosse igual”.

Ao tematizar a cópia, a reprodução, a arte pop “lançou moda” e como esperava, foi rapidamente cooptada como “novidade”; suas produções já nascidas imagens tornaram-se ícones da sociedade de consumo, assim como, aliás, seus criadores. O consumidor adquirindo essas novidades, mesmo ciente de se tratar de cópia, alcançaria também seus 15 minutos de fama. “Uma obra pop é, com frequência, um evento congelado: surge diante de nós instantaneamente e deixa sua marca de forma definitiva. Não precisamos mais olhar para ela; é descartável” (Lucie-Smith, 2000: 166). A cultura pop propiciou mudanças de atitudes para com o objeto; os homens queriam coisas produzidas pela máquina, e não importava se eram cópias, efêmeras e descartáveis.

No contexto conturbado dos anos 60, que assistiu à crítica do sistema econômico, político científico e cultural, período de discursos catastróficos e desconfiados e da esperança na “era de aquário”, o design começou a afastar-se da rigidez normativa que orientou grande parte de sua produção formal durante 50 anos e pôde experimentar a redenção à forma, em período de êxtase do consumo, da comunicação e da moda.

O lugar comum, o homem comum, o cotidiano e a experiência comum tornaram-se referências para a prática de diversos artistas, arquitetos, designers, que os representavam de maneira inesperada, surpreendente. Novos signos e velhos signos passaram a ser combinados, associados, em composições inusitadas. O invisível, o marginalizado, o periférico e o proibido ganharam visibilidade. As formas deveriam causar impacto, despertar a atenção, o desejo, a curiosidade no transeunte, no espectador, no leitor, que era desafiado (estimulado) em sua capacidade perceptiva, convidado a entrar em ação, experimentar, vivenciar –

como sujeito valorizado, considerado participante ativo capaz de completar, ou melhor, conferir sentido às mensagens (visualidades, formas).

5.4. Múltiplos enfoques como parâmetro formal

A ambiguidade perceptiva e a complexidade de significado que caracterizam as formas denominadas “pós-modernas” também foram características de estilos anteriores, como o expressionismo abstrato e o impressionismo (e o pós-impressionismo), movimentos de vanguarda que rompiam com tradições anteriores em contexto que ainda não contava com a poderosa indústria cultural. Indústria que, nos anos 60, aliada as novas tecnologias e mídias, cooptou e embalou como novidade essas expressões/formas e as ofereceu em um mercado agressivo e competitivo, atingindo muito mais rapidamente um crescente número de pessoas. Para alguns estudiosos da cultura contemporânea, a consideração da ambiguidade perceptiva e da complexidade de significado representou enormes confusão e desagregação, ocasionando medo e intolerância; para outros significou a saída da encruzilhada maniqueísta entre o bem e o mal, o certo e errado. Passou-se a navegar em muitos tons, em múltiplos sons e signos.

Robert Venturi, representativo e polêmico arquiteto, como alguns pares, artistas e designers, criticou a linguagem da arquitetura moderna, especificamente a que abordava de maneira superficial a questão da complexidade (relativa aos programas sociais e arquitetônicos e as questões funcionais, espaciais e tecnológicas) e a necessidade da variedade na experiência visual. Sua posição era clara: “Sou mais pela riqueza de significado do que pela clareza de significado” (Venturi, 2004: 1). Seu “gosto”, declarado no texto *Arquitetura não-direta: um suave manifesto*, incluído em seu livro *Complexidade e contradição em arquitetura*, era menos por elementos puros, limpos, diretos, claros, articulados, inventados, excludentes e pela unidade óbvia, e mais por elementos híbridos, fruto de acomodações, distorcidos, ambíguos, perversos e enfadonhos, impessoais e interessantes, convencionais, acomodatórios, redundantes, vestigiais e inovadores, inconsistentes e equivocados, e ainda pela vitalidade desordenada e a dualidade. Essas qualidades enumeradas por Venturi (2004: 1-2) sintetizam em termos

visuais e simbólicos alguns aspectos considerados na configuração formal nas artes, no design, no urbanismo e na arquitetura da década de 1960. Sua arquitetura partia da experiência comum, das atividades e tarefas cotidianas, da cultura produzida em massa, e ligava-se a tradições populares; algumas de suas abordagens se aproximam dos artistas pop, como a utilização de contradições de escala e contexto, e a consideração da “paisagem cotidiana, vulgar e menosprezada” – fonte para extração da ordem complexa e contraditória, “vital” para a arquitetura (Venturi, 2004: 147).

A situação atual estimula adotar opção igual à de Venturi pela “riqueza de significados”. Quanto à circulação crescente de imagens e signos já fomos advertidos sobre a questão do simulacro, da circulação de signos vazios, mas contamos com abordagens mais positivas da comunicação simbólica, do intercâmbio social de bens (processo simbólico que viabiliza a comunicação entre as pessoas tendo o objeto como mediador).

Os objetos expressam valores culturais, estéticos e simbólicos que interagem na contínua transformação da sociedade de consumo, e são expressões resultantes do embate entre múltiplas forças (políticas, econômicas, culturais, técnicas, da prática, entre outras), causando tensão. Podemos entender que a expressão modernista, contida e austera, condizia com a preocupação central de alguns autores, agentes envolvidos na configuração de objetos: a função imediata, objetiva e prática. Assim como podemos entender que é pertinente ao contexto (conjuntura) a ênfase estética conferida aos produtos industriais após a grande depressão nos Estados Unidos.

Com a incorporação sistemática da dimensão estética na elaboração dos produtos industriais, a expansão da forma moda encontra seu ponto de realização final. Estética industrial, design, o mundo dos objetos está doravante inteiramente sob o jugo do estilismo e do imperativo do charme das aparências ... Revolução na produção industrial: o design tornou-se parte integrante da concepção dos produtos, a grande indústria adotou a perspectiva da elegância e da sedução. Com o reino do design industrial, a forma moda não remete mais apenas aos caprichos dos consumidores, passa a ser uma estrutura constitutiva da produção industrial de massa. (Lipovetsky, 1989: 164)

Os produtos tinham como objetivo funcionalidade além da função prática: “assimilar o estilo dos produtos ao que se presume ser o ‘estilo da vida’” do consumidor estabelecendo uma relação de empatia entre este e o produto. O

“estilo” tornou-se sistemático propulsor de novas vendas (Cardoso, 2000:136) e o conceito de obsolescência programada na fabricação dos objetos propagou-se para outras nações contando com os meios de comunicação de massa e com uma população de consumo urbana que se “identificava” com os produtos por meio das imagens e mensagens publicitárias, televisivas e cinematográficas. Os meios de comunicação aliados à publicidade tornaram-se um poderoso instrumento persuasivo para motivar as pessoas, imersas no universo das imagens, dos signos, a adotar nova atitude, a agir ou, mais especificamente óbvio, a consumir, – que é, aliás, o que faz a sociedade de consumo.

Argan (2004: 30-32) argumenta que, dado os fatos de que a percepção influencia o comportamento humano e de que, se a atividade perceptiva é considerada dominante o sujeito é valorizado - mas sofre uma ação no nível inconsciente, ele é empurrado “à escolha ou à ação sem passar pelo juízo e pela decisão”. Sua crítica é de que a ação persuasiva, que segue a investigação motivacional (em detrimento da “investigação tecnológica verdadeira”), disfarça uma imposição.

Lipovetsky (1989: 182-183) apresenta outra perspectiva da situação, de acordo com a qual as novidades favorecem um “sentimento” de liberação subjetiva do passado (mesmo que tênue), e de autonomia em relação às escolhas, feitas não mais pela força autoritária da coletividade, que as legitimariam, “mas em função dos movimentos de seu coração e de sua razão” – as prescrições antigas, além de contrárias à reivindicação do individualismo moderno, eram impostas via autoritarismo; atualmente normas, imagens e formas (cambiantes) impõem-se por persuasão.⁴⁴

A cada novidade, uma inércia é sacudida, passa um sopro de ar, fonte de descoberta, de posicionamento e de disponibilidade subjetiva. Compreende-se porque numa sociedade de indivíduos destinados à autonomia privada, o atrativo do Novo é tão vivo: ele é sentido como um instrumento de “liberação” pessoal, como experiência a ser tentada e vivida, pequena aventura do Eu. (Lipovetsky, 1989: 183)

⁴⁴ A retórica molda a sociedade, altera o caminho dos indivíduos e comunidades, e lança padrões para novas ações, é uma via de persuasão, um modo de comunicação que existe há muito tempo, mas nunca inteiramente compreendido ou tratado sob a perspectiva do controle humano, tal como a retórica fornece à comunicação na língua. O mundo dos objetos correntes integra a retórica da sedução (Margolin, 1989: 12-14).

O indivíduo ao se defrontar com múltiplas possibilidades de escolha, com a variedade de produtos e serviços, além da efemeridade é desafiado a afirmar preferências subjetivas, informar-se para escolher e acolher as novidades – “o indivíduo tornou-se um centro decisório permanente, um sujeito aberto e móvel através do caleidoscópio da mercadoria” (Lipovetsky, 1989: 175).

Como continuar a falar de alienação num tempo em que, longe de serem desapegados pelos objetos, são os indivíduos que se desapegam deles? Quanto mais o consumo se desenvolve, mais os objetos se tornam meios desencantados, instrumentos, nada mais que instrumentos: assim caminha a democratização do mundo material. (idem)

Apesar da compreensível crítica de Argan, fico com Lipovetsky.

Atualmente, os esforços dos designers continuam direcionados a enfatizar a expressão, a aparência, imagem, formas que possibilitam a criação de vínculos, entre o sujeito e o objeto, capturando o olhar de cada um, de todos, do todo ou da tribo – “ontem como hoje, o cliente é determinado em parte em função do aspecto exterior das coisas” (Lipovetsky, 1989: 165). Uma das preocupações atuais diz respeito ao atendimento às novas e inúmeras tribos (resultado das transformações sociais) e necessariamente à decodificação de seus rituais sociais, o que pode reforçar positivamente a questão da identidade. Preocupação que obviamente também está relacionada ao sistema capitalista, industrial e à sociedade de consumo: se há novas e diferentes tribos (e suas modas), suas linguagens, signos e códigos são cooptados e “tratados”, embalados, distribuídos e comercializados – se não há, são inventadas, antecipadas e exibidas nas telenovelas e nas propagandas.

Adotando de maneira mais positiva o conceito de sociedade de Lyotard – um agregado de grupos fragmentados que inventam seu próprio jogo de linguagens a fim de se comunicar –, o arquiteto e designer Andréa Branzi, comenta Margolin, entende que estamos vivenciando retribalização de indivíduos em unidades menores que inventam, produzem “palavras simbólicas” – e incluem artefatos –, que multiplicam-se e diferenciam-se. Múltiplos enfoques, códigos, objetos, podem inundar as reservas simbólicas do indivíduo, e, por um lado, esse fato pode ocasionar “fissuras na integridade” devido à representação da desqualificação do discurso, da palavra, do objeto, do passado, do que lhe é

familiar; por outro lado, apesar das advertências, é possível ocorrer uma ampliação do campo perceptivo e simbólico do sujeito (Margolin, 1989: 12).

A diversidade de possibilidades perceptivas foi explorada em propostas formais (visualidades) que apresentavam dualidades ambíguas, conteúdos complexos, paradoxais, por exemplo, via relações cromáticas propositadamente ambíguas, caso da arte op⁴⁵ – linguagem corrente nos anos 60, na pintura, na arte decorativa, em tecidos, em objetos utilitários, em capas de disco, cenários televisivos, em vitrinas e na moda. Justaposições variáveis e dualidades ambíguas exploravam a falibilidade do aparelho visual colocando como problema (causando uma tensão) para o observador ver algo exatamente como era na realidade. A ambiguidade diz respeito a um paradoxo inerente à percepção e ao processo de significado na arte: a complexidade e contradição que resultam da justaposição do que uma imagem é e do que parece ser – fenômeno que Joseph Albers descreveu como “a discrepância entre o fato físico e o fato psíquico” (Venturi, 2004: 11).

Essa ambiguidade e essa tensão caracterizam a experiência comum – espaço, tempo, vida cotidiana –, complexa, contraditória e fragmentada, tornando-se, na arquitetura, no design e nas artes, meios de expressão. Expressão que possibilita diversos níveis de significados, múltiplos enfoques – de muitas maneiras ao mesmo tempo, para muitos –, mediante adaptação, improvisação, acomodação e conciliação de relações conflitantes, oscilantes, complexas e contraditórias de seus elementos justapostos (percebidos como forma, estrutura, textura e material), de duplo funcionamento, entre interior e exterior, entre elementos com valores distintos: bons e ruins, adequados e inadequados, grandes e pequenos, fechados e abertos, contínuos e articulados, redondos e quadrados, estruturais e espaciais, etc.

Diferente da arquitetura moderna que, devido à separação e especialização em todas as escalas (materiais, estrutura, programa e espaço), à especialização das formas em relação a materiais e estrutura, e à separação e articulação dos elementos, é considerada explícita, a arquitetura (e inclui o design), que reflete as complexidades e contradições de conteúdo e significado (vários níveis de significado) é de difícil compreensão, o que ocasiona ambiguidade e tensão. Por

⁴⁵ O impressionismo e o pós-impressionismo, como expressão artística (como código formal que chegou aos limites possíveis dentro do campo da representação), podem ser considerados ancestrais da arte op, que sofreu influências mais diretas das obras e teorias de Josef Albers e Victor Vasarely (Reichardt, 2000: 171).

um lado, esses “sintomas” podem dificultar a leitura e a compreensão desse tipo de arquitetura/design, formas; por outro lado, “a percepção simultânea de uma multiplicidade de níveis envolve lutas e hesitações para o observador e torna mais vívida sua percepção” (Venturi, 2004: 19); além disso, seus programas e produções refletem as complexidades e contradições inerentes à própria existência (Venturi, 2004: 43).

O reconhecimento da variedade e confusão “dentro e fora” – no programa arquitetônico, no ambiente, em todos os níveis de experiência – e das limitações de sistemas de nosso tempo valida atitude, programa e prática arquitetônica (que levam em conta o “todo difícil” e as circunstâncias que dele advêm) e justifica a transgressão, o desmonte da ordem (metódica e sistemática) (Venturi, 2004: 44). Em termos formais, essa transgressão se caracteriza pelo uso de contrastes para aguçá-la e destacar o significado. Comenta Venturi (idem) que “um edifício sem uma parte “imperfeita” pode não ter nenhuma parte perfeita, porque o contraste sustenta o significado”, ponto de vista compartilhado por Charles Jencks (1989: 139):

Um local perfeitamente silencioso e funcional desvaloriza o sentido da própria função... qualquer local precisa de alguns objetos simbólicos cuidadosamente desenhados e construídos para dar sentido a um cenário efêmero ... a eficiência desse cenário ganha força quando existe alguma coisa que capte nosso olhar e atenção.

Deslocamentos de significados, rompimentos de continuidades, exceções, contrastes são aspectos relevantes do ponto de vista de Jencks e considerados na configuração de seus objetos simbólicos, desenhados, segundo ele, sob orientação de “fórmulas e proporções muito simples. A maioria dos sólidos platônicos e suas proporções ... 1:1:2:3:5... com cores simples relacionadas ao cenário e articulações mínimas” (idem). A abstração minimalista presente na obra de Jencks justifica-se, segundo ele, “não como um fim em si mesmo, mas como significado retórico de contraste”.

É relevante assinalar, retomando o pensamento de Venturi (2004: 6), que o reconhecimento da complexidade não significa negação da simplificação, que é válida tanto como parte de um processo de análise quanto como método para efetivar a própria arquitetura complexa; sua crítica refere-se à simplificação como um fim.

Diversidades simbólicas e plásticas e múltiplas possibilidades de enfoques perceptivos passaram a ser e são ainda considerados no processo de configuração da cultura material, e acomodar ambiguidades e contradições, uma das principais tarefas do arquiteto (Venturi 2004: 19) e do designer. Produtos criados anonimamente e os de exposição comercial, diz Venturi (2004: 47), pelo simples fato de existir, ligam-se e estão presentes na arquitetura, e devem ser aceitos e acomodados. Esses elementos convencionais constituintes do cenário urbano, imediatos e ordinários, são rejeitados por urbanistas e arquitetos que os ignoram ou os consideram imperfeitos, os disfarçam, os substituem e por fim os excluem – atitudes que, segundo Venturi, representam a incapacidade de lidar com “o que temos”. Esses elementos, longe de serem responsáveis pela “banalidade e vulgaridade” atribuída ao cenário urbano (o problema não reside neles, mas em suas relações contextuais de espaço e escala), são vitais e ajustam-se às necessidades existentes de variedade e comunicação. Desprezados por alguns, esses elementos ordinários do cotidiano e da paisagem urbana se tornaram referência para os artistas pop – “a principal fonte da variedade e da vitalidade ocasionais de nossas cidades”.

Algumas das brilhantes lições da pop art, envolvendo contradições de escala e contexto, deveriam ter despertado os arquitetos dos afetados sonhos de ordem pura que, lamentavelmente, são impostos nas fáceis unidades gestaltistas dos projetos de renovação urbana da arquitetura moderna institucional ... (Venturi, 2004: 147)

Elementos efêmeros e cambiantes, que rompem com a ordem da neutralidade e a perenidade, são elementos circunstanciais – e o papel do design é justamente adequar-se ao circunstancial, afirma Louis Kahn⁴⁶, citado por Venturi (2004: 55). Uma ordem, estrutural ou programática, válida é a que acomoda ambiguidades e contradições, “desencoraja a clareza de significado e promove, em seu lugar, a riqueza de significado” (Venturi, 2004: 40).

No design gráfico, ambiguidade e complexidade foram exploradas nas produções formais “desenhadas” pela sociedade, pela moda e pelas novas tecnologias eletrônicas, estas últimas responsáveis em grande parte pela ampliação de possibilidades expressivas e da acomodação de diversas linguagens da “aldeia global” de Mc Luhan (Hollis, 2000: 193). Aos recursos utilizados nas

⁴⁶ Louis Isadore Kahn (1901-1974), renomado arquiteto norte-americano.

composições na era mecânica somaram-se os oferecidos pela fotografia e pelos computadores, estes com mais difusão a partir da década de 1980, meios que permitiram aos designers maior controle sobre a composição, a produção de relações visuais e simbólicas complexas, mediante superposições de camadas de elementos de texto e imagem, da expansão, contração, distorção e combinação de elementos, de signos e formas antigas ou inusitadas, bizarras – todos manipulados, organizados e reorganizados, livres da limitação de métodos anteriores de composição e impressão, superando o entendimento rígido da grade.

uma nova tendência que reabilita o emocional, a ironia, o insólito, o fantástico, o desvio de objeto, a colagem heteróclita. Em reação contra o modernismo racional e austero herdado da Bauhaus, o Nuovo design (Menphis, Alchimia) apresenta objetos pós-modernos, improváveis provocadores, quase inutilizáveis; os móveis tornaram-se brinquedos, gadgets, esculturas de caráter lúdico e expressivo... A fantasia, o jogo, o humor, esses princípios constitutivos da moda agora têm direito de cidadania no ambiente modernista, conseguiram imiscuir-se no próprio design. Assim, estamos destinados à justaposição dos contrários estilísticos: formas lúdicas/formas funcionais. De um lado, cada vez mais fantasia e ironia; do outro, cada vez mais funcionalidade minimalista. (Lipovetsky, 1989: 168)

A desorganização da ordem perceptiva e seu o desmonte da ordem (como único método, programa e expressão) foram aspectos que orientaram o pensamento e a prática de alguns designers “pós-modernos” e ainda orientam tantos outros atualmente.

Ao longo dos anos 60, 70 e 80 parte da produção formal nas artes, na arquitetura e no design estimulou o questionamento sobre o significado da ordem na vida, representando a relação instável entre ordem e desordem (Venturi, 2004: 23) decorrente da desilusão com a promessa de vida bem ordenada, feita pela ciência e tecnologia (e filosofias e ideologias políticas). Outras formas foram ainda orientadas por ideais clássicos de ordem, equilíbrio, unidade e simplicidade. Parte dos artistas, arquitetos e designers buscou a integração de design e tecnologia cotidiana, produziu comprometida com a eficiência gerencial, utilizando elementos do moderno considerados funcionais e adequados para a situação globalizada (econômica). A linguagem internacional adequada para responder à “necessidade de uma comunicação internacional”, das grandes empresas e em lugares – ou não-lugares, como prefere o arquiteto alemão Hans Ibelings (1998) – como aeroportos, supermercados, praças de pedágio, hotéis,

centros comerciais, era, no entanto, desconhecida por muitos, fato que configura situação de exclusão social.

Venturi (2004: 42) explica que é compromisso do arquiteto (aplica-se também ao design) determinar como os problemas devem ser resolvidos, a partir de seu “modo particular de ver o universo”, mas não estabelecer quais os problemas que solucionará. Além disso, adverte e, ainda bem, atenua-nos a aflição: “Não existem leis fixas em arquitetura, mas nem tudo funcionará num edifício ou numa cidade”. Vale, contudo, lembrar novamente sua sugestão sobre o uso criativo das convenções. Equivale dizer que não há uma forma correta de fazer as coisas – o que Argan em relação à metodologia projetual na arquitetura e no design –, não há solução única que resolva todos os problemas, única narrativa para relatar a realidade fragmentada (da sociedade de consumo e da imagem). Nossa cultura (de consumo, da imagem) hoje, entre outros fatores, caracteriza-se fortemente pela circulação instantânea da informação e produção, e pela atribuição e valorização dos significados, dos jogos de significados – a mensagem pode ser interpretada de inúmeras maneiras. Tensão, múltiplos enfoques, complexidade e contradição “desmontaram” uma dada ordem, e para o design esse desmonte manifestou uma série de questões e contradições sobre sua função social, sua prática e seu programa, bem como, naturalmente, sobre sua produção formal.

Discussões e oposições, porém, sempre emergiram simultaneamente aos movimentos com perspectivas que não se “enquadravam” nas visões estabelecidas ou anteriores, ou delas divergiam. Em relação ao debate sobre a forma Bomfim e Rossi (1990: 25) aponta controvérsias históricas, como a da forma individual de Van de Velde e a forma padrão defendida por Muthesius, entre a arquitetura neutra de Gropius e a politizada de Hannes Meyer, entre o design como arte, de Max Bill, e o aporte científico de Maldonado no design, entre o funcionalismo alemão e o *styling* americano.

As controvérsias sobre manifestações formais permanecem e convivem atualmente com a problemática entre moderno(s) e pós-moderno(s); apesar de já terem sido abordadas algumas concepções sobre o pós-moderno, vale trazer aqui, fechando esse capítulo, as hipóteses a seu respeito formuladas por Bomfim e Rossi (1990: 26):

- o projeto do moderno teria se esgotado e o pós-moderno é um momento de crítica que não pode ser entendido como um novo projeto. O novo estaria ainda por vir;
- o projeto do moderno não se esgotou, apenas passa por mais uma de suas fases críticas, que, no entanto, se manifesta através da anarquia do pós-moderno;
- o pós-moderno, como todo movimento de reação, é extremamente crítico, pois essa seria a única forma de se opor a uma tradição de 500 anos. Passado o momento inicial da crítica, moderno e pós-moderno se fundirão dialeticamente num novo movimento;
- o pós-moderno é expressão cultural de uma sociedade que tende ao caos;
- o pós-moderno é expressão cultural de uma sociedade caótica que anseia por uma nova harmonia, etc, etc., etc..

Como os próprios autores mencionam, “decidir por uma delas é mera especulação já que são fundamentadas em fatos muito recentes” – “é preciso lembrar que muito mais que a realidade, o que se modifica é a interpretação que dela fazemos” (idem).

Se a consideração das diversas possibilidades de interpretação ocasiona insegurança em relação ao entendimento da realidade – tudo é assim se lhe parece –, a prática da configuração formal, a consideração de variáveis mais concretas, sendo essas sempre pertencentes a um determinado contexto ou conjuntura (nível macro ou micro), também não nos traz tantas certezas, pois uma conjuntura é “um acúmulo de forças contraditórias e conflitantes, de origens diferentes, que produzem efeitos diferentes”. O moderno produziu formas contidas, controladas pela razão, resultado de forças daquele contexto, como também resultam de forças “contraditórias e conflitantes” as manifestações formais de nosso tempo. As formas valorizadas tomaram grandes e pequenos espaços, se expandiram tanto quanto se miniaturizaram; simultâneas, passageiras, inundam vitrinas, galerias de arte, telas de cinema, propagandas televisivas ou impressas, avenidas, muros, fachadas e praças, casas, camisetas, corpos, desejos e sonhos, combinando infinitas linguagens no império eclético do pluralismo.

Este capítulo encerra neste trabalho o exame e a confrontação de argumentações em torno da configuração formal como processo e resultado (com ênfase no design) materializando determinado percurso percorrido pela forma – entre outros que poderiam ser construídos. Essa construção fornece os parâmetros necessários para a afirmação, no capítulo seguinte, que conclui este trabalho, da forma como fundamento do design.