

2

Do intertextual à relação social recíproca

“(...) as operações mais humildes da ciência, e também as mais nobres, valem o que vale a consciência teórica e epistemológica que acompanha estas operações.”¹

A intenção desta pesquisa é o entendimento teórico do design gráfico em termos estéticos² (em sua forma ou configuração) e extra-estéticos³ (como prática social). Buscamos uma significação ontológica do design, ou seja, uma definição conceitual de sua natureza ou essência, situada num contexto historicamente concreto. Neste ensejo, analisaremos a complementaridade das variáveis estéticas e extra-estéticas verificando as articulações, das relações sociais, que operam legitimando ‘conceitos’ que sustentam, simbolicamente, determinados campos. Em outros termos, o que almejamos é uma definição teórica para o que atualmente é nomeado pelo termo ‘design gráfico’, num questionamento acerca das fronteiras em que se estabelecem suas bases. Entendemos que a fronteira, o limite, o direito de entrada, é a característica dos campos em sua universalidade.⁴ De tal modo, por meio de uma análise empírica entre uma parte da recente literatura produzida pelo campo do design, no Brasil (especialmente aquelas que dão suporte às práticas do design gráfico⁵), e parte da literatura artística, composta pela tradição (efetivando, de forma teórica, um ‘cruzamento’ entre os artefatos literários produzidos pelos dois campos), pretendemos definir um território para o campo do design. Partimos, para isso, da seguinte premissa: grande parte das teorias, contemporâneas, que procuram definir o design gráfico, delineando seus principais atributos, é fundada nas teorias que ao longo da história definiram

¹ BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007a p. 361.

² A percepção estética, segundo Bourdieu, é a que enfatiza os traços esteticamente pertinentes, tendo em vista o universo das possibilidades estilísticas que exprimem o modo de percepção de uma sociedade em determinada época. (BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007a p. 279)

³ A percepção extra-estética, como escreve Bourdieu, sucede a partir do momento em que a arte não é mais considerada apenas ocasião de deleite, mas entendida como uma razão de existir e um modelo de vida marcado. (BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007a p. 274)

⁴ BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007a p. 42.

⁵ A nomenclatura ‘design gráfico’, designando a produção de imagens (desenvolvidas pelo programador visual – designer) no intuito de comunicar mensagens a um determinado público, tem sido substituída, em literaturas recentes, pelo termo ‘design visual’. A opção, nesta pesquisa, é de utilizar-se o termo original: ‘design gráfico’.

teoricamente as artes visuais, mais precisamente a ‘imagem’.⁶ Pretendemos, portanto, verificar a articulação das atuais práticas do design gráfico com a tradição artística.

Encontramos em escritos atuais, acerca do design e da arte, reflexões que procuram estabelecer certa relação, ou ‘cruzamento’, entre esses dois campos. Em muitos desses textos é perceptível a intenção de valorização, de um dos campos, por meio do estabelecimento de certa relação com o outro, ou seja: afirmar o valor da arte por meio da utilização de suas imagens pelo design, e vice e versa. Dentre tais reflexões, destacam-se as de abordagem semiótica.⁷ Por tal viés reflexivo, fundado no paradigma estruturalista, e aprofundado pelos escritos de Julia Kristeva, esses textos procuram demarcar uma relação denominada “intertextual” por meio da análise estética dos elementos estruturados (análise interna da estrutura: estética pura), entendendo-os como signos dotados de certa universalidade. Definem “filiações estilísticas”, observando que determinados tratamentos estético-visuais, no design gráfico, já foram apresentados em representações das artes visuais, por exemplo. Procuram estabelecer uma *rede de relações entre os elementos* – estrutura -, sem focalizar, no entanto, as relações de poder envolvidas historicamente na produção desses elementos. Entrelaçados a uma espécie de filosofia transcendental⁸, não focalizam os processos histórico-sociais em meio aos quais as imagens foram constituídas e, seus códigos simbólicos, instituídos. Desconsideram que, dependendo da *lógica situada* dos agentes que interpretam os códigos, certos grupos podem produzir uma versão *negociada* da mensagem, incorporando “mal entendidos” contextuais e conotativos que surgem de sua posição social (relação diferenciada e desigual com o poder).⁹

⁶ O emprego do termo ‘Artes Visuais’ é recente na literatura. Em fases anteriores, denominou-se, com sentido similar, ‘Belas artes’ e ‘Artes plásticas’. A revisão de literatura, prevista nesta tese, será feita em textos antigos, acerca da arte, quando as produções visuais, eram denominadas como ‘imagens’ e não como ‘artes visuais’.

⁷ A semiótica, como apresenta Wolff, é o estudo dos signos e de sua operação em códigos sendo aplicável à própria linguagem e a qualquer fenômeno cultural, desde a moda até o cinema. Na terminologia semiótica, de acordo com a mencionada autora, as mensagens e significados são codificados em produtos culturais a serem decodificados pelo público. (WOLFF, Janet. *Op. cit.* 1982 p. 122)

⁸ O estruturalismo, conforme escreve Deleuze, não é separável de uma filosofia transcendental nova, onde os lugares prevalecem sobre aquilo que os preenche. (DELEUZE, Jean, *A Ilha deserta*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2006 p. 223)

⁹ Ver WOLFF, Janet. *Op. cit.* 1982 p. 122.

A vertente estruturalista¹⁰, na intenção de atingir uma inteligibilidade, intrínseca as próprias estruturas, sem recorrer a elementos estranhos a sua natureza, focaliza a questão abstrata dos artefatos de design entendendo-os como signos ou “formas” mais ou menos autônomas. Analisa “como essas formas se relacionam com outras formas” produzindo um “sistema”¹¹ imanente, servindo indiscriminadamente para contextos históricos e geográficos variados. Assim sendo, tempo e espaço não interferem na disposição interna da estrutura que gera ou preside a configuração da forma. Por esses moldes, as composições formais produzidas pelo designer (produtor da forma), em relação aos outros poderiam ser explicadas por essa disciplina. Como os estruturalistas consideram que as formas ou signos operam enquanto estruturas independentes do contexto social, o que é legítimo para um gênero é válido para outro. Por essa razão todos os trabalhos “criativos”, sejam eles realizados por designers ou artistas (músicos, literatos ou artistas plásticos) teriam, em essência, a mesma estrutura. Destarte, uma teoria cujas bases foram edificadas focalizando o gênero literário, aqui entendido como artefato cultural produzido socialmente para traduzir ou exprimir uma dada situação histórica, passa a ser aplicada para outros gêneros. Em decorrência, desenvolvem reflexões acerca das imagens nas artes visuais e no design gráfico verificando a intertextualidade presente. Consideramos, na presente investigação, que existe certa homologia entre os gêneros de um mesmo período histórico, contudo há também uma singularidade de cada um deles (constituída pelo contexto histórico-social em meio aos quais os gêneros foram produzidos).

Apresentamos, nesta investigação, um contraponto a estas teorias que, de forma hegemônica, têm dominado os meios de comunicação em massa e, especialmente, o meio acadêmico e científico. Podemos, inclusive, pontuar que a origem da pesquisa, aqui proposta, encontra-se na crítica a tais teorizações por percebermos nelas certa limitação. Ou seja, não ignoramos que as imagens

¹⁰ Segundo Piaget, *apud* Rezende, o que se pode encontrar de efetivamente comum em todos os estruturalismos, que os faz merecer o mesmo nome, é a esperança de atingir uma inteligibilidade, intrínseca às estruturas que, de certo modo, se bastariam a si próprias, podendo ser apreendidas sem o recurso a elementos estranhos à sua natureza. (REZENDE, Valéria Vasconcelos. *Pierre Bourdieu e o estruturalismo*. In.: *Política e Trabalho*. 15 de Setembro/1999 p. 193-204.)

¹¹ De acordo com Wieser, a totalidade na qual descobrimos e pesquisamos estruturas chamamos "sistema". Há sistemas inorgânicos, orgânicos, sociológicos e técnicos. (WIESER *apud* REZENDE, Valéria Vasconcelos. *Op. cit.* 1999 p. 193-204.)

possuem formas e que estas se constituem em signos, mas consideramos insuficiente uma abordagem, do design ou da arte, que se limite aos aspectos estético-formais, numa análise simbólica interna e generalista, que se esquivava de indagar acerca do entorno, gerador ou receptor das imagens produzidas, que lhe é complementar. Este primeiro capítulo ocupa-se em estabelecer o foco da pesquisa, ancorado em uma abordagem antropológica (considerando o texto como um artefato e sua construção como uma prática social), e delinear sua distinção em relação às abordagens formalistas (presentes na disciplina da semiótica).

No intento de definirmos como se constitui o campo do design, em relação ao campo da arte, tomando por objeto de estudo os textos que referenciam as práticas de designers e artistas (enquanto produtores de imagens), fundamentaremos nossas reflexões na ‘teoria social dos sistemas simbólicos’ de Pierre Bourdieu. Por esses moldes, nosso escopo reflexivo inclina-se a uma perspectiva antropológica, adentrando em questões culturais - específicas e situadas - geradas e geradoras das relações sociais. Ao elegermos a teoria de Bourdieu, consideramos como consequência, inevitável, a apresentação de um questionamento ao emprego da análise discursiva estruturalista, de cunho objetivista¹², o que já ocorre na obra de Bourdieu e de seus colaboradores. O intuito não é negar a contribuição do legado estruturalista, mas focalizar o objeto de análise, nesta pesquisa, sob o crivo da abordagem social proposta por Bourdieu, o que automaticamente encaminha a uma crítica ao paradigma estruturalista. Bourdieu reconhece a contribuição decisiva da ciência estruturalista por haver propiciado os instrumentos teóricos e metodológicos para descobrir a lógica imanente de um bem simbólico, porém, apresenta sua crítica à semiologia, por aplicar a qualquer objeto a teoria do consenso implicada no primado conferido a questão do sentido.

As primeiras investidas teóricas de Bourdieu foram fundadas no paradigma estruturalista. Porém, mediante experimentos empíricos¹³, este teórico percebeu a

¹² A ciência objetivista, como argumenta Miceli, assume um ponto de vista absoluto que não se atém aos quadros que provém do observado e/ou do observador, acredita na ilusão da ciência como ‘uma espécie de espectador divino’. (MICELI, Sergio. *A força do sentido*. In.: *Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007). Trata-se de uma concepção metafísica que investe na transmissão de verdades aprendidas como imutáveis. (Ver MORGENSTERN, Elenir. *Arte, experiência e intersubjetividade*. Ijuí: Ed. UNIJUI, 2002. p. 23)

¹³ A investigação empírica, como discorre Wolff (1982, p. 111), é de grande valor (porque é importante, para o sociólogo das artes, conhecer a constituição dos públicos e a natureza de sua reação), porém muitos desses estudos (possivelmente com a exceção da obra de Bourdieu e de

limitação dessa abordagem e apresentou uma variante modificada do estruturalismo¹⁴, que se pode chamar de uma ‘teoria das estruturas sociais a partir de conceitos-chave’. O diferencial apresentado na teoria de Bourdieu é a recusa da ‘ilusão objetivista’ presente no estruturalismo. Ele pondera que as estruturas devem ser analisadas a partir da prática dos agentes.¹⁵ Trata-se de uma vertente que propõe a análise dos fenômenos sociais numa perspectiva que considere o contexto histórico em que se inserem, percebendo a relação recíproca (entre agentes e fenômenos) que se estabelece em sua construção, que é situada e datada. Para Bourdieu, a verdade de um fenômeno cultural depende do sistema de relações históricas e sociais nos quais ele se insere.¹⁶ O trajeto de Bourdieu procura aliar o conhecimento da organização interna do campo simbólico a uma percepção de sua função ideológica e política e legitimar uma ordem arbitrária em que se funda o sistema de dominação vigente.¹⁷

Entendendo, então, a necessidade da crítica ao discurso estruturalista, a fim de apontarmos uma abordagem diferenciada no tocante ao design e à arte, e as suas possíveis interseções (considerando nisto as condições extra-estéticas) apresentaremos, na sequência deste segundo capítulo, os tópicos ‘intertextualidade: uma abordagem estruturalista’; ‘Intertextualidade: homogeneidade nas abordagens’ e ‘arte e design: do intertextual a relação social recíproca’.

2.1. Intertextualidade: uma abordagem estruturalista

O termo ‘intertextualidade’, designando o cruzamento entre diferentes ‘textos’, foi introduzido na Teoria Literária (nos anos 60) por Julia Kristeva.¹⁸

seus colaboradores) podem ser vistos como bastante limitados em seu enfoque empirista da composição do público. Tais estudos, alerta a teórica, de um modo geral, aceitam sem maior exame, como dados, o próprio produto cultural bem como o processo de sua produção, considerando como não-problemáticas questões como: as instituições de produção artística, o papel do artista, a natureza ideológica e estética da própria obra de arte, os determinantes sociais e históricos do público como grupo específico.

¹⁴ THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. *Pierre Bourdieu: a teoria na prática*. In.: Rev. Adm. Pública, vol.40, nº1, Rio de Janeiro, Jan./Fev. 2006.

¹⁵ BOURDIEU *apud*. THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. *Op. cit.* 2006.

¹⁶ BOURDIEU. *Le métier... apud*. MICELI, Sergio. *Op. cit.* 2007.

¹⁷ MICELI, Sergio. *A força do sentido*. In.: *Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007 p. XIV.

¹⁸ KRISTEVA, Julia. *Introdução a semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

Para elaborar o conceito de intertextualidade, Kristeva apoiava-se em reflexões de Bakhtin¹⁹ (anos 20), acerca das noções de “diálogo e ambivalência”²⁰, porém avançava para além da consideração de influências e fontes propondo uma “teoria totalizante do texto, englobando suas relações com o sujeito, o inconsciente e a ideologia”.²¹ Essa autora, fundada na noção de dialogismo de Bakhtin²², entende que todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em outras palavras, Kristeva entende que todo texto se constroi como mosaico de citações, instalando-se a noção de ‘intertextualidade’.²³ Por esse prisma, a voz do “outro” dialoga com a voz do “um”, de maneira que o sujeito da enunciação não é único, mas dialógico.²⁴ Essa abordagem evidencia uma “leitura” simbólica dos “textos”.

As reflexões de Kristeva são desdobramentos da tradição estruturalista, sendo marcadas pelas obras de Louis Althusser indicando leitura de Greimas, Lacan, Lévi-Strauss, entre outros. Os estudos estruturalistas defendiam a ideia da interação entre estruturas (significantes) inseridas nas narrativas.²⁵ Tomando a linguística como modelo de cientificidade²⁶, a partir de *Estruturas elementares do parentesco*, a teoria propunha o entendimento da totalidade dos fenômenos sociais como linguagens, de fundo inconsciente, que propiciam a comunicação.

O paradigma estruturalista apresentou-se como contraponto ao existencialismo sartreano (valorizador do sujeito, da existência e da liberdade). Em seu epicentro encontrava-se o modelo da linguística moderna, tal como

¹⁹ Segundo Fiorin, a palavra “intertextualidade” foi uma das primeiras consideradas como bakhtinianas, a ganhar prestígio no Ocidente. Isso se deu, de acordo com o mencionado autor, graças à obra de Julia Kristeva. Fiorin, numa retrospectiva histórica, rastreia o aparecimento do termo “intertextualidade” percebendo suas origens no que Bakhtin denomina “dialogismo”, muito embora, em algumas traduções do original, o referido termo não apareça literalmente na obra de Bakhtin. (FIORIN, José Luiz. *In: Bakhtin e outros conceitos chave*. São Paulo: Ed. Contexto, 2006)

²⁰ NASCIMENTO, Geraldo Carlos. *A intertextualidade em atos de comunicação*. São Paulo: Ed. Annablume, 2006 p. 9-11.

²¹ CAMPOS, Norma Discini de. *O estilo nos textos*. São Paulo: Ed. Contexto, 2000 p. 226.

²² As propriedades do dialogismo tornaram-se, posteriormente, focos de estudos para pesquisadores como Julia Kristeva, Robert Stam, Diana da Luz e José L. Fiorin, adquirindo também a denominação de intertextualidade e até mesmo de antropofagia, à medida que um discurso, qualquer que seja este, remete-se a outros ao construir o seu nexu. (ZANI, Ricardo. *Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo*. In.: *Em Questão* (vol. 9) No 1, 2003)

²³ *Idem*. 1974 p. 64.

²⁴ CAMPOS, Norma Discini de. *Op.cit.* 2000 p. 223.

²⁵ BARTHES, Roland. *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1973.

²⁶ CARVALHO, Edgard de Assis. *François DOSSE: História do Estruturalismo*. Campinas: UNICAMP, 1994.

concebida por Ferdinand Saussure (1907-1911).²⁷ Saussure é considerado o fundador do estruturalismo devido ao rigoroso desenvolvimento da linguística por ele iniciado.²⁸ A proposta de Saussure contemplava os requisitos que conformavam o paradigma estruturalista: a abordagem descritiva, a prevalência do sistema, a preocupação em explicitar as unidades elementares a partir de procedimentos construídos e a ênfase concedida ao analogismo em detrimento do evolucionismo.²⁹

Por esses moldes, configurou-se a *estética pura* - ou, como denomina Saussure, a *estética interna* - que se prendia, sobretudo, às qualidades formais da obra, chegando, inclusive, a negligenciar ou a relegar ao segundo plano o tema ou o assunto da obra.³⁰ Segundo Bourdieu, tal crítica, ao considerar a obra como *opus operatum*, ignorando o *modus operandi* (o modo de produção de que é produto), funda-se na universalização e na eternização de um modo de recepção “puro” que, a exemplo do modo de produção correlato, é o produto histórico de um tipo particular de condições sociais.³¹ Para os estruturalistas, o “sistema linguístico” funciona independentemente (unidades abstratas, tais como os números), retendo os meios de se auto-controlar. Dessa forma, as práticas sociais deveriam ser entendidas como um ‘sistema’ sintático tal como uma frase, tal como um ‘discurso’ e, portanto, possuindo uma gramática.³² Configura-se, por tal teoria estruturalista, a pretensão de efetuar uma redução da prática social à hegemônica e intocável subjetividade moderna. Ocorre que o que funciona na língua, não é o que funciona nas práticas sociais.³³ Isto é, os artefatos produzidos pelos campos da arte e do design não são “sistemas de signos”, mas resultados históricos concretos da organização de uma classe de agentes que, pelo estabelecimento do *habitus*, busca legitimação de seu trabalho sob forma de valorização simbólica.

²⁷ De acordo com Oliveira, ao falar acerca do objeto da linguística e da impossibilidade de considerá-lo um fenômeno dado, Saussure esclarece que o objeto não precede o ponto de vista, antes o inverso, é o ponto de vista que cria o objeto. (OLIVEIRA, Maruza Bastos. *Pode-se falar em estrutura no fazer analítico*. In.: Tempo psicanalítico v. 40.1. RJ, 2008, p. 159-174)

²⁸ “Mas a noção de arbitrário do signo, de valor capital para a linguística, preexistia a Saussure. Conta-se que Platão formulou o problema da relação entre os nomes e as coisas, apresentando a força de duas versões opostas entre natureza e cultura”. (OLIVEIRA, Maruza Bastos. *Op. cit.* 2008 p. 159-174)

²⁹ OLIVEIRA, Maruza Bastos. *Op. cit.* 2008 p. 159-174.

³⁰ BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007a p. 279.

³¹ *Idem.*

³² CIPINIUK, Alberto. *O novo no design: transgressão ou impertinência*. In.: Anais do Simpósio LARS (PUC- Rio), 2006 p. 6.

³³ *Idem.*

A teoria de Saussure, fundada na ciência objetivista, entende a língua como objeto autônomo e irreduzível às suas atualizações, quer dizer, aos atos de fala que tornam possíveis.³⁴ Em outros termos, a língua constitui um sistema de relações objetivas irreduzíveis, tanto às práticas por meio das quais se realiza e se manifesta como às intenções dos sujeitos e à consciência que podem tomar de suas injunções e de sua lógica.³⁵ Apresentando-se a linguística como origem do estruturalismo³⁶, o problema da linguagem (enquanto elemento simbólico – metafórico) ocupa o foco das discussões.

Um dos aspectos mais significativos do estruturalismo, segundo Deleuze, foi a descoberta e o reconhecimento de uma terceira ordem: a do simbólico.³⁷ Trata-se da recusa de confundir o simbólico com o imaginário, bem como com o real, que constitui a primeira dimensão do estruturalismo.³⁸ A análise simbólica, na abordagem estruturalista, não é situada historicamente. Em outros termos, não se investigam os processos de sua constituição social em tempo e espaço localizados. As práticas ou as obras são examinadas como “fatos simbólicos”, havendo a necessidade de decifrá-los, sendo tratadas enquanto obras prontas e não enquanto práticas.³⁹ Trata-se de perspectiva que privilegia as relações que os signos mantêm entre si – estrutura – em detrimento de suas funções práticas, que abrangeriam tanto suas funções de comunicação e/ou de conhecimento como suas funções políticas e econômicas.⁴⁰

Deleuze⁴¹, na intenção de esclarecer ‘em que se pode distinguir o estruturalismo’, pontua seis critérios formais de reconhecimento do paradigma: (1) o simbólico: o linguista-estruturalista descobre e reconhece uma terceira ordem, a do ‘simbólico’, que é distinta do real e do imaginário; (2) local ou de posição: não se trata de um local numa extensão real, nem de lugares em extensões imaginárias, mas de locais de lugares num espaço propriamente

³⁴ MICELI, Sergio. *Op. cit.* 2007.

³⁵ *Idem.*

³⁶ DELEUZE, Jean. *Op. cit.* 2006 p. 223.

³⁷ *Idem.* p. 222.

³⁸ *Id.* p. 222.

³⁹ MICELI, Sergio. *Op. cit.* 2007.

⁴⁰ *Idem*

⁴¹ DELEUZE, Jean, *Op. cit.* 2006 p. 222- 247.

estrutural, isto é, topológico⁴²; (3) o diferencial e o singular: toda estrutura apresenta dois aspectos - um sistema de relações diferenciais (segundo as quais os elementos simbólicos se determinam reciprocamente) e um sistema de singularidades (que corresponde a essas relações, traçando o espaço da estrutura)⁴³; (4) o diferenciador, a diferenciação: a estrutura é diferencial em si mesma e diferenciadora em seu efeito)⁴⁴; (5) serial: os elementos simbólicos, tomados em suas relações diferenciais, organizam-se necessariamente em série (mas como tais, eles se referem a um outra série, constituída por outros elementos simbólicos e outras relações)⁴⁵; (6) a casa vazia: esse vazio não caracteriza um não ser ‘negativo’, mas um não ser ‘positivo’ do ‘problemático’.⁴⁶

Todos os aspectos, apresentados por Deleuze, giram em torno da questão simbólica, vislumbrada sob a ótica da estética pura⁴⁷, em que se examinam os elementos internos à estrutura, priorizando-os em sua formalidade, numa verificação de analogias. Esse tipo de abordagem parece estar apoiado mais em uma espécie de “filosofia transcendental” do que em fundamento científico.⁴⁸ Existe a intenção de apreender as interações linguísticas por meio da decifração dos códigos o que, pela abordagem de Bourdieu, é insustentável, já que as interações simbólicas dependem não apenas da estrutura do grupo no interior do qual se realizam, mas também de estruturas sociais em que se encontram inseridos

⁴² Segundo Deleuze, os elementos de uma estrutura não têm nem designação extrínseca nem significação intrínseca, mas têm tão-somente um sentido: de ‘posição’. (DELEUZE, Jean. *Op. cit.* 2006 p. 223)

⁴³ Conforme Deleuze, os elementos simbólicos encarnam-se nos seres e objetos reais do domínio considerado; as relações diferenciais atualizam-se nas relações reais entre esses seres; as singularidades são outros tantos lugares na estrutura, que distribuem os papéis ou atitudes imaginários dos seres ou objetos que os ocupam. (DELEUZE, Jean, *Op. cit.* 2006 p. 229)

⁴⁴ De acordo com Deleuze, a estrutura é, em si mesma, um sistema de elementos e de relações diferenciais; mas ela também diferencia as espécies e as partes, os seres e as funções nos quais ela se atualiza. (DELEUZE, Jean, *Op. cit.* 2006 p. 233)

⁴⁵ Conforme Deleuze, em cada caso, as séries são constituídas de termos simbólicos e de relações diferenciais. (DELEUZE, Jean. *Op. cit.* 2006 p. 238)

⁴⁶ “Por isso que Foucault pode dizer: ‘não podemos mais pensar senão no vazio do homem desaparecido. Porque este vazio não cava uma falta; não prescreve uma lacuna a ser preenchida. Ele não é nada mais, nada menos, que a dobra de um espaço onde, finalmente, se torna novamente possível pensar’”. (DELEUZE, Jean. *Op. cit.* 2006 p. 244)

⁴⁷ Segundo Bourdieu a tradição estruturalista privilegia o *opus operatum*, as estruturas estruturadas. De acordo com o teórico, é o que se vê bem na representação que Saussure, o fundador desta tradição, fornece da língua: sistema estruturado, a língua é fundamentalmente tratada como condição de inteligibilidade da palavra, como intermediário estruturado que se deve construir para se explicar a relação constante entre o som e o sentido. (BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007b p. 9).

⁴⁸ Para Bourdieu, a procura do lugar geométrico de todas as formas de expressão simbólica próprias de uma sociedade e de uma época, partiu antes de uma inspiração metafísica ou mística, que de uma intenção propriamente científica. BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007a p. 337.

os agentes em interação, sendo esta a estrutura das relações de classe.⁴⁹ Os sistemas de relações sociais nos quais foram produzidos e utilizados os sistemas simbólicos, submetidos à análise, são ignorados pela análise interna.⁵⁰ Como alerta Bourdieu, tal interpretação está condenada a um formalismo arbitrário, uma vez que a construção adequada do objeto da análise implica uma análise sociológica das funções sociais, que constituem a base da estrutura e do funcionamento de todo sistema simbólico.⁵¹

O termo estruturalismo passou, gradativamente, a ser substituído pela terminologia ‘semiologia’ (ciência dos sinais, e dos sistemas dos sinais, para qual a linguística estrutural apresenta-se como principal metodologia). Com o transcorrer do tempo, a metodologia do estruturalismo, presente na semiologia, dissolveu-se na disciplina da semiótica (ciência dos discursos).⁵² Como desdobramento tem-se a sociologia de Lévi-Strauss, a filosofia marxista que retoma o problema da interpretação do marxismo, a ‘teoria literária’ de Roland Barthes⁵³, as reflexões na área da psicanálise com Jacques Lacan⁵⁴ e as ponderações acerca da linguagem com o filósofo Michel Foucault⁵⁵ (o que alguns teóricos caracterizaram como pós-estruturalista).

O ‘texto’ (poético, literário ou outro), pela linha destes pensadores passa a ser entendido como uma ‘polifonia’⁵⁶ que, como argumenta Kristeva, atravessando a face da ciência, da ideologia e da política como discurso, se oferece para confrontá-los, desdobrá-los, refundi-los. Segundo a referida teórica, o

⁴⁹ MICELI, Sergio. *Op. cit.* 2007.

⁵⁰ Os ‘sistemas simbólicos’, discorre Bourdieu, como instrumentos de conhecimento e de comunicação, só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados. (BOURDIEU, *Op. cit.* 2007b p. 9)

⁵¹ BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007a p. 173.

⁵² SAUSSURE apud KRISTEVA, Julia. *Op. cit.* 1974 p. 19.

⁵³ Para Barthes, a língua como ‘desempenho de toda linguagem’, assim que proferida (mesmo que na intimidade mais profunda do sujeito) entra a serviço de um poder. Segundo este teórico, nela, infalivelmente, duas rubricas se delineiam: a autoridade da asserção, o gregarismo da repetição. (BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1973 p. 15)

⁵⁴ Em Lacan, e também em outros estruturalistas, o simbólico como elemento da estrutura está no princípio de uma gênese. (DELEUZE, Jean. *Op. cit.* 2006 p. 223)

⁵⁵ Deleuze declara que, para além da história dos homens, Michel Foucault descobre um solo mais profundo, subterrâneo, que constitui o objeto daquilo que ele chama de a arqueologia do pensamento. (DELEUZE, Jean. *Op. cit.* 2006 p. 223.)

⁵⁶ Segundo Bakhtin, a verdade se constitui numa expressão polifônica. (*Apud.* GARCIA, Wilton. *Introdução ao cinema intertextual de Peter Greenaway*. São Paulo: Ed. Annablume, 2000 p. 32). Com isso, argumenta Garcia (*idem*), o movimento de intertextualização opera a partir do processo de incorporação de um texto em outro, seja para criar um novo feixe de sentido, seja para transformá-lo.

texto escava na superfície da palavra uma vertical, onde se buscam os modelos desta significância que a linguagem representativa e comunicativa não recita, mesmo se os marca.⁵⁷ Kristeva⁵⁸ esclarece que o texto, então entendido para além da linguística, não poderá pretender estabelecer um sistema de regras formais, mas sim, seu estudo dependerá de uma análise do ato significante (de um questionamento das próprias categorias da gramaticalidade).

Considerando que “*todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto*”⁵⁹, Kristeva - partindo das ideias básicas de dialogismo e ambivalência, teorizadas por Bakhtin - apresenta a noção de intertextualidade.⁶⁰ O termo designa essa transformação de um ou vários sistema(s) de signo(s) em outro.⁶¹ A noção de intertextualidade, ancorada na semiótica⁶², apresenta a possibilidade de, em uma interpretação, escapar-se às leis da significação dos discursos como sistemas de comunicação, adentrando-se nos domínios da significância. Configura-se, por essa noção, o estudo da produção de sentido anterior a palavra.⁶³ Em outros termos, a intenção de ver no texto o que não está explícito, buscando para isso cruzamentos intertextuais. O conceito de texto se amplia, passando a ser entendido como sistema de signos, que congrega em si um universo amplo de significações sendo que, em sua convivência com os demais textos, gera um processo intertextual.⁶⁴ Esse processo, de análise estritamente interna, deixa de lado as condições sociais em que a obra foi engendrada e em meio às quais funciona, ou seja, a função que ela cumpre para as diferentes categorias de consumidores.⁶⁵

⁵⁷ KRISTEVA, Julia. *Op. cit.* 1974 p. 11.

⁵⁸ *Idem*, p. 18.

⁵⁹ Kristeva expande a noção já introduzida por Mikhail Mikhailovich Bakhtin na teoria literária (KRISTEVA, Julia. *Op. cit.* 1974 p. 64).

⁶⁰ De acordo com Antonini, a partir do eixo horizontal (sujeito-destinatário) e vertical (texto-contexto), que coincidem para fazer da palavra um cruzamento de textos, Bakhtin introduz na teoria literária a descoberta tão referendada de que ‘todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto’. (ANTONINI, Eliana Pibernat. *Incidentes narrativos: Antares e a cultura de massa. Revista FAMECOS n° 9.* Porto Alegre: EDIPUCRS, Dezembro, 1998)

⁶¹ KRISTEVA, *Op. cit.* 1974 p. 59.

⁶² Kristeva apresenta a semiótica como um cruzamento de todas as ciências e de um processo teórico sempre em curso, constituindo-se em caminho aberto de pesquisa, uma crítica constante que remete a si mesma, ou seja, que se auto-critica. (KRISTEVA, Julia. *Op. cit.* 1974 p. 30)

⁶³ KRISTEVA, Julia. *Op. cit.* 1974 p. 196.

⁶⁴ ANTONINI, Eliana Pibernat. *Op. cit.* 1998.

⁶⁵ BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007a p. 173.

Atualmente, o termo ‘intertextualidade’ é largamente empregado, inclusive em reflexões relacionados ao design gráfico e às artes visuais.⁶⁶ Esses escritos, em seus argumentos, compreendem que os diferentes elementos compositivos de uma forma gráfica, operam entre si, do mesmo modo que as palavras interagem entre si em uma frase. Poderíamos, portanto, relacionar um espiral da fachada de uma igreja barroca com os coruchéus, portadas, torre sineira, etc. Haveria uma sintaxe entre esses elementos e eles formariam um estilo. Do mesmo modo, uma vez que os elementos são compreendidos como signos, mais ou menos autônomos em relação ao período histórico que os viram nascer, poderíamos comparar a espiral da fachada da igreja de Jesus (*Il Gesù*) em Roma, com a Sé de Mariana em Minas Gerais, pois na Sé de Mariana encontramos além da espiral os mesmos elementos sintáticos que formam o estilo.

A linha teórica de caráter estruturalista considera os elementos formais (cor, textura, luminosidade, etc.) como se fossem signos e que, em conjunto, formam uma linguagem, tal como uma frase, possuindo uma sintaxe. Essas estruturas são independentes ou autônomas e se exercem livres das variáveis históricas onde elas são produzidas. Entendem que as estruturas podem ser ‘marcadas’⁶⁷ pelas contingências externas, mas não indagam acerca de sua produção, que é variável de acordo com o meio no qual se inserem. Não focalizam a estruturação como um processo pelo qual as estruturas são constantemente reproduzidas na interação social.⁶⁸ Entendem a arte e o design como uma disciplina que trata apenas de “formas” e objetivam verificar como estas formas relacionam-se com as outras. Ocupam-se em definir como ocorre a filiação estilística de um artista (produtores das formas) para outro.⁶⁹

O preocupante é que tais posturas têm dominado de forma hegemônica as práticas e os enunciados das discussões teóricas exatamente na base, isto é, nas instituições que recrutam e formam os profissionais que atuarão na área, sejam designers, sejam artistas. É como se não fosse possível um estudo da configuração

⁶⁶ FIORINI aponta que o conceito “intertextualidade” foi sendo utilizado de maneira muito frouxa, ao longo do tempo. (FIORINI, José Luiz. *Op. cit.* 2006 p. 165)

⁶⁷ DELEUZE, Jean. *Op. cit.* 2006 p. 245.

⁶⁸ O que, segundo Guiddens seria menos enganoso (*apud.* WOLFF, Janet. *Op. cit.* 1982, p.34).

⁶⁹ O jogo intertextual, conforme esclarece Antonini, só se gera quando, além de citar, o discurso estabelece um sujeito que o possa decodificar. Neste caso, repetir não é só reproduzir, é reorganizar e, sobretudo, construir, arrumar elementos de modo diferenciado ao daquele modo em torno do qual se organizavam no sistema de origem. (ANTONINI, Eliana Pibernat. *Op. cit.* 1998 p. 146)

da imagem fora da semiologia. E ainda, é como se o fenômeno da arte ou do design, não fossem práticas sociais, formas históricas de trabalho e como se essas práticas sociais não fossem legitimadas nas relações sociais. Não entendem que toda atividade criativa estabelece-se em relação mútua de interdependência com as estruturas sociais.⁷⁰

Outra questão que o paradigma estruturalista desconsidera é o fato de que uma imagem, mesmo sendo formalmente igual à outra, tem um sentido diferente dependendo de onde está situada (tempo e espaço) e de quem a vê e de onde a vê. O que ocorre é que uma teoria, que analisa as relações de um sistema de comunicação, pode dar conta de um texto escrito (gêneros verbais), mas não se pode empregar a mesma explicação para análise das imagens (artísticas ou do design gráfico), pois as imagens, como linguagem, têm outra natureza. A produção de qualquer imagem está localizada em estruturas sociais e é, portanto, afetada por elas.⁷¹ Toda produção inovadora, em design ou arte, surge na conjunção complexa de numerosas determinantes e condições estruturais.⁷²

2.2. Intertextualidade: homogeneidade nas abordagens

O termo intertextualidade, cunhado na literatura por Julia Kristeva, insere-se na linha da Semiótica, decorrente do pensamento Estruturalista. Por esta perspectiva, o termo representa as investidas estruturalistas que visam estabelecer relações entre formas. Na atualidade, variações da terminologia “intertextualidade” (“citacionismo”, “imagens de segunda geração”, “filiação estilística”, “apropriação”, “imagens antropofágicas”, “releitura”) têm sido apresentadas em abordagens organizadas em torno das teorias de Kristeva e Bakhtin ou permeadas pelas ideias da estética pura (análise simbólica da forma). Em tais teorias, as imagens (produzidas pela arte ou pelo design) são entendidas como ‘textos’ que podem ser ‘lidos’, mediante conhecimento dos códigos, signos linguísticos. A intertextualidade, pelo entendimento de tais autores, propicia um ‘diálogo’ entre, por exemplo, uma obra de arte e uma

⁷⁰ WOLFF, Janet. *Op. cit.* 1982, p. 23.

⁷¹ *Idem.*

⁷² *Id.*

programação gráfica em design. Vêm no ‘texto’ apenas um fragmento, parte integrante da sua sintagmática.

Entendemos que há uma interconexão entre as formas, nas imagens, e não estamos negando essa relação. No entanto, a noção teórica que circunda o termo intertextualidade, e demais termos a este intrincado, é parcial, não sendo suficiente para explicar o objeto analisado (no caso, imagens). A intenção, neste subcapítulo, é chamar a atenção para a forma homogênea pela qual estes escritos têm abordado seus objetos de estudo. Para isso apresentaremos, sucintamente, alguns autores e textos recentemente produzidos.

Entre autores que adotam o conceito ‘intertextualidade’, podemos destacar Cañizal.⁷³ Para esse autor⁷⁴, a intertextualidade é a possibilidade de interação entre mecanismos de criação e informação, entendida como um espaço de reescrita em que, de maneira a favorecer a manifestação da metáfora, os diferentes pontos de vista, escolhidos pelo artista, se condensam. Dessa forma, como discorre Cañizal, as propriedades semióticas dos dois textos, que entram na relação intertextual, engendram um tipo de metáfora cuja retórica ultrapassa a estrutura dos modelos aplicados à análise poética das mensagens verbais.⁷⁵ O referido autor esclarece que não só reconhece nos fenômenos intertextuais uma expressividade, cujo contexto se constrói por meio de um mosaico de citações, mas também uma espécie de narcisismo primário a se insinuar nas combinatórias de componentes vindos de diversos códigos.⁷⁶ Segundo Cañizal, a intertextualidade pode ser *implícita* ou *explícita*. É implícita quando a interação entre imagem pré-existente fica incógnita e explícita quando a ligação com a outra imagem fica evidente.

Além do termo ‘intertextualidade’, outras nomenclaturas, que vêm sendo empregadas, exibem configurações paródicas em termos morfológicos, apresentadas com sentido similar. Ou seja, analisam a relação de um “texto” com outros “textos” anteriormente produzidos. De tais escritos, serão destacados: imagens de segunda geração; citacionismo; releitura; apropriação; imagens polifônicas; e, imagens antropofágicas. Os autores, apresentados na sequência, são recorrentes no uso de tais termos, e referenciados pelo meio acadêmico.

⁷³ CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. *A metáfora da intertextualidade*. In.: O ensino das artes nas universidades. São Paulo: EDUSP, 1993.

⁷⁴ *Idem* p. 89.

⁷⁵ *Idem*.

⁷⁶ *Ibidem*, 1978.

Segundo Rossi⁷⁷, não existem textos absolutamente puros, sendo que eles só existem em relação a outros textos anteriormente produzidos. A autora discorre acerca da produção de imagens chamadas de “segunda geração” definindo-as como “aquelas que devem sua existência a outras imagens anteriormente produzidas”. Para Chiarelli⁷⁸, uma das características mais marcantes da produção artística dos últimos tempos é o “citacionismo”, ou seja, a produção de imagens por meio da utilização de imagens preexistentes tais como obras de arte, história em quadrinhos, cinema, televisão ou qualquer outro meio de produção de imagens.

Perez⁷⁹ (fundada em Rossi, Chiarelli, Barbosa e outros autores) analisa a questão da apropriação na arte contemporânea. Para tanto, elucida o conceito de “apropriação” destacando seus desdobramentos, tais como o citacionismo. Segundo a autora, apropriação, em termos gerais, refere-se, basicamente, ao ato de alguém se apossar de alguma coisa que não é sua como se assim o fosse.

Fundada em Ana Mae Barbosa, Perez apresenta o conceito de “releitura”, diferenciando-o da citação: releitura, no entender da autora, significa ler novamente, dar novo significado, reinterpretar, pensar mais uma vez; já a citação indica o uso, em determinada produção, de elementos que se relacionam a artistas, situações e movimentos consagrados pela história da arte, admitindo-se que seja empregado, até mesmo, o modo de trabalhar ou a cor mais comum utilizada pelo artista citado. Assim, de acordo com Perez, na citação, ao contrário da apropriação, não há referência direta, mas múltiplas referências.

Parece-nos (polêmica que seja essa afirmação) que todos esses entendimentos, fundados num princípio estruturalista, reivindicando um poder autônomo para a linguagem, procuram uma espécie de relação mecânica entre as formas, considerando que a primeira influi na segunda e assim sucessivamente.⁸⁰

⁷⁷ ROSSI, M.H.W. *O citacionismo na arte contemporânea*. In.: Museu de Arte do Rio Grande do Sul (1v. Não paginado) Porto Alegre: MARGS, 2006.

⁷⁸ CHIARELLI, Tadeu. *Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea*. In.: BASBAUM, R. [Org.] *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Ed. Rios Ambiciosos, 2001.

⁷⁹ PEREZ, Karine Gomes. *Apontamentos sobre o conceito de apropriação e seus desdobramentos na arte contemporânea*. In.: Revista Digital Art& - ISSN 1806-2962 - Ano VI - Número 10 - Novembro de 2008.

⁸⁰ Segundo Bourdieu, o método estrutural se limita geralmente a definir as homologias que se estabelecem entre as estruturas dos diferentes sistemas simbólicos de uma sociedade e de uma época, e os princípios de conversão formais que permitem passar de uns para os outros,

Dáí perguntamos se as relações entre as formas podem ser reduzidas a essa excessiva simplificação. Não se trata de negar a influência das formas entre si, mas de considerar que existem outras variáveis em jogo no momento em que são produzidas. Entre as inúmeras variáveis que se interpõem acreditamos que as práticas profissionais, oriundas das relações sociais, fenômenos situados historicamente, participam de maneira mais efetiva.

Percebemos, pelos exemplos apresentados, que tais teorias compõem-se em forma hegemônica no âmbito dos estudos da arte e, por extensão, das reflexões acerca das imbricações entre arte e design. As abordagens focalizam o objeto de arte ou de design tentando explicá-lo pelo viés técnico ou estético, estabelecendo, dinastias entre as formas, objetivando identificar estruturas ou sistemas de filiação. Ora, no Brasil⁸¹ o design é compreendido como pertencente às ciências sociais aplicadas. Assim, o estudo da configuração das imagens não pode ser reduzido apenas a uma relação mecânica ou positivista de causa e efeito, onde a forma “x” influenciou a forma “y”. A abordagem proposta nesta investigação segue outra vertente teórica que, na sequência, faremos alusão.

A tendência, comum ao estruturalismo linguístico, é de eliminar da teoria tudo o que se refira à prática, haja vista sua incapacidade de pensar a fala a não ser em termos de execução.⁸² Percebemos que alguns termos, utilizados pelos adeptos desta concepção, para explicar a metodologia de análise simbólica, podem ser também empregados para especificar as limitações desse paradigma: transcendental, metafórico, analógico. Até mesmo a forma de escrita, em tais abordagens, apoia-se em analogias sendo, ao leitor, necessário a decodificação dos códigos estabelecidos.

Entendemos, nesta pesquisa, que uma análise da arte e do design, bem como de suas imagens, por meio exclusivo da semiologia, deixa muitas perguntas sem respostas. Inclusive muitas dúvidas nem emergem. Pela nossa compreensão e, de acordo com nossas fontes, os partidários do viés estruturalista se esforçam para encontrar o que procuram e o que não procuram não conseguem enxergar. Apreendemos que ‘análise do discurso’ é limitada ao passo que se restringe a examinar o que está posto no ‘texto’ - análise linguística interna da estrutura -

considerando cada um isoladamente e por si mesmo, em sua autonomia relativa. (BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007b p. 346)

⁸¹ Pensamos aqui na forma como a CAPES e o CNPQ vêm nossa área de atuação.

⁸² MICELI, *Op. cit.* 2007a p. XXVIII.

esquivando-se de considerar o que é mais amplo, ou seja, as práticas dos agentes, envolvidos nas relações de poder, que se estabelecem no campo simbólico (considerando o contexto e a situação do emprego simbólico). Por outro lado, um estudo que considere a produção dos bens simbólicos, verificando os fatores extra-estéticos constitutivos dos artefatos da arte ou do design, parece trazer a tona uma discussão relevante que leva a questionar o que não vem sendo questionado e, ao que nos parece, responde a muitas perguntas para quem lida com esses dois campos.

2.3. Da estética pura à percepção extra-estética

“A invenção do olhar puro produz-se no próprio movimento do campo para a autonomia.”⁸³

A investigação proposta neste trabalho, fundada no viés sociológico⁸⁴, apoia-se na teoria social dos sistemas simbólicos, de Pierre Bourdieu.⁸⁵ A obra de Bourdieu⁸⁶ (e de seus colaboradores) combinou um interesse empírico pelo público das artes com um enfoque teórico acerca da natureza da cultura e sua distribuição na sociedade, valendo-se da noção de “capital cultural” para demonstrar a interdependência entre acesso à cultura e a posição econômica e política.⁸⁷ Em outros termos, Bourdieu desenvolveu uma teoria da prática, ou uma teoria da ação, condensada em um pequeno número de conceitos fundamentais (*habitus*, campo e capital simbólico) e que tem, como ponto central, a relação de mão dupla entre as estruturas objetivas (dos campos sociais) e as estruturas

⁸³ BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007b p. 295.

⁸⁴ Segundo Wolff, a sociologia da arte é o estudo das práticas e das instituições da produção artística, sem perder de vista o artista, como o local da mediação. (WOLFF, Janet. *Op. cit.* 1982 p. 151)

⁸⁵ Conforme Thiry-Cherques, a formação filosófica, a prática etnológica e a posterior dedicação à sociologia, ancoram Bourdieu à filosofia das ciências, na tradição de Bachelard (1984, 1990, 1996), e ao pensamento de Cassirer (1965, 1972), tanto no que se refere à sua filosofia das formas simbólicas, como à sua concepção relacional do conhecimento, e à fenomenologia de Husserl e Merleau-Ponty; trinômio ao qual ele une o modelo estruturalista de Lévi-Strauss (Bourdieu *et al.*, 1990:10). Mas, de acordo com Thiry-Cherques, as suas fontes se estendem ao marxismo e ao diálogo intelectual com contemporâneos, como Althusser, Habermas e Foucault. (THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. *Op. cit.* 2006)

⁸⁶ Cujá repercussão inicial ocorre na França, ao final da década de 60, numa conjuntura intelectual marcada pela influência acentuada de diversas correntes estruturalistas (Lévi-Strauss, Foucault, Lacan, Barthes, Derrida). (MICELI, Sérgio. *Op. cit.* 1996 p. 9)

⁸⁷ WOLFF, Janet. *Op. cit.* 1982 p. 111.

incorporadas (do *habitus*).⁸⁸ Essa filosofia da ação, segundo Bourdieu, opõe-se às teses estruturalistas, na sua recusa em reduzir os agentes, que considera eminentemente ativos e atuantes (sem transformá-los em sujeitos), a simples epifenômenos da estrutura.⁸⁹ A perspectiva, apresentada por Bourdieu, viabiliza a construção de um objeto próprio no domínio da sociologia da cultura.⁹⁰

Bourdieu inicia seus estudos partindo das teorias estruturalistas. Mediante pesquisas empíricas, percebeu as limitações da abordagem estruturalista propondo uma análise das estruturas que considere aspectos histórico-sociais, ou seja, as condições sociais determinantes do sistema⁹¹ no qual se inserem as estruturas analisadas. Por meio da prática, Bourdieu entende que as técnicas e métodos da análise estrutural, em algumas vezes, não apresentavam os resultados esperados, pois desconsideravam as condições sociais de produção e de utilização dos ‘textos’ examinados.⁹² A partir de uma crítica aos postulados da linguística, Bourdieu lança os alicerces a uma *teoria do poder simbólico*.⁹³ Esta modalidade de análise, segundo este teórico, tende a privilegiar os discursos e relatos formalizados, relegando para segundo plano, as modalidades de acumulação e conservação do saber, os modos de manufatura dos bens simbólicos, a formação dos agentes que os produzem e reproduzem e as diferenças impostas pelos diversos modos de transmissão.⁹⁴

Em resumo, para esse sociólogo, existe uma série complexa de determinações sociais, que não se fazem presentes na textura dos próprios discursos e documentos com que lida o observador, sendo que sua relegação é responsável por uma infinidade de erros de interpretação das significações sociais

⁸⁸ BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas sobre a teoria da ação*. São Paulo: Ed. Papyrus. 2003 p. 10.

⁸⁹ BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2003 p. 10.

⁹⁰ MICELI, Sérgio. *Op. cit.* 1996 p. 10.

⁹¹ Sistema, na concepção de Bourdieu, refere-se à relação (para além da mera justaposição) entre as partes (classes ou grupos de *status*) constitutivas de uma estrutura social, historicamente definida, relativamente dependente da totalidade (sendo afetada pelas outras partes constitutivas). Sistema completo de relações que determina o sentido de cada relação particular. Bourdieu apresenta a ideia de que os sistemas simbólicos, religião, arte e língua, são veículos de poder e de política. (BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007a)

⁹² Segundo Bourdieu, é preciso saber converter problemas muito abstratos em operações científicas inteiramente práticas – o que supõe uma relação muito especial com o que se chama geralmente ‘teoria’ ou ‘prática’. (BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007b p. 25)

⁹³ Segundo Bourdieu, a lógica das relações simbólicas impõe-se aos sujeitos como um sistema de regras absolutamente necessárias em sua ordem, irredutíveis tanto as regras do jogo propriamente econômico quanto às intenções particulares dos sujeitos. (BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007a)

⁹⁴ MICELI, Sérgio. *Op. cit.* 2007.

ai estabilizadas e reificadas. Para Bourdieu, fazer da regularidade, isto é, do que se produz com certa frequência, estatisticamente mensurável, o produto do regulamento conscientemente formulado e conscientemente respeitado é passar do modelo da realidade a realidade do modelo.⁹⁵ Em outras palavras, Bourdieu percebe e reconhece a relação mútua de interdependência (relação social recíproca) entre as atividades criativas e as estruturas sociais: todas as produções estão localizadas em estruturas sociais sendo, portanto, afetadas por elas. Por esses moldes, evidencia-se, pela abordagem de Bourdieu, que o sentido de um elemento linguístico depende tanto de fatores extralinguísticos quanto de fatores linguísticos. Por esses moldes, a emissão e recepção dependem das relações entre as posições objetivas na estrutura social dos agentes em interação.⁹⁶ Segundo Miceli⁹⁷, esta é a raiz do ponto mais original e consistente da contribuição de Bourdieu: pensar a prática como algo distinto de uma pura execução da norma social coletiva e onipotente, algo diverso do produto ‘pobre’ e ‘menor’ de um modelo abrangente ao qual a ciência objetivista confere mais realidade que a própria realidade. Conforme o referenciado teórico⁹⁸, Bourdieu pretende exorcizar os perigos em que incorre a explicação transitória ou transcultural cujo apego aos traços constantes perde de vista sua especificidade histórica ou sua originalidade cultural.

Trata-se do entendimento da produção de artefatos, em design ou arte, como práticas situadas, estabelecendo-se como mediação entre códigos estéticos (que Bourdieu chama de “inconsciente cultural”) e as instituições e processos ideológicos sociais e materiais.⁹⁹ Por esses moldes, o produto cultural (desenvolvido pelo designer gráfico ou pelo artista visual), perde seu caráter transcendental, universalidade metafísica, cuja “grandeza” é inalisável, passando a ser considerado como produto complexo de fatores econômicos, sociais e ideológicos, mediados por meio das estruturas formais das imagens, devendo sua existência à prática particular do indivíduo localizado.¹⁰⁰

⁹⁵ BOURDIEU. *Esquisse...* p. 171, 172 *apud* MICELI, Sérgio. *A força do sentido*, p. XXVIII. *In.*: BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007a.

⁹⁶ BOURDIEU. *Esquisse...*, p.168 *apud* MICELI, 2007, p. XXVII.

⁹⁷ MICELI, Sérgio. *Op. cit.* 2007.

⁹⁸ *Idem*, p. XXIX.

⁹⁹ WOLFF, Janet. *Op. cit.* 1982 p. 150.

¹⁰⁰ *Idem*, p. 151.

Bourdieu parte dos princípios teóricos de Saussure e de Lévi-Strauss, ao aceitar a existência de estruturas objetivas, independentes da consciência e da vontade dos agentes, mas deles difere ao sustentar que tais estruturas são produtos de uma gênese social dos esquemas de percepção, de pensamento e de ação.¹⁰¹ Entende que as estruturas, as representações e as práticas constituem e são constituídas continuamente.¹⁰² Nesse sentido, Bourdieu privilegia a cultura (sistemas de fatos e de representações – comumente mais recobertos pelo conceito mais abrangente de *cultura*¹⁰³) como *estrutura estruturante* (considerando as funções econômicas e políticas dos bens simbólicos) e não como *cultura estruturada* (analisando internamente os bens e mensagens de natureza simbólica).¹⁰⁴

Por esse posicionamento, Bourdieu nega o determinismo e a estabilidade das estruturas¹⁰⁵, mas mantém a noção de que o sentido das ações mais pessoais e mais transparentes não pertence ao sujeito que as perfaz, mas ao sistema¹⁰⁶ completo de relações nas quais e pelas quais elas se realizam.¹⁰⁷ Com isto, ele se coloca a meia distância entre o subjetivismo, que desconsidera a gênese social das condutas individuais, e o estruturalismo, que desconsidera a história e as determinações dos indivíduos.¹⁰⁸

A teoria de Bourdieu, em seus desdobramentos, distancia-se da abordagem estruturalista apresentada por Saussure e Lévi-Strauss. Ainda que procure identificar estruturas transfactuais, que escapam à observação empírica, e pense que a realidade só possa ser conhecida graças à intervenção de teorias e

¹⁰¹ Enquanto Lévi-Strauss tem uma noção de estruturas sincrônicas, a-históricas e inconscientes, que subjazem as relações sociais, Bourdieu desenvolve um estruturalismo dinâmico, genético ou construtivista. Tal estruturalismo é fundado em uma noção de estruturas sincrônicas e inconscientes, mas históricas — como as do campo —, contextuais e geradoras — como a do *habitus* — em que a percepção individual ou do grupo, a sua forma de pensar e a sua conduta são constituídas segundo as estruturas do que é perceptível, pensável e julgado razoável na perspectiva do campo em que se inscrevem. (THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. *Op. cit.* 2006)

¹⁰² BOURDIEU, 1987:147 *apud* THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. *Op. cit.* 2006.

¹⁰³ MICELI, Sergio. *Op. cit.* 2007.

¹⁰⁴ *Idem*, p. 8,9.

¹⁰⁵ Segundo Thiry-Cherques, Bourdieu entende que não se pode compreender a ação social a partir do testemunho dos indivíduos, dos sentimentos, das explicações ou reações pessoais do sujeito, mas que se deve procurar o que subjaz a esses fenômenos, a essas manifestações. (THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. *Op. cit.* 2006).

¹⁰⁶ Sendo o campo da produção entendido como sistema das relações objetivas entre esses agentes ou instituições e espaço das lutas pelo monopólio do poder.

¹⁰⁷ BOURDIEU *et al.*, 1990:32 *apud* THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. *Op. cit.* 2006. .

¹⁰⁸ THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. *Op. cit.* 2006.

arcabouços conceituais, ele considera estruturas determinadas no espaço e no tempo (não-universais), que devem ser desveladas com o auxílio de métodos empíricos.¹⁰⁹ Por esses moldes, entende que a compreensão dos fenômenos sociais carece, para além de análise interna da estrutura, de um exame histórico-social, que considere a ação dos agentes, não podendo ser estudado fora de seus contextos. Bourdieu não descarta a análise interna, mas advoga que uma apreciação interna da estrutura de um sistema de relações simbólicas só consegue reunir fundamentos sólidos se estiver subordinada a uma análise sociológica da estrutura do sistema de relações sociais de produção, circulação e consumo simbólicos onde tais relações são engendradas e onde se definem as funções sociais que elas cumprem objetivamente em um dado momento do tempo.¹¹⁰ Segundo este teórico, ainda que um campo de produção cultural tenha conquistado uma autonomia quase total em relação às forças e as demandas externas, como no caso das ciências mais puras, continua passível de uma análise propriamente sociológica.¹¹¹

O empreendimento científico de Bourdieu se inspira na convicção de que não é possível capturar a lógica mais profunda do mundo social a não ser submergindo na particularidade de uma realidade empírica, historicamente situada e datada, para construí-la, porém, como “caso particular do possível”.¹¹² Essa abordagem deriva do princípio de que a dinâmica social se dá no interior de um campo.

Como campo, Bourdieu entende o espaço social de dominação e conflito onde as relações sociais estão distribuídas na forma de capital seja simbólico ou cultural. Instaura-se, na estrutura do campo, uma economia das trocas simbólicas, em que os interesses econômicos ou ficam implícitos ou são enunciados por meio de eufemismos.¹¹³ Esse autor refere-se ao campo como lugar da energia social acumulada, reproduzido com a ajuda dos agentes e instituições por meio das lutas pelas quais eles tentam apropriar-se dela, empenhando o que haviam adquirido de tal energia das lutas anteriores.¹¹⁴ No enfoque de Bourdieu, a sociedade é formada

¹⁰⁹ *Idem.*

¹¹⁰ BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.*, 2007a p. 175.

¹¹¹ *Idem.*

¹¹² BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2003, p. 15

¹¹³ BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2003 p. 165

¹¹⁴ BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2004 p. 25.

por campos sociais. O campo¹¹⁵ é articulado pelas lutas (disputas pelo poder) que travam os agentes, sempre dispostos a envolverem-se (preço imposto para a entrada em cada campo), com o objetivo de demarcarem suas posições na estrutura social (distinção). Por maior que seja a autonomia do campo, o resultado dessas lutas nunca é completamente independente de fatores externos. Assim, as relações de força (entre o ‘velho’ e o ‘novo’) dependem fortemente do estado das lutas externas e do reforço que uns e outros possam encontrar fora do campo.¹¹⁶ Os agentes, que ocupam posições na estrutura do campo, agem segundo disposições que Bourdieu denomina *habitus*.¹¹⁷

O *habitus*, no sentido empregado por Bourdieu, configura-se na realidade invisível que organiza as práticas e as representações dos agentes nos campos. Trata-se do “espaço de tomada de posições” em um espaço social e articula diferenciais que definem as diferentes posições dos agentes (ou de classes¹¹⁸ constituídas como agentes). Os *habitus* são princípios geradores e unificadores de práticas distintas, mas são também esquemas classificatórios (princípios de classificação, de visão, de divisão e de gostos diferentes). Os *habitus* - produzidos pelos condicionamentos sociais, mas também produtores de tais condicionamentos¹¹⁹ - estabelecem as diferenças nas práticas dos agentes, ou de seus grupos, em meio ao campo.¹²⁰ Estas diferenças são constitutivas de *sistemas simbólicos*, que se configuram em signos distintivos, propiciando o estabelecimento de diferenciadas categorias de percepção.¹²¹ Nos termos desta significação, uma das funções da noção de *habitus* é a de dar conta da unidade de

¹¹⁵ Ver BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2003 p. 141.

¹¹⁶ BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2003 p. 65.

¹¹⁷ Na estrutura do campo, os participantes adquirem, segundo a teoria de Bourdieu (1989), um conjunto de disposições (*habitus de classe*) para agir de acordo com as possibilidades (sistema socialmente constituído de disposições).

¹¹⁸ Segundo Bourdieu, cada classe social ocupa uma posição numa estrutura social historicamente marcada e mantém uma relação relativamente dependente das outras classes que compõem a estrutura. (BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007a p.3)

¹¹⁹ Para Bourdieu, o *espaço de posições sociais se retraduz em um espaço de tomada de posições (ou do habitus)*. (BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2003 p. 21)

¹²⁰ A cada classe de posições, esclarece Bourdieu, corresponde uma classe de *habitus* (ou de gostos) produzidos pelos condicionamentos sociais associados à condição correspondente e, pela intermediação desses *habitus* e de suas capacidades geradoras, a um conjunto sistemático de bens e de propriedades, vinculadas entre si por uma afinidade de estilo. (BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2003 p. 21)

¹²¹ Bourdieu escreve que essas diferenças nas práticas, nos bens possuídos, nas opiniões expressas, tornam-se diferenças simbólicas e constituem-se na verdadeira linguagem. (BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2003 p. 22)

estilo que vincula as práticas e os bens de um agente singular ou de uma classe de agentes.¹²²

As noções de campo e de *habitus* (conceitos entrelaçados), bem como os demais conceitos chaves desenvolvidos na teoria de Bourdieu, serão aprofundadas no próximo capítulo. Por ora, as definições apresentadas servem apenas de esboço, para que o leitor perceba que as noções fundamentais, presentes na abordagem de Bourdieu, conduzem a um entendimento acerca do design e da arte, em seus cruzamentos textuais, de forma distinta da teoria estruturalista objetivista. No encaixo da teoria de Bourdieu, o que pretendemos nesta investigação, é reconduzir o estudo dos sistemas simbólicos, presentes nas produções de designers e artistas, às suas bases propriamente sociais, ou seja, às práticas com que os agentes afirmam seu código (matriz) comum de significações marcadas nos artefatos produzidos. Para tanto, serão consideradas as relações de dominação (conforme ideologias vigentes), estabelecidas pelos esquemas geradores das práticas – *habitus* – estruturadas e reestruturadas no campo intelectual (inseridas no interior do campo de poder) em que os bens culturais, produzidos e difundidos pelos agentes, estão inseridos.

2.4. Arte e design: do intertextual à relação social recíproca

A interseção entre os textos representativos do design e da arte, na presente investigação, não se refere às análises semióticas. Assim, as imagens gráficas (referenciadas em meio aos textos selecionados) não serão entendidas como ‘textos’ passíveis de ‘leitura’ mediante decodificação simbólica acerca da relação entre seus elementos estruturantes. Nossa intenção é de relacionar questões da prática profissional dos designers, definidas em textos recentes, com textos acerca das práticas artísticas, compostos pela tradição, verificando a influência da literatura artística na definição do campo do design. Trata-se de identificar, nas práticas profissionais dos designers, princípios de execução, destreza, habilidade ou perícia que foram sobrepostos a antigas práticas da arte considerando-se, nesta perspectiva de hibridação¹²³, as relações sociais que resultaram dessas práticas.

¹²² BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2003 p. 21.

¹²³ Ver CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Ed. da universidade de São Paulo, 2008.

Ou seja, por meio de contribuição da teoria social, identificar as condições extra-estéticas no trabalho dos designers.

Entendemos que os textos antigos, acerca da arte, além de conservar os princípios dos ofícios mecânicos, mais tarde denominados artísticos, influenciaram direta ou indiretamente as práticas e os textos atuais sobre design. Não se trata de uma análise rasa ou carente de fundamentação, mas uma visão que coteja e discute o emprego da análise discursiva/semiótica (de fundo estruturalista objetivista), que não emprega esforços no entendimento das condições externas, presentes na constituição histórico-social das imagens. Para além de buscarmos distinção entre os dois campos (da arte e do design) por meio da verificação de singularidades das naturezas, objetivamos capturar a lógica mais profunda verificando particularidades de histórias coletivas diferentes.¹²⁴

O que propomos é um exame da arte e do design como ‘práticas sociais’ e não como ‘sistemas de comunicação’ (como sugerem os linguistas estruturalistas).¹²⁵ Esse é o primeiro ponto de distinção da pesquisa. Em decorrência, a intenção é de entendermos o universo simbólico, fruto das práticas e relações sociais existentes em um contexto histórico concreto, em que se encontram as ações desses dois campos, percebendo nesse processo as possíveis imbricações. Por esse prisma, evidenciamos a noção de arte e design como “processos”, ultrapassando o entendimento metafísico, reforçado pela visão romântica, do artista e do designer como criadores.¹²⁶ Questionamos, assim, a noção tradicional de ‘criatividade’, produzida e reforçada pelo *habitus* (vigente em meio aos campos da arte e do design), que conjectura a noção de gênio (ou talento inato) e apresentamos o entendimento de artista e designer como ‘produtores’ de ‘bens simbólicos’. Por conseguinte, entendemos que os resultados das produções de artistas e designer são configurados como artefatos culturais, ou seja, produtos, cujo valor simbólico é uma construção que se dá em meio ao campo de poder. Ou seja, a legitimação de determinados produtos, de arte ou design, é afetada por fatores que ultrapassam as questões estéticas: a circulação

¹²⁴ Ver BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2003 p. 15.

¹²⁵ Arte e design, como escreve Cipiniuk, não são meros discursos (meios ou estruturas: manifestação de uma língua ou uma conjugação de signos), mas sim ‘processos’ ou ‘sistemas’. O sistema produtivo da arte e do design é paradoxal. (CIPINIUK, Alberto. *O novo no design: transgressão ou impertinência*. Rio de Janeiro: Simpósio LARS, 2006 p.4)

¹²⁶ Ver WOLFF, Janet. *Op. cit.* 1982.

(em que se envolvem críticos, *marchands*, comerciantes...) institucionaliza a noção de arte e design e a consagração de seus artefatos.

Entendemos, assim, que uma forma foi configurada de determinada maneira, ou muda suas características, não porque o artista ou o designer é ‘criativo’, ou modifica a sintaxe de uma forma, mas porque se encontra inserida num universo simbólico, cujos códigos são desenvolvidos e reconhecidos pelos agentes sociais. Isto significa que ela adquire determinada forma não apenas por razões de natureza interna (estética pura), mas externa (extra-estética). Consideramos que as variáveis estéticas e extra-estéticas são complementares e não opostas ou contraditórias, mas ressaltamos que a estética, nesse sentido, deve ser entendida como categoria histórica e não um apêndice da filosofia.

Acreditamos que os antigos textos acerca da arte influenciaram direta ou indiretamente os textos atuais sobre design, não apenas por serem textos, mas por traduzirem concretamente práticas e relações sociais. Por conseguinte, discutimos e formulamos argumentos que contestam a noção estruturalista objetivista que tem dominado, de forma hegemônica, os meios de comunicação em massa e especialmente o meio acadêmico e científico.¹²⁷ A intenção é capturarmos a lógica mais profunda do mundo social, submergindo na particularidade de uma realidade empírica.¹²⁸

Os meios de comunicação em massa, por intermédio da crítica, comunicam o que vem sendo implantado pelo *habitus* vigente nos campos da arte e do design. Críticos e artistas ou críticos e designers, pertencentes ao mesmo campo, reforçam suas posições sociais por meio de gentilezas recíprocas (via de mão dupla).¹²⁹ Por meio de “leituras inspiradas”, a crítica garante a inteligibilidade de obras (inteligíveis para aqueles que não estão integrados ao campo dos produtores) e valida a posição dos atores sociais, a entender artistas e designers.¹³⁰ Os eufemismos práticos, configurados nesta relação, prestam uma espécie de homenagem à ordem social e aos valores por ela celebrados.¹³¹ Uma crítica que

¹²⁷ Não se trata de uma análise superficial, mas uma visão que questiona o emprego da análise discursiva (estruturalista) propondo um viés antropológico.

¹²⁸ Ver BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2003 p. 15.

¹²⁹ “*Nunca se prestou a devida atenção as consequências ligadas ao fato do que o escritor, o artista e mesmo o erudito escrevem não apenas para um público, mas para um público de pares que também concorrentes*”. (BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007a p. 106-108)

¹³⁰ Ver BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007a p. 106 e 107.

¹³¹ Ver BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2003 p. 165.

deponha contra as estruturas vigentes não é facilmente incorporada pelas mídias, pois representa oposição ao *habitus* instituído. Como resultado, configura-se uma homogeneização nas abordagens discursivas consagrando uma prática, supostamente contemporânea, que estimula a noção de intertextualidade, a saber, a ‘criação’ de imagens ‘inspiradas’ em outras imagens. Algum agente que conteste esta panorâmica, dizendo ‘o rei está nu’, é excluído do campo, sob o argumento de que ‘não consegue ver a roupa do rei’. Mas, no momento em que algum menino gritar ‘o rei está nu’, poderá ocorrer a quebra de unidade de pensamento, consagrador de determinado estilo, configurando uma luta travada em meio ao campo (dinâmica impressa ao *habitus*). Modestamente intentamos escrever, nesta investigação: ‘o rei está nu’.

O meio acadêmico científico é propagador das noções vigentes. O ensino e a pesquisa no campo da arte e do design, em grande parte, tem se apoiado em teorias, de cunho estruturalista, em que se consideram e analisam os elementos estruturantes de seus artefatos, em sua formalidade, numa abordagem estética/semiótica. As bibliografias empregadas apresentam, com raras exceções, ‘vida e obras’ de artistas e esquivam-se de adentrar nos domínios histórico-sociais de sua produção, que é situada. A cada ano, menos livros são solicitados aos alunos e, quando solicitados, restringem-se a volumes de abordagens superficiais com muitas imagens e pouco texto. A maioria dos estudantes, por exemplo, nunca ouviu falar em Hauser.¹³² Apoiados nos conceitos de Bourdieu, entendemos que as instituições de ensino são instâncias qualificadas para assegurar a reprodução do sistema.¹³³ Assim, uma definição completa do modo de produção erudito¹³⁴, segundo o mencionado autor, carece de análise acerca das relações que mantém com as instâncias que têm a seu cargo a conservação e a reprodução do sistema.¹³⁵

Em meio a essa crítica configura-se a intenção de, num contraponto, apresentarmos uma análise comparativa entre design e arte (em termos de sua produção, enquanto bens simbólicos) que, sem cair na metafísica objetivista,

¹³² Evidentemente que mencionamos aqui nossa experiência profissional e Hauser nos parece ser uma bibliografia básica para estudantes de arte e design.

¹³³ BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007a p. 117.

¹³⁴ Conforme Bourdieu, não seria possível compreender inteiramente as características próprias à cultura erudita sem levar em conta os diferentes tratamentos a ela impostos pelo sistema de ensino, instrumento indispensável de sua reprodução. (BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007a p. 123)

¹³⁵ *Idem*, p. 117.

restrita aos aspectos “fisionômicos da obra”¹³⁶, submeta as realidades comparadas a um tratamento que as torne identicamente disponíveis. Nesse sentido, os objetos a serem comparados não serão obtidos por uma simples apreensão empírica e intuitiva da realidade. Como argumenta Bourdieu, apenas evitando deixar-se levar pelas analogias superficiais, meramente formais e às vezes acidentais, poder-se-á extrair das realidades concretas as estruturas que nelas se exprimem e se ocultam, entre as quais se pode estabelecer a comparação destinada a descobrir as propriedades comuns.¹³⁷

Por fim, argumentamos que reflexões constituídas a partir da abordagem social da arte e do design (no presente trabalho, formadas na teoria de Bourdieu), viabilizam compreensão acerca dos limites desses dois campos simbólicos (em que operam os fatores que ultrapassam as questões estéticas), constituídos por meio das relações sociais. Parafraçando Wolff¹³⁸, consideramos que essa abordagem parte de um compromisso com seu objeto, vislumbrando sensivelmente sua natureza particular. Destacamos que a relevância da presente pesquisa está na busca de consciência teórica e epistemológica, acerca das práticas estabelecidas pelos agentes envolvidos nos campos simbólicos da arte e do design.¹³⁹ Por meio do entrecorte textual pretendido (entre escritos oriundos dos campos da arte e do design) indicamos uma revisão nos postulados, de ambas as categorias profissionais (de designers e artistas), e questionamos se de fato há limites significativos, em termos teóricos, entre as artes visuais e o design gráfico.

2.5. Concluindo

Neste segundo capítulo procuramos diferenciar o pretendido “cruzamento” de textos e a denominada “intertextualidade” - cunhada por Julia Kristeva e alçada na disciplina da semiótica.

¹³⁶ Bourdieu advoga que uma compreensão baseada nas qualidades expressivas, por assim dizer “fisionômicas” da obra de arte, não passa de uma forma inferior e mutilada da experiência estética, se não for sustentada, controlada e corrigida pela história do estilo, dos tipos e dos “sintomas culturais. (BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007a p. 340)

¹³⁷ *Ibidem*, p.p. 338-339.

¹³⁸ WOLFF, Janet. *Op. cit.* 1982 p. 155.

¹³⁹ Ver, BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* 2007a p. 361.

Apresentamos um questionamento aos pressupostos do estruturalismo, vertente teórica na qual se originou o termo “intertextualidade”. Esclarecemos que o estruturalismo focaliza a questão abstrata e imaterial dos artefatos de arte e design, entendendo-os como signos dotados de certa autonomia. Destacamos que essa concepção analisa as relações entre as formas, produzindo um sistema imanente, servindo indiscriminadamente para diferentes conjunturas. Evidenciamos que, para esta perspectiva de consideração (que entende as formas como signos que operam enquanto estruturas independentes do contexto social), o que é legítimo para um gênero é válido para outro. Sancionamos a intenção (já esboçada no primeiro capítulo) de apresentar um contraponto a estas teorias que, de forma hegemônica, têm dominado os meios de comunicação em massa e especialmente o meio acadêmico e científico.

Ao longo deste segundo capítulo apresentamos variações da terminologia “intertextualidade” (“citacionismo”, “imagens de segunda geração”, “filiação estilística”, “apropriação”, “imagens antropofágicas”, “releitura”) que têm sido apresentadas em escritos organizados em torno das teorias de Julia Kristeva e Bakhtin, ou permeadas pelas ideias da estética pura (análise simbólica da forma). Evidenciamos que, em tais teorias, as imagens (da arte ou do design) são entendidas como ‘textos’ que podem ser ‘lidos’, mediante conhecimento dos códigos, signos linguísticos. Nesses moldes, o objeto de arte ou design é analisado pelo viés técnico ou estético, objetivando identificar estruturas ou sistemas de filiação. Argumentamos que tais abordagens, da arte e do design, bem como de suas imagens, são limitadas ao passo que se restringem a examinar o que está posto no que denominam “texto” - análise linguística interna da estrutura - esquivando-se de considerar as práticas dos agentes, envolvidos nas relações de poder, que se estabelecem no campo simbólico.

Estabelecemos, no decurso do capítulo, o foco da pesquisa, fundado na abordagem antropológica (considerando o texto como um artefato e sua construção como uma prática social). Definimos a vertente teórica de base, formada na teoria social dos sistemas simbólicos de Pierre Bourdieu, esclarecendo conceitos chave desta proposição. Assim, questionamos a noção tradicional de ‘criatividade’ e apresentamos o entendimento de artista e designer como ‘produtores’ de ‘bens simbólicos’. Destacamos que a legitimação de determinados produtos, de arte ou design, é afetada por fatores externos que institucionalizam a

noção de arte e design. Por fim, evidenciando a noção de arte e design como “processos”, propusemos examiná-los como ‘práticas sociais’ e não como ‘sistemas de comunicação’ (como sugerem os lingüistas estruturalistas).