

O Discurso Projetual Contemporâneo

Contemporary Projectual Discourse

ROCHA, Martin Lorenzo da; Mestrando; UFPR

martinrocha97@gmail.com

PRANDO, Felipe; Doutor; UFPR

felipeprando@gmail.com

BECCARI, Marcos Namba; Doutor; UFPR

contato@marcosbeccari.com

Este artigo relaciona valores do design acumulados historicamente ao derivarem o solo contemporâneo, no que nomeia-se aqui um discurso projetual. Localiza-se, sob um olhar foucaultiano, noções que permitem o projeto ser associado à função de progresso histórico-social e mediado por uma postura totalista (arte total). Tal discurso projetual, quando atravessado pela dinâmica neoliberal, abre novos dilemas e transformações valorativas por meio do design, propostas a nível de efeitos no campo da arte contemporânea (sob a alcunha do design total) e da racionalidade dos indivíduos (design de si). Considera-se, ao fim, uma transformação valorativa que, remontando genealogicamente distintas raízes, hodiernamente delineia, para além da cartografia disciplinar, um dilema projetivo em dispersão.

Palavras-chave: Discurso projetual; efeitos do design; discursos do design.

This article relates accumulated historical design values when deriving the contemporary soil, in what is named here as a projectual discourse. It is located, under a Foucauldian perspective, notions that allows the association of the project with the historical-social function of progress, mediated by a totalist posture (total art). Such projectual discourse, when crossed by neoliberal dynamics, opens new dilemmas and some value transformations through design. Here, it is proposed discursive effects in the field of contemporary art (under the title of total design) and in the rationality of individuals (design of the self). In the end, it is considered an evaluative transformation that, reassembling to different genealogical roots, today delineates, beyond the disciplinary cartography, a projective dilemma in dispersion.

Keywords: Projectual discourse; design effects; design discourse.

A relação entre a atividade projetual e o valor de progresso social é pano de fundo caro ao discurso do design. Entende-se, sobretudo a partir da influência do ambiente da arte moderna, que o design se configura enquanto atividade supostamente neutra e, assim, capaz de *gestar* e *gerir* os problemas não somente de sua disciplina, mas principalmente os relativos à sociedade: em sua operação, atravessa-se um teor totalista, isto é, que busca integrar amplas esferas da vida diante da premissa de um certo melhoramento do viver. Esta aspiração percorreu distintas fases do discurso do design, sejam nos retornos gótico-conservadores de Augustus Pugin e John Ruskin, na postura pró-artesania de William Morris, aos programas modernistas da Bauhaus e da Art Nouveau, ou os puristas-universalistas de Adolf Loos e de Nikolaus Pevsner. Ao retomar, brevemente, estas passagens canônicas do campo do design, visa-se localizar valores discursivos que, alcançando o ambiente hodierno, permitiram ao design se firmar enquanto produtor de rationalidades, como um discurso que atinge para lá de uma clausura disciplinar: ver-se-ão alguns efeitos projetivos no âmbito da arte contemporânea e dos sujeitos *designers de si*, de forma a ensaiar possibilidades investigativas que desviam da noção histórica-social de progresso linear e questionem a capacidade efetiva do projeto, principalmente diante das dispersões valorativas ao longo dos discursos aqui expostos.

1.1 Análise Discursiva

Para tal empreitada, entende-se o design sob o método¹ discursivo foucaultiano, não isolando-o e apesar das dispersões valorativas possíveis ao longo deste exercício. Este, aqui, faz-se interessante na investigação das *condições de possibilidade* do discurso projetual-progressivo sem, contudo, derivar em uma ótica histórica balizada pela superação valorativa, ou seja, pela ideia mesma de progresso, mas justamente permitindo questionar este valor quando atravessado por um sistema de dispersão, isto é, em efeitos para além de um domínio projetual. Ao exemplo de Foucault, assim, descrever a “formação dos objetos de um discurso” não passa tanto pelo questionamento de um sentido dado a nível semântico ao termo “design” quanto pelo entendimento de como o design torna-se objeto relevante em outros discursos atuais (FOUCAULT, 2009, p. 54).

Assim, neste processo, não buscam-se origens de conceitos pautados por uma ideia de continuidade progressiva historicamente; tal empreitada não é construída por uma lógica causal e nem procura marcos de transformações com precisão cronológica, mas se debruça no (a)cúmulo discursivo disperso que possibilitou a existência de determinada ideia/conceito/pensamento ou discurso (CASTRO, 2009, p. 41). Assim, a investigação se desloca do ponto de vista de um sujeito que, detentor do texto, constrói seu pensamento, ou do fundamento essencial deste pensamento no fio histórico: passa-se a entender o objeto “como figura lacunar e retalhada”, dissonante ao escopo projetual-progressivo aqui mesmo escrutinado (FOUCAULT, 2009, p. 141):

Daí a idéia de descrever essas dispersões; de pesquisar se entre esses elementos, que seguramente não se organizam como um edifício progressivamente dedutivo, nem como um livro sem medida que se escreveria, pouco a pouco, através do tempo, nem como a obra de um sujeito coletivo, não se poderia detectar uma regularidade: uma ordem em seu aparecimento sucessivo, correlações em sua simultaneidade, posições assinaláveis em um espaço comum, funcionamento recíproco, transformações ligadas e hierarquizadas. Tal análise não tentaria isolar, para descrever sua estrutura interna, pequenas ilhas de coerência; não se disporia a suspeitar e trazer à luz os conflitos latentes; mas estudaria formas de repartição. Ou, ainda, [...] em lugar de reconstituir cadeias de inferência (como se faz

¹ Em termos metodológicos, o estudo ora relatado se conforma à pesquisa básica e adota somente o procedimento de revisão de literatura, seguindo uma abordagem hermenêutica e não sistemática.

frequentemente na história das ciências ou da filosofia), em lugar de estabelecer quadros de diferenças (como fazem os linguistas), descreveria sistemas de dispersão (FOUCAULT, 2009, p. 42).

Denunciando o sistema de dispersão no qual o objeto se insere, a análise histórica se faz “liberada de pressupostos antropológicos, que rompa com a sujeição da história a uma subjetividade (a razão, a Humanidade) que garantiria, acima de tudo, sua unidade e seu sentido” (CASTRO, 2009, p. 204), sendo assim, não almeja-se uma totalização e/ou unidade de sentido narrativo, mas busca-se romper com “a história, linear, progressiva, unitária, totalizante de uma razão que, desde a sua origem, se encaminha para o seu acabamento na forma de realização” (*ibidem*).

Passa-se, então, a demarcar a noção foucaultiana de discurso, parte integrante da análise adotada para esta pesquisa, e que compreende, *grosso modo*, que o significante não tem um sentido em si, isoladamente, mas “está circunscrito, localizado e possibilitado pelo que ocorre (ou discorre) ‘ao redor’” (BECCARI, 2020, p. 214), de modo que a análise se volte às relações discursivas que o orbitam. Estas estão,

de alguma maneira, no limite do discurso: oferecem-lhe objetos de que ele pode falar, ou antes (pois essa imagem da oferta supõe que os objetos sejam formados de um lado e o discurso, do outro), determinam o feixe de relações que o discurso deve efetuar para poder falar de tais ou tais objetos, para poder abordá-los, nomeá-los, analisá-los, classificá-los, explicá-los etc. Essas relações caracterizam não a língua que o discurso utiliza, não as circunstâncias em que ele se desenvolve, mas o próprio discurso enquanto prática (FOUCAULT, 2009, p. 51).

Possibilidades no limiar do discurso, assim, estas relações não são estipuladas em lugares internos ao enunciado (análise semântica), nem nas influências externas que configuram o discurso de algum lugar alheio a ele (análise progressiva-projetiva), mas remontam o próprio discurso no mesmo ato de seu rebanho. Diante do valor dispersivo, portanto, tais relações discursivas permitem um escrutínio dos efeitos projetuais precisamente ao largo do enunciado projetual.

2 Do ambiente à função

Aqui estipulam-se possibilidades para a aparição do discurso projetual. Precisamente, retomam-se as seguintes noções: projeto enquanto atividade neutra; ambiente de vida como local de criação e transformação *poética-moderna*; a relação entre progresso e projeto social; a dispersão do discurso projetual-progressivo em dinâmicas totalistas-modernistas. Tais condições são localizadas a fim de defender a transformação deste discurso projetual sob o viés dispersivo, isto é, apresentando como este discurso é solapado por valores contraditórios ao longo de seu desenvolvimento, chegando ao solo atual.

Conforme Boutinet, em *Antropologia do Projeto*, o projeto autônomo, tendo em vista o ideal de progresso social à maneira bauhausiana, pode ser localizado no *Quattrocento*, com a atuação prévia do arquiteto Filippo Brunelleschi: a atividade do projeto ganha uma dimensão de planejamento e concepção à parte do canteiro de obra, e, até os séculos seguintes, já se encontraria “sobretudo assimilado ao progresso social” (2002, p. 34). Brunelleschi separa o processo de concepção arquitetônica da construção, atrelando ao projeto a primeira (e principal) de todas as fases. Diante do espólio da representação medieval, a projetação de Brunelleschi ensaiava uma racionalidade que cinde projeto e execução, dividindo social e tecnicamente o trabalho arquitetônico, visando assegurar a construção do edifício conforme um planejamento prévio e desenhos de perspectivas (p. 34-36). Boutinet pontua características observadas no discurso projetual-progressivo de Brunelleschi, destacando-se o

sentido do projetista, em seu ateliê, como neutro em relação ao problema depreendido do ambiente: a proposta de projeto deve superar e reformar o espaço social, tendo em vista bases racionais, científicas, em contrapartida às interferências da obra (p. 163).

Para Boutinet, as consequências desta rotura seriam assimiladas *integralmente* apenas no projeto arquitetônico moderno (*ibid*, p. 37). Possibilita-se certo planejamento e controle dos processos de construção e, estando este projeto apartado do canteiro, torna-se um objeto autônomo: é possível pensá-lo, compará-lo e discuti-lo. A este desdobramento, credita-se a passagem de um entendimento mimético para um poético pelo ambiente da arte moderna.

Argan, em *Arte Moderna* estabelece o valor de ambiente para situar o entendimento moderno da arte em transformação diante do modelo clássico. O autor cita a passagem de um fazer mimético (imitação da natureza) para um poético (romântico-moderno, de criação artística) na esteira de uma recursividade artística que rejeitaria, em geral, as funções morais e religiosas da arte para afirmar a própria arte enquanto fonte de inspiração e campo autônomo (1999, p. 11-12). Certa recursividade encontra-se assinalada, por exemplo, e mesmo em vista da arte clássica: o neoclassicismo a reviveria, mas sob um crivo estilístico, recursivo enquanto *poiesis* de *poiesis* (p. 23). Para Argan, esta transição é impulsionada pela cultura artística do iluminismo e pelas tecnologias industriais incipientes no processo de industrialização dos séculos XVII e XVIII, que favoreciam a concepção da vida como ambiente de transformação e de operação científica (p. 17). A arte é entendida, assim, como ambiente de pesquisa cognitiva, não revelação universal (p. 12-14). Tais concepções *secularizam* a arte, a direcionam à funcionalização social. O ambiente é entendido como cenário ativo da produção e criação humana, *objeto projetual*: passa a ser *analizado* pela atividade artística moderna. Perante este regime ambiental, a recursividade projetiva se instala em outros relatos.

Raymond Williams, em *Culture and Society*, fornece pistas sobre como se dá o atravessamento entre projeto e funcionalização social, diante do discurso artístico. Para o autor, a hipótese de que a arte estaria aproximada e necessariamente relacionada com o modo de vida prevalente é um “produto da história intelectual do século XIX” (1960, p. 140, trad. nossa). O autor localiza-a nos ingleses Augustus Pugin (1812-1852), arquiteto, John Ruskin (1819-1900), crítico social e artístico, e em William Morris (1834-1896), artesão e artista associado ao Movimento Artes e Ofícios. Em seu texto, Williams se debruça sobre a relação entre arte e sociedade. Interessam, sobretudo, duas noções: a arte como objeto de espelhamento social e ferramenta de progresso.

Menciona, assim, que a inspiração da arte seria imposta de algum lugar alheio à sociedade em seus momentos de teorização, até a interpolação nestes autores (p. 140). Inicia em Pugin, identificando uma correlação entre a arte e o período de vida no qual ela foi feita, especificamente em uma chave na qual o arquiteto propunha uma arquitetura *na direção* de valores morais perante uma *sociedade aparentemente em crise*. Esta localização se refere ao revivalismo católico na arquitetura, sugerido pelo arquiteto inglês, que pretendia, por meio do estilo gótico, alçar um sentimento puramente cristão: “o *revival* de um estilo [depende] do *revival* de um sentimento a partir do qual este originalmente brotou” (*ibid*, p. 141, trad. nossa), sentimento de devoção, uma vez que Pugin professava a fé católica. Para seu ponto de vista, o estilo gótico seria a única *encarnação* do cristianismo na arquitetura (*ibidem*). Deste exemplo, se ensaiaria a relação entre um modo de vida e uma expressão artística e a projeção desta relação, a solução geral por meio da arte.

Pugin argumenta sua proposta em detrimento de outros edifícios que tomavam conta da cidade segundo a índole comercial e mercadológica (*ibid*, p. 142). Nesta toada, Pugin

transitaria entre as ruas das cidades inglesas denunciando arquiteturas sociais, desvios no prumo citadino: “o uso da arte de um período *para julgar a qualidade da sociedade que estava produzindo-a*” (*ibidem*, trad. nossa, grifo nosso). Na arquitetura encontra-se pretexto para sua crítica civilizacional (p. 143). Não pela busca de uma melhor teologia ou um plano de catecismo, mas da potência projetual da arte no ambiente.

John Ruskin fora um crítico artístico e social, protestante, defensor do retorno ao gótico e, sobretudo, da arte enquanto correlata à função social (*ibid*, p. 143-145). Para Ruskin, o propósito da arte seria revelar certa beleza universal de forma visível, sendo que ao artista torna-se impossível “ser bom [revelar esta beleza] se a sua sociedade é corrupta” (*ibidem*). Assim, a beleza estaria ligada a uma ordem dependente de “todo o ser” do artista — isto é, sua totalidade profética, reveladora — e do funcionamento da sociedade, favorecendo recursivamente a “execução perfeita da função na vida humana”, donde se dá sua passagem para a análise social, na qual circunscreve sua noção de função, relacionado à ideia de *design* (*projeto, ordem*) (p.149-150).

Em sua organização social insere-se um tipo de discurso total por meio do projeto: “A bondade do artista é também a sua ‘totalidade’, e a bondade de uma sociedade reside na sua *criação das condições* para a ‘totalidade do ser’” (*ibid*, p. 149, trad. nossa). Por enquanto, tal atravessamento entre arte e sociedade aponta para a ideia de totalidade do *ser do artista* estipulada por Deus e balizada pelos valores morais da sociedade. Ruskin se detém mais ao pensamento social da organização deste *design*². A lacuna do campo da arte logo será preenchida, no entanto, por Morris. Ver-se-á uma conversão da totalidade do ser para a totalidade social-artística funcionalista: estando sociedade e arte interligadas, ao pensar o eixo da arte, resta insinuar a *totalidade da arte* em virtude de um *projeto de sociedade*.

Williams elenca Morris como discípulo de Ruskin, por reforçar que a arte “depende da qualidade da sociedade que a produz” (*ibid*, p. 165, trad. nossa), sendo ela capaz de revelar a plenitude da vida: contudo, este projetaria a luta *organizada da classe trabalhadora* (p. 162). O objetivo morrista diante da degradação da sociedade era *reapropriar a arte* para o ambiente desta, uma vez que o sistema industrial-maquinista suprimiu-a do labor e a arte poderia devolver os valores de prazer e de beleza ao trabalhador (p. 165-166). À arte cabe tomar posse do ambiente e projetar às visões dos trabalhadores o ideal de vida.

Mais importante do que o combate ou não da industrialização (dilema geralmente associado a Morris), seria que a sociedade levasse em consideração a sua estrutura — as condições de trabalho, por exemplo (*ibid*, p. 168). O progresso da sociedade não seria aquele relativo ao progresso industrial, mas ao alçado pela arte: “[espero que] as artes que encontramos reunidas para promoção sejam necessárias à vida do homem, isto se o progresso da civilização não for tão sem causa quanto o giro de uma roda, que não faz nada” (MORRIS *apud* WILLIAMS, 1960, p. 170, trad. nossa).

² Seu pensamento, segundo Williams, se volta diretamente contra à pretensão liberal de sua época, que priorizaria um hábito “mecânico” de auto regulação do mercado (1960, p. 150). Ruskin, por sua vez, contrariando o espírito *laissez-faire*, juntamente com pensadores conservadores e marxistas, propõe a organização desta sociedade (assinala-se a raiz *orgânica*) (p. 151). Em sua teoria, contudo, restaria um modelo rígido e hierárquico, não salutar para Williams (*ibidem*). Destaca-se, na proposta de Ruskin e na liberal, a noção de progresso. Preliminarmente, assinala-se um dilema entre a autonomia (do mercado) e a historicização (projeto político), que será vista adiante em Foster e problematizada ao fim do artigo, diante do solo neoliberal.

Esta defesa da funcionalização social da arte se dá na dimensão ambiental moderna. Interesse não mais mimetista-universal. Se a própria universalidade não seria um valor intrínseco da fonte do fazer artístico — marcada como fonte social e não mais deísta absoluta — é assinalada essa passagem universal ao *ideal de função e plenitude do ser*, que, por conseguinte, *faria da arte qualidade e direito universal, comum* às esferas de vida. Que o fazer artístico e a percepção artística habitem, funcionalmente, o ambiente, é a pressuposição que trará insurreições no domínio das propostas modernistas.

Desta situação ambiental, que se desdobra em um afã reformista no campo das artes, Argan valora o termo “modernismo”: a) a rejeita clássica-mimetista; b) a aproximação entre as artes tradicionais e as aplicadas à indústria; c) a funcionalidade decorativa; d) aspiração de um “estilo ou linguagem internacional ou europeia”; e) a defesa de certa espiritualidade que apoiaria o industrialismo (1999, p. 185). Neste sentido, a narrativa de Nikolaus Pevsner em *Os Pioneiros do Desenho Moderno* (1995), apresenta-se como uma reunião de valores modernistas da arte (em um relato tido como inaugural ao campo historiográfico do design).

De início, ressalta-se um aspecto relevante da historiografia de Pevsner, que é relativo ao próprio modo recursivo, mnemônico, o qual opera o arquivo moderno da arte. Este esquema é denunciado por Hal Foster em *Design e Crime*, e, sobretudo, interessa o entendimento de que o estabelecimento das categorias canônicas da arte, bem como do movimento recursivo entre elas (sob o viés do estilo, como o pelo regime do museu moderno), é localizado como um gesto narrativo moderno (2016, p. 86). Neste museu (imaginário ou físico), por exemplo, é que se pode arquivar e narrar sobre a linha histórica-estilística da arte, tecendo referências internas que só fariam sentido na esteira de uma arte ontológica, isto é, possuindo uma existência autônoma em algum nível valorativo e que, apesar de suas variações, levariam tais valores a transitar ao longo da história, de modo antinômico, em duas atitudes que “guiaram as figuras fundacionais da história da arte no final do século XIX e início do século XX em duas tarefas essenciais: revelar a autonomia da arte e conectá-la à história social” (p. 99). Dentro do escopo moderno, as histórias ambientais da arte moderna nunca resolveriam tal conciliação entre a autonomia e a história social, mas sempre priorizam uma delas em suas narrativas (p. 99-100). Neste sentido, as abordagens autônoma e histórica seriam modelos teóricos que habitam e partem de um discurso ambiental, oportuno da derrocada clássica, mas útil ao discurso projetual, diante de seu valor progressivo historicamente.

Vê-se no endosso pevsneriano da visão de Frank Lloyd-Wright tal característica progressiva. Pevsner via na máquina uma libertação para a prática do design e qualifica o olhar artesanal morrista como um *regresso primitivo* (PEVSNER, 1995, p. 7). Se a máquina cumpriria um papel de salvação para o arquiteto na produção dos objetos (WRIGHT, 1901, p. 87), este seria o salvador da sociedade: “como Gropius, Wright também acredita que o arquiteto é mais do que um profissional ou um artista: é um mestre que, com sua sabedoria e sua obra, leva os homens a viver uma vida mais autêntica” (ARGAN, 1999, p. 298).

Mas a proposta pevsneriana de progresso também é arrematada pelo formalismo sob um viés historicista (luta contra a autonomia da arte) e ao mesmo tempo autônomo (autonomia da boa forma), em relação antinômica. Pevsner comprehende que o progresso social seria realizado por meio de uma redução ornamental: quanto menos adornado for um objeto (1995, p. 83-84), mais acessível este será ao público (p. 5), mais econômico em relação à suas representações (p. 75), cultivando em si uma forma essencial e não superficial (p. 74), portanto pura (p. 166; 208). Loos, personagem controverso do século XX, é citado pelo historiador como um entendedor desta função estético-utilitária (p. 16).

Em *Ornamento e Crime* (2001), Loos argumenta que, em vez de ser uma *ferramenta* do progresso, a redução ornamental está *diretamente relacionada com a civilização ocidental: seria sua própria aparição*. A memória progressiva da arte se torna *a prova* do progresso civilizacional, recursivamente, como parte de um sentido impelido pela história universal, sob um viés da arte total, já que esse progresso se dispersaria às amplas esferas da civilização.

Controversamente, este viés totalista, em virtude do projeto-progresso, coloca o purismo modernista a par do ornamento refutado (tanto por Pevsner quanto por Loos) da Art Nouveau. Segundo Argan, em Toulouse-Lautrec haveria a compreensão da cidade como ambiente cabendo “à arte torná-la agradável, elegante, moderna, alegre” pelo ornamento; O valor discursivo de ambiente atravessa e remodela a situação de pertença categórica do Art Nouveau: “desloca-se a questão arquitetônica do edifício para o *ambiente urbano*” (1999, p. 189), mas a problemática a qual a arte nova irá lidar é a da produção geral: “móvels, alfaias, papéis de parede. Estabelece-se uma continuidade estilística entre o espaço interno e o espaço externo [...] da escala mínima do mobiliário doméstico, passa-se, sem alterações de estilo, à escala máxima do mobiliário urbano” (*ibidem*). A exemplo desta postura totalista, tem-se Henry Velde, expoente da arte nova que “não admite senão um único método de projeto, válido tanto para a cafeteira como para a escrivaninha, para o quarto de dormir e para o grande edifício de interesse público, em escala urbanística” (*ibidem*).

Não obstante, Pevsner destina um herdeiro morrista para sua narrativa progressiva, Walter Gropius (1995, p. 214): “os sonhos doentios da estética da Art Nouveau são substituídos pelo novo ideal de uma arte honesta e sã” (p. 203). O programa Bauhausiano soma-se à mesa discursiva projetual. Gropius assumirá, em meados do século XX, a produção seriada no intuito de “construir, principalmente pela metodologia do design, uma nova arquitetura”, sendo esta baseada em um “um elogio tipicamente progressista da máquina e da produção industrial” (BOUTINET, 2002, p. 156). O desenho industrial da escola uniria artistas, artesãos e designers em prol de uma metodologia que abarcasse a *totalidade das soluções ambientais*, no contexto em que se especializa o projeto industrial, o programa pedagógico de Gropius propõe um projeto que pretende ser capaz de solucionar a sua própria forma racional, o estudo do método projetivo (ARGAN, 1999, p. 270-271). O projeto se desdobraria em uma metodologia integradora. A arquitetura passa a ser valorizada como uma ferramenta política em vista ao progresso, alavancando o discurso projetual para além do edifício: não basta a concepção prévia em relação ao canteiro de obras; o programa precisa compreender o “grande projeto” urbano da civilização moderna. Assim, seu interesse volta-se para o projeto ambiental, isto é, a totalização racional do projeto em amplas esferas, desde o plano urbanístico de uma cidade até um utensílio doméstico (*ibid*, p. 270).

O valor que segue compartilhado aqui, de Pugin até Gropius, é o projeto-progresso; as bases são dadas pela relação “intrínseca” entre arte e sociedade — mas o “pioneiro” alemão vê na industrialização, e não no retorno ao espírito gótico ou artesanal, a viabilidade de um projeto democrático. As demais relações entre os princípios formais, econômicos, materiais, etc, também se demonstram controversos. Adiante, por fim, ver-se-á em quais dispersões encontra-se o discurso projetual no ambiente recente, tendo em vista os valores de projeto, ambiente, progresso e arte (ou design) total que o atravessam.

3 O projeto dá nome à crise

A partir deste cisalhamento na disciplina do design e da arte, defende-se o deslocamento deste complexo funcionalizante aqui investigado para a situação contemporânea do projeto a

nível de efeitos. Hal Foster, em *Design e Crime* (2016), traça uma relação entre o conceito de “arte total”, do Art Nouveau do século XIX, e o design moderno, expandindo este último para o que nomeia-se “design total” na esteira neoliberal³. Beccari, em *Das Coisas ao Redor* (2020), extrapola tal enunciado, atribuindo ao conceito “design de si” a ornamentação do viver do próprio indivíduo em direção ao mercado profissional, dentro da crítica ao contexto capitalista/neoliberal. Enquanto o primeiro lança-se, posteriormente, em uma revisão do lugar de análise da arte contemporânea, na relação entre o dilema de historicização e autonomia do campo artístico, o segundo volta-se para a análise crítica do ambiente empreendedor-projetual (em um sentido lato) especialmente quanto ao lugar do sujeito nesse discurso. Tais perspectivas são apontadas a seguir e utilizadas como ferramentas para embaraçar a relação disciplinar entre arte e design, a nível dos efeitos discursivos dos valores modernos supracitados no cenário atual. Tal relação é, então, atravessada discursivamente no rastro econômico e político contemporâneo, e assim analisada para além de efeitos internos à disciplina do design.

Foster retoma a totalização da arte como uma característica da disciplina modernista, seja da Art Nouveau, ao polêmico arquiteto Loos, do projeto pevsneriano ao modernismo da Bauhaus, no século XX. Mas o autor atribui ao contexto contemporâneo o cumprimento deste projeto integrador:

[...] o antigo projeto de reconectar Arte e Vida, endossado de diferentes maneiras pelo Art Nouveau, pela Bauhaus e por muitos outros movimentos, acabou se cumprindo. Entretanto, segundo os espetaculares ditames da indústria cultural, as ambições libertadoras da vanguarda não se realizaram. *Hoje, o design é uma forma primária desta perversa reconciliação.* (FOSTER, 2016, p. 36, grifo nosso)

O processo projetual, então, ganha uma dimensão especializada e ao mesmo tempo difundida. Se a economia passa a ser balizada pelo valor simbólico de troca, o indivíduo se situa politicamente/competitivamente a partir do design. Esta situação geral permite ao design atravessar esferas inéditas, enquanto projeto:

Além disso, o poder do designer é ainda maior ao abranger muitas organizações diferentes (de Martha Stewart à Microsoft) e penetrar em vários grupos sociais. Não é mais necessário hoje que alguém seja asquerosamente rico para conseguir se projetar como *designer* e como *designed*, seja o produto em

³ Neoliberalismo, aqui, é entendido como uma racionalidade pautada em um novo espírito de liberalismo mercadológico, embora transformado por dinâmicas integradoras que se baseiam, sobretudo, em uma ótica empresarial, na qual o objeto de efeito passa a ser “o próprio homem” (DARDOT, LAVAL, 2016, p. 92), que interiorizaria os sistemas disciplinares de gestão em um constante projetar de si (p. 226). *Grosso modo*, esta racionalidade neoliberal impactaria as relações comerciais com base no sistema de concorrência (em complemento ao valor de troca) e (ao contrário do liberalismo) entenderia a ordem econômica ao largo da noção de *naturalidade/mecanicidade*, como um objeto a ser *construído*, tendo por base, ainda, certa fé no capital (p. 377-378). Deste modo, integraria o indivíduo às práticas, técnicas e normas que antes viam-se aplicadas, separadamente, na esfera do mercado, instigando cada sujeito a desenvolver a “capacidade de se tornar empreendedor nos diversos aspectos de sua vida ou até mesmo de ser o empreendedor de sua vida”, sendo que este empreendedor assume, curiosamente, uma posição similar à do projetista, como um “mediador entre o conhecimento e a execução” (p. 151), que agora se projeta motivado pela concorrência (p. 228) mundial da competição mercadológica profissional (p. 322). O indivíduo passa a ser projetado como uma empresa. Neste empreendimento de si mesmo, a ética impulsiona um constante trabalho de si (p. 333), mas, diferentemente de um valor de auto-cuidado (ou cuidado de si, no léxico foucaultiano) tem em vista um objetivo alheio a si mesmo, na ordem econômica, do investimento, da lógica da responsabilidade (p. 367).

questão uma casa ou um empreendimento, um rosto flácido (designer de cirurgia estética) ou uma personalidade retraída (designer de drogas sintéticas), uma memória histórica (designer de museus) ou um futuro DNA (designer de crianças) (FOSTER, 2016, p. 35).

Tal possibilidade de penetração do valor projetual e de personalização é devedora da aspiração discursiva até aqui acumulada, que atrela projeto ao valor de progresso: ensaiada pela Art Nouveau e pela Bauhaus mas que, no *fin-de-siècle*, voltaria-se, majoritariamente, aos produtos destinados à classe burguesa. Beccari lembra que, no século XVIII, ainda a possibilidade de ascensão e de prestígio da classe social não era balizada, como na economia burguesa, pela *exibição das personalidades dos sujeitos*, para além da ascendência familiar e da reputação social (2020, p. 88). Assim, diante dos modernismos da arte nova, a “identidade burguesa encontrou *nos produtos industriais* um esteio similar ao que a identidade aristocrática cultivara *” (*ibidem*), passo interessante para a personalização dos produtos e do eu.*

Para Foster, esta atitude totalizante tendo em vista a personalização do produto também encontra apoio discursivo nos modernismos da Bauhaus. Embasado em Baudrillard, o autor comenta como esta última escola — apesar da crença marxista compartilhada por alguns de seus diretores — foi importante para a tradução mercadológica do objeto como produto para o objeto como signo. Isto quer dizer, *grosso modo*, a circulação do objeto mercantil com suas bases simbólicas, valores de troca, baseados em uma perspectiva que privilegia a comunicação deste sistema cambiante (2016, p. 36).

Dante deste cenário, a mercadoria ganha uma dimensão antropomórfica, o sujeito então projetaria sua personalidade nos objetos a serem consumidos:

mediante a padronização inerente à lógica industrial [...], torna-se atraente a ideia de ser alguém único, distinto, não igual a todo mundo. Disso deriva o estímulo do indivíduo em projetar sua personalidade em mercadorias que, por sua vez, prometem expressar a personalidade “singular” do comprador (BECCARI, 2020, p. 88).

Contudo, a dispersão desta diretriz simbólica atingirá, contemporaneamente, não somente o produto em termos fordistas, mas também objetos/sujeitos/instituições os quais tornam-se produtos significativos frente à economia capitalista (FOSTER, 2016, p. 37-38). Longe de ser um *revival* estilístico da Art Nouveau ou de um purismo à moda de Loos, essa totalização se *dispersa* em meio aos setores pós-industriais atuais (*ibid*, p. 35), que passam a subjetivar a mercadoria (e todos os aspectos referentes ao seu consumo, desde a vitrine virtual até a embalagem) (p. 37), diante de uma *economia política* do design:

refiro-me à reinstrumentalização da economia baseada na digitalização e computadorização, na qual o produto já não é idealizado apenas como um objeto a ser produzido, mas também como um dado a ser manipulado: ou seja, algo que será *projeto e reprojetado, consumido e reconsumido* (FOSTER, 2016, p. 38, grifo nosso).

Tal brecha assinalada por Foster permite questionar o sentido de superação (no sentido de ruptura e inovação) pelo projeto modernista (de Pevsner, por exemplo) frente ao Art Nouveau, ou pelo design contemporâneo (às vezes nomeado pós-moderno) frente ao modernismo. Nenhum destes, neste enclave, escaparia à desterritorialização proposta pelo capital, quando derivados genealogicamente no cenário atual: “o design contemporâneo faz parte de uma vingança maior do capitalismo contra o pós-modernismo” (*ibidem*, p. 41), já que não se possui um território definido em termos de consumo e não-consumo, mas *uma nova geografia na qual espaços reais ou virtuais, corpos e edifícios são também signos mercadológicos* (p. 40). Nesta passagem, não é apenas a personalidade do objeto que é projetada: o chamado

antropomorfismo dos modernistas europeus encontra sua ordem inversa, na qual o sujeito é objeto de design, a personalização do estilo encontra o *life style*. Neste aspecto, e parafraseando uma máxima de Ruskin (WILLIAMS, 1960, p. 152), não é o processo do design de si e nem o investimento monetário que se liquidam, mas o próprio sujeito, quando deparado com este projeto de sua autenticidade.

O design como valor projetual de funcionalização social, atravessado pela grassa capitalista, encontra no ambiente atual lastro para habitar outras disciplinas além do domínio estrito do design, de um estilo ou de uma época, inclusive influenciando em grande parte o discurso das artes.

Nesta toada, Foster, ao final de sua obra, se volta aos dilemas do campo artístico diante do cenário totalista do design. Ao deparar-se com esta situação política geral do design, o autor busca “fornecer à cultura [artística] uma margem de manobra” (2016, p. 42). Diante, especialmente, de uma crise da arte contemporânea, afetada pela dinâmica desta nova geografia projetual-capital que deixaria a arte vulnerável ao neoliberalismo e ao valor de projeto, o autor recorre à antinomia entre autonomia e história, e, especialmente, ao pressuposto de funcionalização moral da arte visto até aqui nos autores do século XVIII. Neste ponto, aqui também se denuncia o gesto pós-histórico fosteriano no limite da memória moderna.

O autor comenta que a arte contemporânea, de certo modo influenciada pela dinâmica projetual e neoliberal, passa a se dispersar em relação aos seus termos canônicos modernos, especialmente no seu sentido histórico (da memória moderna). A arte contemporânea, assim, se transformaria em uma atividade pós-histórica, por operar para além de uma linearidade e coerência narrativa: “hoje ela parece despojada não apenas de seu papel de guia da história, mas também de quase tudo que diz respeito à historicidade [...] de toda elaboração necessária à resolução de seus próprios problemas historicamente determinados” (*ibid*, p. 136). Ou seja, este campo sofreria uma consequência que a autonomiza frente à memória histórica, no sentido de não operar na estratégia arquival moderna, que recorreriam à arte de modo progressivo e linear. A arte contemporânea, assim, passaria a deixar de ser um arrimo para o diagnóstico e as doravantes propostas relativas aos problemas históricos imbricados na própria história da arte (i.e autonomia vs historicização), segundo a premissa de sua tese.⁴

Foster assinala três propostas póstumas quanto ao fim da arte (tanto na seara da prática artística quanto na histórica): a primeira, como em Arthur Danto, por exemplo, em meados dos anos 1960, qualificaria a arte como uma atividade pluralista, pragmática e multicultural, mas serviria ao modo neoliberal de relativizar o campo da arte conforme a demanda mercadológica; a segunda, em meados dos anos 1980, subsumiria a arte em relação à representação, noção que abarcaria a produção de sentido humana e é vertente de um pós-estruturalismo triunfalista, para ele; a terceira, ainda neste último recorte temporal, apresentaria a arte como superada pela cultura (ou culto) da imagem, “forma primária da

⁴ Esta situação da arte contemporânea, a qual Foster qualifica como “um estado de ressaca” (2016, p. 138), localiza-se na relação modernismo versus pós-modernismos (i.e arte minimalista e conceitual) e, depois, nas neo-vanguardas (i.e fluxus). Se o pós-modernismo, suplantando a prática e as categorias modernistas da arte, seria transformado em um campo que se ajustaria “bem à onipresente cultura do design-e-exibição” (p. 139), um campo que dilui as categorias entre escultura, arte, arquitetura, etc, as neovanguardas seriam qualificadas por ele como farsas que, invertendo o projeto das vanguardas, visam “reconectar a instituição da arte autônoma com a prática da vida cotidiana”, promovendo “a recuperação da arte para a própria instituição que deveria ser, em primeiro lugar, desafiada” (p. 139).

mercadoria na economia do espetáculo”, tendo inspiração marxista (*ibid*, p. 137)⁵. Diante de nenhuma delas Foster se demonstra totalmente favorável. O autor passa a propor a sua relação com este suposto “fim” ao analisar práticas artísticas no capítulo *Este funeral é para o cadáver errado*, sob um viés pós-histórico, buscando lidar com a “totalidade atualista do design na cultura de hoje” (*ibid*, p. 142).

Grosso modo, o crítico norte-americano busca reassociar a atividade artística historicamente e ao mesmo tempo demonstrar como ela subverte a linearidade histórica, nos eixos de análises a seguir: o primeiro, intitulado “traumático”, seria uma experiência histórica não experimentada pontualmente, repetida compulsivamente como um trauma (*ibid*, p. 142); em outro, uma experiência de assombramento da arte, isto é, “espectral”, que ao se instituir é destruída, e permanece na memória social pela ausência (p. 146-148); em um terceiro, “assincronia”, como qualifica a atividade artística que embaralha as noções de tempo, memória, repetição e diferença (p. 151); e, por último, em uma noção de “incongruência”, que busca “justapor os traços de espaços distintos” (p. 152), misturar coisas dessemelhantes e remontar espaços, estruturas e lembranças.

Com isso, Foster visa situar a arte contemporânea em um espaço mnemônico desfavorável ao gesto moderno de autonomia da arte, isto é, embaralhando o seu sentido linear, consecutivo e progressivo, dispersando-o: mas de um modo que não sirva (ao menos tão facilmente) ao território neoliberal, que não repita o gesto de diluição totalizante, tornando a arte contemporânea um campo sem fronteiras, relativista: visa, assim, historicizá-lo, remontar a arte como uma memória, ainda que uma memória confusa.

Se Foster o faz, relembra-se, é por tomar a autonomia *estrategicamente*⁶, como retoma ao longo de seu livro, pois seu discurso parte da noção de uma nunca autonomia total de campo (às vezes refere-se a uma semi-autonomia), de um discurso sempre *em construção*. A estratégia do autor, neste sentido, poderia ser questionada *ainda no valor funcionalizante* da arte investigado até aqui: neste ambiente desterritorial e solvente, no qual a arte passa a servir à sua própria “morte”, Foster consegue *apenas demonstrar* como esta memória é traumática. A arte que outrora pensou balizar a sociedade é subsumida por ela; gesto ambiental, este discurso circunscrito sob um viés funcional (ou estratégico) não se demonstra capaz de *lidar* com este dilema, apenas de denunciá-lo e misturá-lo, recorrendo a própria antinomia engendrada no ambiente moderno, tendo em vista a fuga dos efeitos alçados até aqui por este.

Assim, demarca-se, a nível da proposta fosteriana relativa à arte contemporânea, um dos efeitos desta dinâmica projetual-totalista do design em solo neoliberal, que não se refere

⁵Aqui, Foster realiza uma crítica aos modelos teóricos que tratam da arte em relação com o consumo, especialmente no século XX. Salientamos, neste sentido, que outros autores como Walter Benjamin, Theodor Adorno e Max Horkheimer trabalham a relação entre a produção/circulação da arte e os modelos econômico-políticos de forma crítica, na chamada escola de Frankfurt. Contudo, se tratando da análise proposta por Foucault (e defendida por Foster), a abordagem discursiva propõe alternativa para algumas lógicas que pressupõem e sustentam tais teorias (i.e ótica histórico-progressiva e materialista), devidas, em grande parte, à teoria marxista.

⁶Em seu texto, Foster propõe uma autonomia estratégica como uma maneira de combater tal totalização (2016, p. 42). À maneira de Loos, que frente ao Art Nouveau propôs uma forma autônoma, pura, Foster comprehende que uma autonomia outra poderia fazer frente ao estreitamento social na esteira do projeto no design contemporâneo. Seria como encontrar uma desculpa estratégica para desestabilizar a relação entre projeto e a premissa de melhoria de vida útil à economia capitalista.

apenas à racionalidade dos sujeitos, mas impacta o discurso artístico quando pensado no sentido de certa função social progressiva. Parte-se para um recorte além do interesse estrito da arte contemporânea, investigando, no pensamento de Beccari, o efeito do novo *designer* inaugurado no espaço contemporâneo.

Desdobrando o conceito fosteriano de “design total”, Beccari comenta como este pode ser observado na disciplina do sujeito, em certa “ornamentação do indivíduo”, em sentido valorativo (2020, p. 76). Exemplificada na vivência hodierna, no que tange ao projeto de si que o indivíduo realiza em direção a um *melhor posicionamento profissional*, o autor levanta uma questão que conceitua como “design(er) de si”. O design passa a ser observado como uma racionalidade que permite configurar modos de viver contemporaneamente. Ao “pensar em termos de racionalidade destaca[-se] o caráter transversal dos costumes, dos discursos e das relações de poder” (p. 89), e ao pensar o design como racionalidade, adota-se uma projeção para além dos limites disciplinares, profissionais, objetuais, etc.

A definição desta racionalidade, assim, engloba “as diversas esferas da vida — trabalhar, aprender, se relacionar etc.”, sendo que, na racionalidade específica do design atual, tais esferas “estão integradas à medida que somos levados a ver o mundo com as lentes do design” (BECCARI, 2020, p. 92). Para isto, o autor exemplifica a integração da vida pessoal e profissional com vistas a um portfólio de experiências a ser exposto nas redes sociais, além de diferentes técnicas como *coaching* e programação neurolinguística que visam fortalecer o eu, potencializá-lo e adaptá-lo a situações difíceis (p. 92).

Neste contexto, o “design de si” não se refere mais aos produtos mercadológicos nos quais o indivíduo encontra a sua identificação de personalidade, mas se refere ao *projeto* de vida que ele realiza sobre si mesmo: “o que constitui esse sujeito já não é tanto os seus ganhos, seus bens ou mesmo o seu status”, mas, diferentemente daquela sociedade situada na *Belle Époque*, o que o constitui é “o próprio processo de aprimoramento — ou design — que ele projeta sobre si mesmo, com o intuito de valorizar-se, superar-se, realizar-se” (*ibid*, p. 92).

Podem ser adicionadas, aqui, dinâmicas de montagem de perfis em redes sociais. Não somente nas redes profissionais, voltadas ao ambiente empreendedor e que misturam relatos de experiência pessoal e competências individuais tendo em vista uma estima profissional elevada, mas também em redes de cunho aparentemente íntimo, nas quais delineiam-se valores para um empreendedorismo de si mesmo na camuflagem de um entretenimento, tendo em vista o que funciona no *buzz digital*. Entre *reels*, danças da moda e confissões públicas que expiram em vinte e quatro horas, desenham-se perfis que exibem um engajamento total ao trabalho, de si e profissional. Estes “arquétipos” apresentam-se em descrições curtas, ao estilo dos slogans de propaganda, buscando certa coerência de conteúdo e tendo promessas básicas quanto à sua função no mundo: campanhas comunicacionais de si, submetidas à estrutura do funcionamento do código e da monetização.

Cunha-se, então, uma relação que se denomina como o complexo design-arte-entretenimento (BECCARI, 2020)⁷. O ambiente de entretenimento, da arte e do trabalho passa a ser mediado pelo projeto; o trabalhador não se reapropria da arte, mas a dinâmica projetual desenha a racionalidade do trabalhador atual e das demais esferas da vida.

⁷ Para um aprofundamento nesta relação, veja o capítulo de *As Coisas ao Redor*, de Beccari, intitulado *Arte e design sob outros critérios* (2020).

Assim, ressalta-se a continuidade (fora de qualquer pretensão programática) discursiva que o “design de si” tem em relação àquela sociedade do século XIX, por cumprir com a “aspiração oitocentista de uma arte total, encarregando-se de nada mais nada menos que a forma como somos levados a viver, a nos comportar, a nos relacionar com os outros e com nós mesmos” (*ibid*, p. 89). E posto que, “de certo modo, portanto, o design é outro nome para a ornamentação, ainda que ele pretenda superar ornamentos antigos — cultivando assim um ativo olhar progressista” (p. 90), pode-se tecer uma problematização a respeito dos limites entre a Art Nouveau, o design modernista e o design contemporâneo.

Retém-se, também, a noção de projeto que, apesar de distante temporalmente da concepção italiana do século XV, remonta uma promessa progressiva, de maior planejamento e controle dos processos construção do “eu”, como recurso que, embora não tão alheio à vida, mas estranhamente fundido à ela, permite pensá-la de um lugar prévio; tornando-se o projeto de vida um objeto, de certo modo, autônomo: é possível pensá-lo, compará-lo e aprendê-lo.

O modernismo purista no design, assim, apesar de se contrapor enunciadamente ao ornamento do Art Nouveau, só poderia se consolidar a partir dele - renovando modelos, intenções e posturas que podem ser descritas desde o século XV, como foi visto na arquitetura italiana do *quattrocento*, passando pela relação de projeto com sociedade no pensamento inglês do século XIX e pelo progresso civilizacional. Conforme assinala Beccari, “se a прédica da arte total se encaminhou rumo a de um design total, foi na esteira de uma conjuntura que transpõe o debate intelectual em torno do ornamento” (2020, p. 87). Destarte, não se trata de manter a atenção nas diferenças de estilo (neste caso, “ornamentação excessiva” *versus* “simplicidade”), e sim nos discursos que estão ao redor da concepção do design, que ecoam desde os chamados “não-modernos”, aos “modernos” e “pós-modernos”.

4 Considerações

Defende-se, inicialmente, a análise do design no âmbito discursivo, atravessado por relações discursivas e sistemas de dispersão, em detrimento de um isolamento disciplinar. Retoma-se que há uma certa persistência de lógicas recorrentemente atreladas ao discurso modernista, observadas nas entrelinhas de sua enunciação: seja no discurso de Pugin⁸, que enuncia o ornamento atrelado à utilidade; na pretensão de Ruskin a respeito “de um modo de vida total” que “somente o artista seria capaz de apreender e revelar” (WILLIAMS, 1960, p. 82, trad. nossa); seja na ornamentação total difundida pelo Art Nouveau e devedor das teorias de Morris a respeito da reapropriação da arte ao ambiente de trabalho; ou na ideia de design total apontada por Foster no cenário recente. Permanecem valores, mas atravessados por outros aquém destes discursos incipientes.

Tal intersecção entre arte e sociedade, contemporaneamente, se desenrola além do desígnio morrista do êxito da classe trabalhadora perante o sistema produtivo; da organização rígida e recíproca entre sociedade e artista proposta em Ruskin, que realizaria uma função ideal da plenitude do ser humano em um sentido pré-socialista; e do revivalismo moral (cristão, neste caso) proposto por Pugin, em uma manutenção da arte perante uma crise social. Encontra-se, neste pano de fundo neoliberal, a disciplina do trabalhador à racionalidade do projeto,

⁸ “Não deve haver aspectos de um prédio que não sejam necessários em termos de eficiência, construção e propriedade [...] o menor detalhe deve [...] servir a um propósito, e a própria construção deve variar de acordo com o material empregado” (PUGIN apud BECCARI, 2020, p. 82).

marcado por um espírito novo (projetivo) de fé liberal e, sobretudo, aqui assinalados como um desvelamento de uma crise projetual-social pelos autores mais recentes.

Observar o movimento do design sob o viés discursivo, assim, possibilita uma narrativa histórica que registre menos marcos disruptivos do que redimensionamentos fronteiriços e afastamentos de pretensões, por explicitar a recorrência das ideias de *projeto*, e *progresso*, da “função do design” em suas versões discursivas dispersas; do ambiente de vida como local de controle (construção, análise, reconstruções, totalizações e funcionalizações) de valores sociais. Neste sentido, não almeja-se abrir o campo do design para novas possibilidades (perspectivismo), mas mostrar *onde ele se encerra quanto aos limites valorativos de uma função social*.

Por fim, assinala-se uma dinâmica dúbia, um neo-dilema: se por um lado o neoliberalismo se forma diante de prerrogativas da autorregulação do mercado, como ele pode ser detido sob o viés de um projeto? Não seria a premissa do projeto contrária à mecanicidade proposta pelo espírito *laissez-faire*? Este dilema, fruto deste ambiente moderno, gesta a antinomia entre a autonomia e a historicização, mas agora sob o solo projetual. De um lado, nesta sociedade de controle disperso, projeta-se a não necessidade de um projeto. De outro, para combater a pretensão da autonomia sistêmica, funda-se uma funcionalização sob um solo recursivo, mnemônico. Em ambos os casos, crê-se no projeto de *designers* e *designeds*. Sublinham-se, por fim, impasses do discurso projetual sob a ordem política.

5 Referências

- ARGAN, Giulio. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BECCARI, Marcos. **Das Coisas ao Redor**: discurso e visualidade a partir de Foucault. São Paulo: Almedina, 2020. 222 pp.
- BOUTINET, Jean-Pierre. **Antropologia do projeto**. Porto Alegre: Artmed, 2002.
- CASTRO, Edgardo. **Vocabulário de Foucault**: Um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2009. 477 pp.
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo**: ensaio sobre a sociedade neoliberal. São Paulo: Editora Boitempo, 2016.
- FOSTER, H. **Design e Crime** (e outras diatribes). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. 236 pp.
- LOOS, A. **Ornamento e crime**. Lisboa: Cotovia, 2004.
- PEVSNER, N. **Os Pioneiros do Desenho Moderno**: de William Morris a Walter Gropius. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- WILLIAMS, Raymond. **Culture and Society**. Nova Iorque: Anchor Books, 1959.
- WRIGHT, F. L. **The Art and Craft of the Machine**. Brush and Pencil, Maio, 1901, Vol. 8, No. 2 (May, 1901), pp. 77-81, 83-85, 87-90. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/25505640>>.