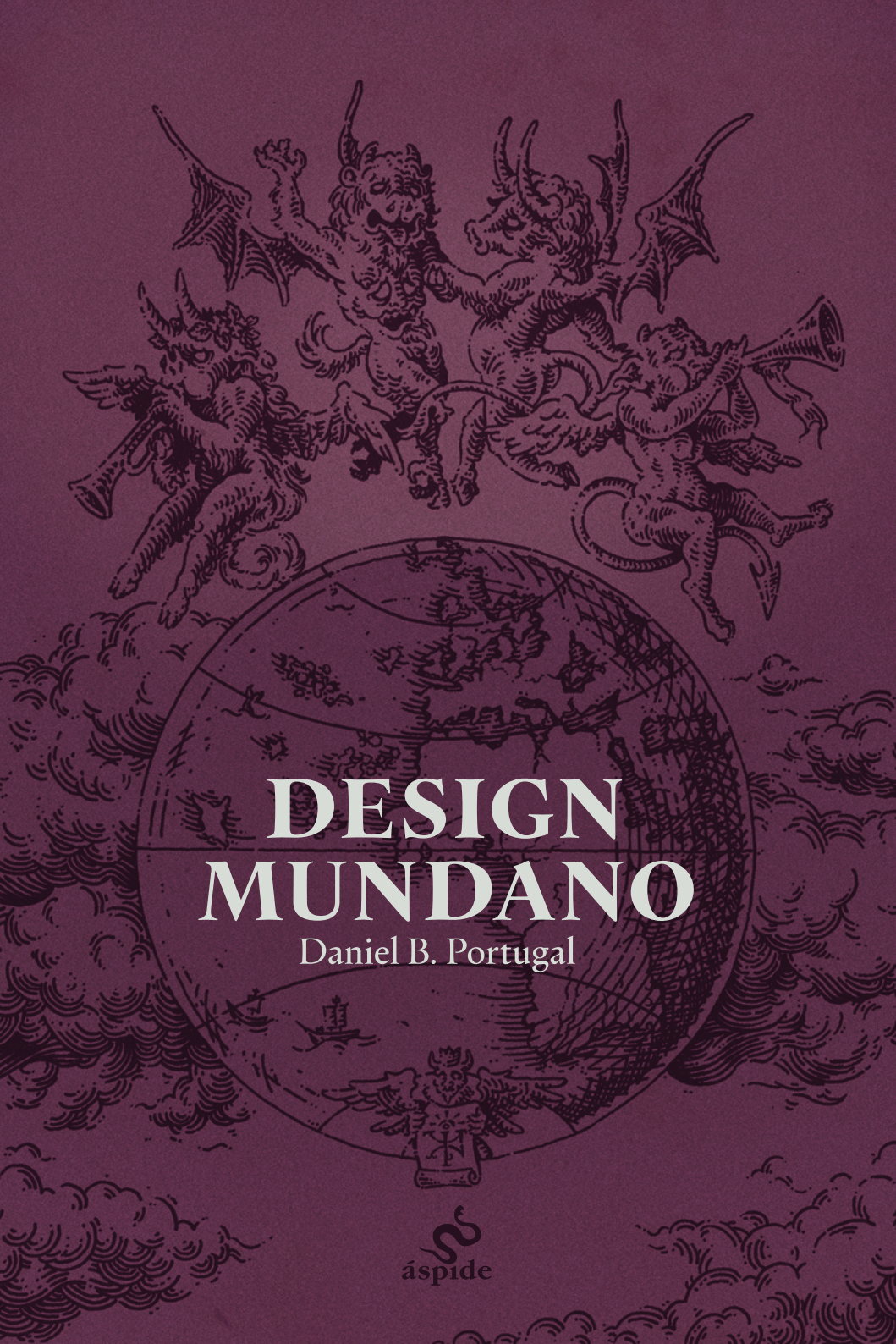




DESIGN MUNDANO

Daniel B. Portugal

DESIGN MUNDANO

DESIGN MUNDANO

Daniel B. Portugal

1ª edição

2026



Design mundano

© 2026 Daniel B. Portugal

Áspide editora

Rua Senador Vergueiro 30/201
Rio de Janeiro, RJ. CEP 22230-001
contato@aspide.com.br
www.aspide.com.br

Editores. Wandyr Hagge; Daniel B. Portugal.

Conselho editorial. Rogério de Almeida (USP); Gustavo Silvano Batista (UFPI); Marcos Beccari (UFPR); João de Souza Leite (ESDI/UERJ); Ricardo Cunha Lima (UFPE); Marcos Veneu (FCRB).

Projeto gráfico. Daniel B. Portugal

Ilustração. Victor Paiva

Revisão. Julia Fernandes

Apoio. CNPQ (bolsa de produtividade); PPDESDI (verba PROAP)

É permitida a reprodução parcial desta obra para fins não comerciais, desde que indicadas a fonte e a autoria. Para reprodução integral, entrar em contato com os editores.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Portugal, Daniel B.

Design mundano / Daniel B. Portugal. --

Rio de Janeiro : Áspide Editora, 2026.

Bibliografia.

ISBN 978-65-992238-6-0

1. Design - Aspectos sociais 2. Design - Filosofia 3. Design - Teoria I. Título.

26-395046.0

CDD-745.4

Índices para catálogo sistemático

1. Design : Artes 745.4

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129



*Para longe de Deus e de deuses atraiu-me essa vontade:
pois o que haveria a criar, se deuses — houvesse?*

— Friedrich Nietzsche

Sumário

Prólogo

11

Primeiro ensaio

Tramas dos demônios

17

Segundo ensaio

Você acredita no mundo?

47

Terceiro ensaio

Design, do divino ao mundano

77

Quarto ensaio

Design em camadas

113

Glossário

141

Epílogo

145

Prólogo

Se o mundo já possui um design,
de Deus, do Humano ou da Natureza,
então não há nele espaço para o design.

Fazer no mundo requer abertura, movimento,
insubordinação à ordem prévia.
Projetar, produzir, plasmar, gerar, tramar
têm sempre algo de rebelde — de *demoníaco*.

É a hora e a vez dos demônios!
Deus, Humano e Natureza se foram.
Possuem-nos os desestabilizadores do absoluto,
os agitadores da realidade, os distribuidores da agência.

Vejam, designers mundanos:
é a força plástica das legiões
que munda o mundo.

Foi assim que consegui resumir, em versos, o argumento principal deste livro. A experimentação formal que resultou em um conjunto de ensaios e nesse pequeno poema é sintoma da dificuldade do tema: não porque o design tenha algo de misterioso, mas porque nossos modos convencionais de pensar se estabeleceram sobre sua negação. Costuma-se pressupor que a meta do pensamento é capturar um mundo já dado — mas o design lida com o ainda não existente, com o vir a ser. O mundo, considerado a partir dele, não é dado

senão provisoriamente e em um movimento produtivo constante. Quando se pensa em termos de design, não faz sentido falar de um mundo natural, com leis eternas e imutáveis, ou do produto acabado de um Deus. Exceto, talvez, quando se pretende transferir o design deste mundo para um outro idealizado... Ai de mim! Livrai-me, demônios, dos transmundanismos! Se o design é a realização de um ato de fé, como sugeriu certa vez John Chris Jones,¹ deem-me um design que provenha da *fé no mundo*.

O tema, dizia eu, apresenta dificuldades. A primeira delas é a própria definição de design. Felizmente, um pequeno esquema de Richard Buchanan pode nos ajudar a avançar. O autor organizou as principais compreensões do design e de sua história em quatro narrativas de origem. Resumidamente, são elas: (1) o design emerge com a disciplina acadêmica do design; (2) o design emerge com a Revolução Industrial; (3) o design emerge com o Humano; (4) o design emerge com a criação do mundo. Podemos notar que essas narrativas pressupõem diferentes definições de design, em uma graduação que vai do particular para o geral. A narrativa (1) pressupõe uma definição bastante específica do design, que só inclui aquilo que acadêmicos especialistas assim designam. A (2) é ligeiramente mais abrangente, mas restringe o termo a atividades profissionais específicas ligadas ao modo de produção industrial, como o desenho de produtos. Com a narrativa (3), temos um salto no nível de generalidade da definição, que agora incide sobre a própria caracterização do que significa ser humano. Com (4), por fim, o design se descola do Humano e passa a dizer respeito à produção do mundo.²

¹ “Parece que design não é tanto a resolução de um problema colocado quanto a realização de um ato de fé muito complicado” (Jones, J. C. Design Methods Reviewed. Em: Gregory, S. A. (org.). *The Design Method*. New York: Springer, 1966, p. 296, trad. minha).

² Buchanan, R. Rhetoric, Humanism and Design. Em: Buchanan, R.; Margolin, V. (org.). *Discovering Design: Explorations in Design Studies*. Chicago: University

Curiosamente, no entanto, quando Buchanan apresenta essa última narrativa, sente necessidade de fazer um fechamento, e remete a produção do mundo a Deus. Eis sua descrição: “alguns argumentam que o design começou com a criação do universo, o primeiro ato de Deus”.³ Esse pequeno adendo teocêntrico — que poderia facilmente ter ficado de fora, e que não seria difícil considerar um lapso — fez surgir em minha mente uma questão persistente, que está na base deste livro: se um dos teóricos do design mais profícuos de nosso tempo não consegue pensar o design para além do Humano senão remetendo-o a Deus, o mesmo não se daria com praticamente todos os teóricos do design? E mesmo quando pensam no design a partir do Humano, eles não estariam também trabalhando com Deus, mesmo sem ter muita clareza do que fazem? Em resumo: será que nossas compreensões mais comuns do design não são, em um sentido importante, divinas?

Para nos aprofundarmos nessas questões, será útil explorar um pouco mais essa origem do design que aponta para Deus. Com alguma ponderação, podemos observar que ela mistura elementos das narrativas (3) e (4), ou melhor, que, para dar conta da narrativa (4), alça sobre ela uma versão divina da narrativa (3). Eis a sequência: Deus, concebido à imagem e semelhança do homem, é colocado acima do mundo, como seu criador, e passa a servir então como “modelo ideal de um criador ao qual todos os designers humanos procuram imitar, com ou sem consciência disso”.⁴

Tal sequência destrincha a operação fundadora de uma compreensão divina do design. É uma operação com efeitos expressivos e, no século XVIII, ajuda a difundir o próprio termo “design” ao

of Chicago Press, 1995. Exploro mais cuidadosamente essas quatro narrativas de origem apresentadas por Buchanan no quarto ensaio, “Design em camadas”.

³ Buchanan, R. *Rhetoric, Humanism and Design*, p. 27, trad. minha.

⁴ Buchanan, R. *Rhetoric, Humanism and Design*, p. 27

situá-lo como pedra angular de disputas religiosas.⁵ O conceito de design, portanto, ganha popularidade com Deus; mas torna-se ao mesmo tempo estéril para pensar o design que se faz no mundo. Afinal, a característica definidora do design divino é a submissão de toda produção a um Deus extramundano que produz sem ter sido ele mesmo produzido. Só o não produzido produz — está aí, em poucas palavras, seu postulado essencial.

Apresenta-se aqui, então, a oposição principal a ser explorada por este livro: design mundano contra design divino. Infelizmente, o design divino há muito se instituiu como o modo convencional de pensar o design. De fato, faz tanto tempo que o design está fixado em Deus que os caminhos alternativos se reduziram a trilhas: será necessário enfrentar, com golpes, o enraizamento do divino em nossos modos de pensar. Mas não há por que desanimar, designers mundanos! São poucas as brigas que valem a pena, e esta é uma delas. Lutaremos sob o signo dos demônios, figuras que nos ajudarão a desdivinizar nossos julgamentos e a reavivar nossa fé no mundo, valorizando, entre outras coisas, a processualidade, a pluralidade, o enredamento e a possessão.

No primeiro ensaio, “Tramas dos demônios”, teço uma crítica ao absolutismo representado por Deus e seus dois herdeiros — Natureza e Humano —, cujo desdobramento imediato é a negação de todo design que se faz no mundo. Contra essas três figuras do absoluto, defendo um relativismo que associo ao conceito de trama. A compreensão do design como trama permite multiplicar os caminhos, situar as verdades e afirmar a vida terrena. Tramar, afinal, requer uma atuação situada, capaz de cooptar e de ser cooptada no mundo.

No segundo ensaio, “Você acredita no mundo?”, aprofundo alguns dos pontos apresentados no primeiro. Começo com uma

⁵ Ver: “Design, do divino ao mundano”.

reflexão sobre o caráter transmundano da crença, entendida como a contraparte de um suposto conhecimento absoluto. Proponho como alternativa um conceito não intelectualista de crença, que explicita os aspectos pragmáticos das filiações. Por exemplo: o que poderia significar na prática a crença em Deus? Minha resposta: a negação de tudo o que se faz no mundo. Seguindo na contramão desse movimento, evoco a figura dos demônios, que serve de guia para a afirmação do mundo e para o desenvolvimento de uma ontologia dos contágios, capaz de sustentar uma compreensão frutífera do design.

No terceiro ensaio, “Design, do divino ao mundano”, faço um exame histórico das compreensões do design vinculadas às três figuras do absoluto: Deus, Natureza e Humano. Na teologia natural do século XVIII, Deus assume o papel de designer de uma Natureza concebida em termos maquinais. Após a morte de Deus, a Natureza oscila entre permanecer Natureza-máquina, agora objeto da inteligência humana, e assumir a forma de Natureza-vida, nova fonte da criação. Essa oscilação marca as compreensões tradicionais do design, pensado entre o domínio técnico da Natureza-máquina, na engenharia, e o domínio criativo da Natureza-vida, na arte. Observo que, preso a essa oposição, o design permanece transmundano — exploro, então, alguns caminhos alternativos.

No quarto ensaio, “Design em camadas”, procuro sistematizar uma definição mundana do design a partir de camadas inspiradas nas quatro narrativas de origem do design propostas por Buchanan. Começo com a camada ontológica, opondo a produção demoníaca à criação divina. Em seguida, na camada antropológica, mostro que pensar o humano a partir do design não implica a postulação de uma inteligência de tipo divino, mas pode incorporar uma inteligência mundana, que atua na ocasião, por apropriações. A terceira camada, profissional, questiona a concepção moderna de profissão, explicitando algumas de suas premissas, e retoma a proposta do design como arte liberal, em uma acepção sofisticada. Por fim, na

última camada, acadêmica, avanço algumas diretrizes para situar os estudos em design a partir de uma perspectiva mundana.

Eis o plano geral da empreitada. Mas vale ressaltar que este livro foi desenvolvido ao modo mundano, incorporando diversos demônios em vez de buscar expulsá-los pela sistematização. Daí, inclusive, a escolha pela forma ensaística. Lapidei cuidadosamente cada ensaio, procurando adensar a proposta, mas sempre com atenção ao sabor das palavras e às disposições por elas articuladas. Espero que o resultado carregue consigo o espírito do pensamento alegre, afirmador do mundo, que o inspirou.

PRIMEIRO ENSAIO

Tramas dos demônios

Já estarias preso na trama do demônio.

— Jorge (Umberto Eco)

As definições de design são muitas, e as disputas em torno delas, frequentes. Há quem lamente esse fato, como se ele fosse uma falha dos estudos em design. Outros — como eu — entendem que as disputas, quando produtivas, são o próprio motor do saber: enriquecem os pensamentos, abrem portas, constroem caminhos. No entanto, há posições polêmicas improdutivas: são aquelas que tentam bloquear de antemão a emergência de tudo o que coloca em questão o já estabelecido. Elas bloqueiam caminhos, fecham portas, levantam muros. Sua marca são enunciados como “isso não é design!”, “isso não tem aplicação!” ou “isso não contribui com a sociedade!”. Quão diferentes, por outro lado, são as posições produtivas. Estas traçam linhas de desenvolvimento do pensamento, cruzando-as com outras linhas, sem apego a definições totalizantes. Delas, jamais emergiria um julgamento sumário como “isso não é design”. Brotam, antes, questões: “de que modo isso é (ou pode ser) design?”. Se nenhuma resposta satisfatória for oferecida, é possível que alguém pondere: “não está claro como isso é design”. Contudo, nunca fica descartada a possibilidade de que “isso” possa vir a ser design se arranjos adequados forem tramados.

Em resumo, a convicção com que alguns emitem o julgamento “isso não é design” diz mais do modo de pensar daqueles que julgam do que dos objetos julgados. O que querem, afinal, esses levantadores de muros? Separar, afastar, deixar de fora, excluir... Uma expressão derivada dos Evangelhos talvez nos ofereça uma resposta particularmente interessante: eles querem “separar o joio do trigo”.¹ Tal expressão pretende indicar uma forma absoluta de diferenciar o que existe no mundo em dois grupos: aquele do mal (joio) e aquele do bem (trigo). Embora a expressão marque um absolutismo moral (bem/mal), o absolutismo epistêmico (verdade/mentira) não é assim tão diferente. Aquele mesmo que tinha a pretensão de indicar o caminho absoluto do bem e de ser o porta-voz de Deus (se não o próprio Deus) não é o mesmo que diz: “eu sou o caminho, a verdade e a vida”?²

A frase “eu sou o caminho, a verdade e a vida” evidencia a conexão íntima do bem e da verdade com a vida e com os caminhos que nela trilhamos. Quem a profere postula um caminho único que levaria à verdade absoluta e à vida correta — todo o resto “jaz no maligno”.³ Eis a principal marca dos absolutistas: a confiança em um caminho único.

O caminho único pressupõe um critério absoluto como norte. Para qualquer absolutista, a ausência de um critério absoluto torna todos os critérios disponíveis igualmente irrelevantes. “Caímos em

¹ A expressão sintetiza uma parábola de Jesus. Um homem planta trigo, mas um inimigo insere joio na plantação. Seus servos perguntam se devem arrancar o joio quando este começar a crescer e o homem responde: “Deixai crescer ambos juntos até à ceifa; e, por ocasião da ceifa, direi aos ceifeiros: Colhei primeiro o joio, e atai-o em molhos para o queimar; mas, o trigo, ajuntai-o no meu celeiro” (Mateus 13:30. Versão da Bíblia consultada: Almeida Corrigida Fiel). Podemos ler da seguinte forma: joio (almas plantadas pelo inimigo) e trigo (almas plantadas por Deus) crescem juntos neste mundo até serem separados no dia do juízo final: o joio será então queimado no inferno e o trigo seguirá para o “celeiro” divino.

² João 14:6.

³ 1 João 5:19.

um relativismo!” — diria, com olhos marejados, nosso imaginado absolutista. Mas será que tomar os valores como relativos não seria um problema somente para aqueles que continuam apegados ao absoluto? Afinal, é somente em relação a um critério absoluto (mesmo que escondido nos recônditos da mente divina ou da razão humana) que os demais critérios se tornam intercambiáveis ou irrelevantes. Começamos a perceber, portanto, que esse “relativismo” tão alardeado pelos absolutistas é apenas o avesso do absolutismo, sua sombra — ou, como Bruno Latour o denomina, um “relativismo absoluto”.⁴ Incólumes a essas lamentações absolutistas, aqueles que nunca confiaram em um critério absoluto continuam capazes de aderir a critérios relativos disponíveis ou atuar na construção de novos, uma vez que nunca pretenderam que eles fossem mais do que parciais e mutáveis. Os “relativistas relativistas” (para seguir com o vocabulário de Latour) não perdem nada (exceto, talvez, inimigos) quando o absoluto sai de cena.

Essas breves considerações ajudam a entender por que alguns daqueles que nunca confiaram no absoluto procuraram contornar o termo “relativismo” e usar outras palavras e referências para designar seu ponto de vista. Latour passa da estratégia duplicadora que o levou à ideia de “relativismo relativista” para o conceito mais promissor de “relacionismo”, que conecta a relatividade dos critérios às relações particulares que os trazem à vida e os mantêm

⁴ “Os relativistas absolutos igualavam todas [as hierarquias]” (Latour, B. *Nous n'avons jamais été modernes : essai d'anthropologie symétrique*. Paris: La Découverte, 1997 [1991], p. 153, trad. minha). Donna Haraway (Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, v. 14, n. 3, 1988, p. 584, trad. minha) também aponta para esse caráter “absoluto” na base do tipo mais comum de relativismo: “O relativismo é a contraparte da totalização nas ideologias da objetividade; ambos negam a importância da localização, da corporificação e da perspectiva parcial; ambos tornam impossível ver bem”.

na existência.⁵ Um século antes, Friedrich Nietzsche associava o escape dos critérios absolutos e a superação da simples negação desses critérios à figura da criança — um retorno à inocência do devir e à afirmação do jogo da criação.⁶ Embora os pensamentos desses dois autores sejam as minhas principais inspirações, vou recorrer aqui a outro termo, ou, mais precisamente, a outra figura — a dos demônios — para indicar esse tipo produtivo de relativismo, irredutível ao relativismo absoluto. As razões para a escolha dessa figura ficarão mais claras ao longo do livro, mas ofereço abaixo uma justificativa preliminar.

Em uma primeira camada de sentido, a escolha não requer nenhum grande salto: se Deus representa o absoluto, uma figura que tradicionalmente se opõe a Ele pode representar o compromisso com o relativo. Ainda mais se observarmos que, para pensadores como Tomás de Aquino, a marca do demônio, sua maldade, é simplesmente a recusa do caminho único imposto por Deus: “o pecado do demônio não provém de um defeito da razão [...], pois não aprovou o mal em vez do bem [...], mas só por defeito que teve natureza de negação, a saber, enquanto sua vontade não foi regulada pela regra do regime divino”.⁷ Generalizando: demoníaco é tudo aquilo que se desvia do caminho único postulado pelos absolutistas.

⁵ “Se a questão do relativismo é insolúvel, o relativismo relativista, ou, para usar um termo mais elegante, o relacionismo, não oferece dificuldades [a nível] de princípios” (Latour, B. *Nous n'avons jamais été modernes*, p. 154). Latour continuará a usar o termo por décadas: “É preciso aprender a encontrar no relativismo, ou melhor, no relacionismo, ou seja, no estabelecimento de *redes de relações*, o frágil apoio que nos permitirá avançar” (Latour, B. *Enquête sur les modes d'existence : une anthropologie des Modernes*. Paris: La Découverte, 2012, p. 104, trad. minha, destaques no original).

⁶ Nietzsche, F. *Assim falou Zaratustra*, Das três metamorfoses. 1883. Edição consultada: trad. P. C. de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

⁷ Tomás de Aquino. *Sobre o mal*, XVI, 2. Edição consultada: *Os demônios*. Trad. P. Faitanin; B. Veiga. Campinas: Ecclesiae, 2022.

Há também um motivo mais metodológico para a escolha dos demônios como operadores conceituais: acredito que conceitos deslocados de seu contexto original, como é o caso de “demônios” aqui, se deixam cooptar menos facilmente por compreensões totalizantes. Seu próprio deslocamento estimula um questionamento salutar a respeito do nível de literalidade e figuratividade que ele sugere: o caráter incerto, ou como prefiro, *instável*, de um conceito participa de sua referencialidade. Além disso, os demônios são relevantes para meus propósitos por aproximarem do campo metafísico a discussão acerca do absolutismo, estabelecendo uma ponte que permite conectar figuras como as de Deus, Natureza e Humano. Seguindo pistas fornecidas por Latour e Foucault, entendo que Natureza e Humano são herdeiros de Deus.⁸

Vale desdobrar um pouco mais essa ideia. No pensamento cristão, Deus, criador tanto do Humano quanto da Natureza, possuía privilégio ontológico e produtivo: era o ser mais real e o criador original. A morte de Deus levou a uma divisão de trabalho curiosa entre Suas duas criaturas:⁹ a Natureza ficou com o privilégio ontológico, traduzido em “objetividade”, mas sem arbítrio e criatividade; o Humano, com arbítrio e criatividade, mas restrito ao plano ontologicamente secundário do “subjetivo”. Tal divisão

⁸ Em relação à conexão entre Deus e Natureza, ver: Latour, B. *Face à Gaïa : huit conférences sur le nouveau régime climatique*. Paris: La Découverte, 2015. Já a ligação entre Deus e Humano pode ser remetida à análise de Foucault em *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines* (Paris: Gallimard, 1966), na qual o filósofo sugere que o sono dogmático (induzido por Deus) do qual Hume teria despertado Kant é substituído por um novo sono, agora antropológico (ou seja, induzido pelo Humano). Para uma discussão mais detalhada das relações entre essas três figuras, ver: “Design, do divino ao mundano”.

⁹ Estou utilizando aqui o famoso diagnóstico nietzscheano da morte de Deus (mencionado primeiramente em: *A gaia ciência*, 125. 1882. Edição consultada: trad. P. C. de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012) e propondo pensar os papéis da Natureza e do Humano a partir dele.

gerou muitos impasses e disputas acerca das possíveis articulações da criatividade e da liberdade humanas com as supostas exigências objetivas da Natureza.¹⁰ Em alguns casos, um dos lados chegou mesmo a obter o lugar de herdeiro total, fosse o Humano representado como apenas mais um elemento objetivo da Natureza (a mente, um efeito secundário do cérebro), fosse a Natureza representada apenas como aquilo que aparece na mente humana (a matéria, uma produção secundária da mente).

Seja como for, toda essa confusão acerca da relação entre Humano e Natureza só faz sentido para quem parte do Deus morto e assume a função de inventariante. Boa parte do pensamento moderno pode ser entendida como um esforço de distribuição dos espólios divinos. E, ao assumir o papel de distribuidor do já dado, esse pensamento exclui por princípio o design. Afinal, não é possível dar conta do que ainda está por vir — ou, para usar o vocabulário que vou propor adiante, do que está sendo tramado — apontando para o Deus morto ou para seus herdeiros.

O restante deste ensaio é construído a partir dessa pista e — espero — oferece uma exposição mais clara de minha proposta e do papel que os demônios nela desempenham. Para definir sua estrutura, aproveitei a frase dos Evangelhos citada anteriormente: “Eu sou o caminho, a verdade e a vida”. Os tópicos que seguem são nomeados a partir de cada um desses três termos: caminho, verdade e vida. Eles desenvolvem uma crítica à compreensão absolutista (em última instância: divina) do design e levam adiante a abordagem demoníaca.

¹⁰ Todos os debates que levam a sério a oposição entre livre-arbítrio e determinismo são exemplos dessas disputas. Por exemplo: haveria liberdade se o cérebro funciona segundo leis próprias que poderíamos calcular? Se há liberdade, o cérebro desafia as leis da Natureza? Voltaremos ao tema em “Verdade”, ao investigar uma oposição derivada da mesma ontologia bipartida: razão objetiva *versus* sensibilidade criadora.

CAMINHO

“Eu sou o caminho, a verdade e a vida”. Enquanto algo ou alguém puder dizer “eu sou o caminho...”, enquanto se supuser existir um caminho único, um caminho correto, um caminho dado, não pode haver design. Design pressupõe um processo de produção de caminhos, os detalhes do qual buscarei conceituar nesta seção. Começo com a proposta de um verbo para designar tal processo: *tramar*.¹¹ O termo parece promissor para uma visão demoníaca do design não apenas porque os demônios são comumente concebidos como aqueles que tramam — no sentido de que fazem tramoias (maquinam, conspiram, armam etc.) —, mas também por conta de um segundo significado que aos poucos procurarei colar ao primeiro: tramar indica a composição de tessituras, uma atuação de múltiplas linhas que se sobrepõem no tramar. Será importante manter essas duas ressonâncias semânticas em mente enquanto traçamos delimitações conceituais mais precisas.

Para deixar explícito o sentido que gostaria de dar ao verbo tramar, proponho estabelecer duas oposições. Primeira oposição: *tramar* se opõe a *descobrir*. Um caminho que emerge como parte de uma trama não está dado, e, portanto, não pode ser descoberto. Além disso, tramar não significa trazer à realidade algo que já existiria em ideia ou virtualmente, como a (suposta) solução adequada para um problema. O que emerge no tramar encontra-se inevitavelmente enredado na trama, e não existe do mesmo modo antes dela. O ponto principal aqui é este: o tramar não atualiza ou materializa algo previamente dado, mas produz algo que se define no próprio

¹¹ Agradeço a Leonardo Kussler a sugestão deste termo, que considerei especialmente propício quando lembrei que Vilém Flusser havia listado “tramar algo” como um dos significados possíveis de design (Flusser, V. Sobre a palavra design. Em: _____. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Trad. R. Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 181).

tramar. Nesse sentido, poderíamos dizer que tramar é inventar — desde que não entendamos esse “inventar” por meio da ideia de “criar” explorada a seguir.

Segunda oposição: *tramar* se opõe a *criar*, se entendermos “criar” em um sentido semelhante ao da criação divina, ou seja, como um tipo de produção cuja força se concentra em um gênio criador. Aqui, vale lembrar que o termo “gênio” vem do latim *genius*, uma espécie de espírito que, no grego antigo, poderia ser visto como um *daimon* — raiz do termo “demônio”.¹² Também o gênio (*djin*) da mitologia árabe poderia ser facilmente colocado na mesma família do *genius* latino, do *daimon* grego e do demônio cristão. Contudo, apesar de seu parentesco, algumas apropriações desses dois termos — gênio e demônio — os levaram para caminhos antitéticos, e é como par de opostos que eles me interessam aqui. Concebo o gênio como figura representativa da concentração da agência: ele é a fonte de uma criação, o protagonista do modo divino de criação após a morte de Deus. É nesse sentido que o termo pode caracterizar, por exemplo, o artista romântico como um humano excepcional, que seria capaz, sozinho, de trazer o novo e o maravilhoso à terra.

Se o gênio indica a fonte única e superpoderosa de uma criação, concebo os demônios, em oposição, como figuras que tramam em conjunto e procuram capturar outros em suas tramas. Exceto que as tramas não são propriamente suas — toda trama foge ao controle, e amarra aqueles mesmos que atuam em seu desenrolar. Os demônios indicam essa atuação contagiante da qual não são a fonte e sobre a qual não possuem controle. Com efeito, a figuração demoníaca não pode oferecer qualquer tipo de ancoragem para as

¹² O *daimon* grego é muitas vezes entendido como uma entidade intermediária entre os humanos e o divino. É este, por exemplo, o sentido que Diótima lhe dá n’O *banquete* de Platão (trad. C. A. Nunes. Belém: Ed.ufpa, 2018). Mais sobre o tema, ver: Timotin, A. *La démonologie platonicienne : histoire de la notion de daimon de Platon aux derniers néoplatoniciens*. Leiden: Brill, 2012.

ações, uma vez que é, paradoxalmente, uma desfiguração. Como escreve Enrico Castelli, “o demoníaco é este não-ser que se manifesta [...]: o desfigurado”.¹³

Pensemos então nos demônios como figuras sem unidade ou identidade. São atuantes indefinidos que agem, mas não são a fonte da ação e nem controlam seus desdobramentos. É isso que pretendo indicar quando insisto que os demônios tramam. Os demônios se definem somente no próprio tramar, no amarrar-se a outros: “meu nome é legião, pois somos muitos”.¹⁴ A trama é o cerne de uma concepção demoníaca do design e o motivo pelo qual os demônios estão sempre no plural mesmo se, por vezes, falamos do demônio, no singular.

Essa segunda oposição (tramar como um demônio *versus* criar como um gênio) pode ser detalhada mais facilmente se recorrermos ao léxico de Latour: “criar” remete o produzido a um agente definido que é a fonte exclusiva da criação, de modo que todos os demais elementos ficam imediatamente reduzidos a *intermediários* — por exemplo, quando digo que um artista genial criou uma obra, a tela, os pincéis, a tinta, os assistentes, os patronos, os professores, os modelos etc. se tornam imediatamente apenas meios utilizados pelo gênio para chegar à *sua* obra. “Tramar”, ao contrário, evoca uma linha de ação na qual a agência está diluída por todos os elementos que dela participam. Eles são *mediadores*,¹⁵ pois atuam em meio a outros e com outros, à moda dos demônios.

¹³ Castelli, E. *Le démoniaque dans l'art : sa signification philosophique*. Trad. E. Valenziani. Paris: J. Vrin, 1958 [1952], p. 11, trad. minha.

¹⁴ Famosa resposta dada por demônio(s), pela boca de um homem “possuído”, quando Jesus pergunta: “qual é o teu nome?” (Marcos 5:9).

¹⁵ “Um intermediário, no meu vocabulário, é aquilo que transforma sentido ou força sem transformação [...]. Mediadores transformam, traduzem, distorcem e modificam o sentido ou os elementos que eles carregam” (Latour, B. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. New York: Oxford University Press, 2005, p. 39, trad. minha).

Assim, se digo que algo foi tramado, essa ação não pode ser remetida a um único agente, e mesmo quando apontamos para um agente parcial, é preciso entender que ele se encontra inevitavelmente enredado em diversos demônios, por sua vez enredados em outros demônios. O designer que neste momento trama o faz enredado por certas ideias, certas memórias, certo refinamento do olhar, certa capacidade de movimento das mãos, certos hábitos etc. que se efetivam por meio de sua ligação com o escritório, com o computador, com o *tablet*, com seus chefes ou assistentes, seus professores ou alunos, seus amigos, sua família, seu cachorro etc. O designer ao qual aquilo que foi tramado remete é apenas um ponto de passagem que leva aos muitos outros elementos que atuaram e que continuarão a atuar no caminho aberto com ele.

Espero que esses pulos um pouco apressados entre designers, gênios e demônios não levem a confusões. O ponto é que a agência humana é comumente entendida a partir da ideia de agência divina — o termo “gênio” indica essa filiação. Uma vez que entendemos isso, o que importa para nós é observar o quanto essa ideia continua viva, embora com deslocamentos de sentido: muitos, hoje, desconfiam do gênio individual, mas apenas para transferir essa mesma agência divina à sociedade, ou ao social — inventam, assim, o gênio social.¹⁶

¹⁶ É divertido assistir às constantes brigas entre aqueles que preferem o gênio individual e os que preferem o gênio social. Por exemplo: os críticos do “neoliberalismo” apontando que o indivíduo figura, na mentalidade neoliberal, como um verdadeiro gênio que poderia ser responsável, sozinho, por seu sucesso ou fracasso. A crítica faria todo sentido se tais críticos não apontassem no mesmo movimento para seu próprio gênio — o neoliberalismo —, colocando-o no lugar do anterior: único responsável pelo fracasso de uns e o sucesso de outros. Há, é claro, muitos outros candidatos a gênio: o capitalismo, o espetáculo, a sociedade, o sistema, a burguesia etc. Discutir com os adoradores de gênios é sempre inútil: não conseguindo imaginar uma realidade sem gênios e seguindo a máxima dos Evangelhos — “Quem não é comigo é contra mim” (Mateus 12:30) —, eles rapidamente acusam qualquer crítico de seu gênio de se filiar a um gênio opositor.

A expressão “construção social” é a forma atualmente mais comum de apontar para Deus por intermédio de um gênio humano. Daí o diagnóstico de Latour segundo o qual “o construtivismo social é o criacionismo dos pobres”;¹⁷ ou seja, uma forma empobrecida de transferir o poder da criação de Deus para o Humano. Partindo desse diagnóstico, podemos eliminar a noção de um humano-fonte, seja na versão individual seja na social: “não há criação por um Deus-fonte tanto quanto não há construção por um humano-fonte”.¹⁸ E poderíamos acrescentar: do outro lado do “social”, tampouco há uma natureza-fonte. Em suma: as legiões demoníacas estouraram todas as fontes, espalhando a água pelos ares.

A conclusão que tiramos dessa discussão é que a compreensão demoníaca do design, baseada no conceito de “tramar”, exige um afastamento imediato das duas formas mais fáceis de dar conta de algo: (a) remetendo a uma dimensão essencial, ideal ou potencial: “isso já estava dado em sua essência, já existia como ideia ou já possuía uma ‘natureza’ que apenas foi atualizada — alguém apenas descobriu, materializou, atualizou...” e (b) remetendo a um criador superpoderoso: “isso é mero efeito de alguém que o criou”. Como entender, então, o design sem cair nem em (a) nem em (b)?

Para tentar responder a essa questão, atentemos para a proposta de Vilém Flusser de pensar no humano como um ser que se define por sua relação com os caminhos. Tal concepção parte de duas experiências do autor, a mais relevante para nós sendo sua travessia do Passo de Fuorn, uma estrada tortuosa nos Alpes. Uma vez que a estrada passa pelo meio das montanhas e exige elementos de sustentação delicados, o autor imagina inicialmente que sua construção é recente, e dependente das novas tecnologias: mais um

¹⁷ Latour, B. *Sur le culte moderne des dieux faitiches : suivi de Iconoclash*. Paris: La Découverte, 2009 [1996], p. 131, trad. minha.

¹⁸ Latour, B. *Sur le culte moderne des dieux faitiches*, p. 131-132.

exemplo, portanto, do suposto domínio humano sobre a Natureza. E, uma vez que a pequena estrada pelas montanhas conecta duas grandes vias europeias, essa hipótese da construção recente podia contar ainda com a tão popular explicação funcionalista: o Passo de Fuorn foi criado por humanos por intermédio da tecnologia para conectar duas rodovias importantes. Temos aqui um quadro completo do modo mais comum de se pensar o design. Tudo muda, contudo, quando Flusser lê um livro de paleoantropologia no qual ele descobre que:

Passo de Fuorn foi, durante incontados milênios, o caminho das manadas de cavalos selvagens, do gado 'Ur' e das renas, perseguidas pelos caçadores paleolíticos, nossos antepassados. O traçado da estrada atual foi 'construído' por tais manadas. O projeto da estrada é dos cavalos, dos touros, das renas. Apenas a sua execução atual é produto de trabalho humano, como devem ter sido incontáveis execuções anteriores.¹⁹

Esse novo elemento torna imediatamente absurda a explicação anterior: em um sentido importante, a estrada não foi criada pelos humanos; o que também torna sem sentido o complemento funcionalista — certamente, os animais não pretendiam conectar duas estradas que seriam construídas no futuro. Ao final do trecho, Flusser procura dar conta desse novo elemento mantendo a tradicional divisão entre projeto e execução: os animais é que teriam projetado a estrada e os humanos apenas a executaram (de diferentes maneiras em diferentes gerações). Mas será que esse vocabulário ainda faz sentido? Aqui, nos damos conta do quão centrados no Humano — ou melhor, no gênio, ou ainda melhor, em Deus — são os conceitos com os quais procuramos tratar do design.

¹⁹ Flusser, V. *Natural:mente: vários acessos ao significado de Natureza*. São Paulo: Annablume, 2011 [1979].

A ideia de uma estrada projetada por animais e executada por humanos tende a soar inadequada a nossos ouvidos. Quando perguntamos pelo agente de uma criação ou de um projeto, estamos normalmente procurando por gênios: uma herança do divino que acreditamos não encontrar nos animais. E quem procura por gênios encontra gênios — no caso, humanos concebidos como gênios, seja individualmente, seja socialmente. A divisão entre projeto e execução apenas ajuda a garantir uma separação mais completa entre o gênio e aqueles elementos que — embora necessários para a produção — não são considerados agentes e passam a figurar como meros intermediários. É essa última posição que normalmente ocupam os animais. Ela é mesmo parte da própria definição de “animal”, de tal modo que, se um humano a ocupa, é preciso entendê-lo como um híbrido humano-animal — não seria isso, em última instância, que indicam termos como “trabalhador” e “operário”?

Mas qual é, enfim, a alternativa? Já disse: procurar não mais por gênios, mas por demônios. Vejam como isso muda de imediato, por exemplo, a posição dos animais: haveria algo mais comum do que demônios com pernas de cavalo, chifres de rena e porte de touro? Portanto, se indagarmos sobre a *trama* (e não sobre a criação) da estrada e procurarmos por *demônios* (e não gênios), não encontraremos problema algum na participação ativa de animais e híbridos de toda espécie. E ainda precisaremos incluir os muitos agentes que ficaram de fora da narrativa anterior, como as fundamentais montanhas, sem as quais o curso da estrada certamente seria outro. Quando nos perguntamos pela trama, não procuramos por um único agente responsável, mas por uma multiplicidade de agentes em movimento que se desdobram em outros.

A expressão “em movimento” destaca um ponto importante: na compreensão demoníaca, o movimento não pode ser remetido a uma permanência ou identidade; ao contrário, o agente é sempre parte da ação, não sua fonte. Esse é um aspecto fundamental da

teoria ator-rede,²⁰ que traduzo aqui como *teoria demônio-legião*. Demônio, lembremos, é aquele que diz: “meu nome é legião, pois somos muitos”. Cada demônio atua como legião, é ele mesmo uma legião — que ator poderia ser mais claramente uma rede? Entenda-se: a legião não é uma sociedade, assim como o demônio não é um indivíduo. Um demônio-legião é uma efetividade em um processo associativo que lhe empresta figurações (humano, animal, montanha, trabalhador, capitalismo, centauro, mente ou qualquer outra). Ao contrário do que pensam os demonólogos que os organizam por posições nobiliárquicas (duques, marqueses, condes, barões etc.),²¹ os demônios são a negação de qualquer hierarquia fixa. Eles são os arautos desse mundo cambiante que não deve nada a Deus, ao Humano ou à Natureza.

Poderíamos formular a seguinte heresia: o inferno, quando despido dos preconceitos cristãos, oferece uma imagem mais adequada da Terra do que aquelas tradicionais da Terra como cópia imperfeita do Céu, produto das leis da Natureza ou palco da história humana. Nesses casos, a Terra apenas espelha a ordem de um outro plano tido como superior — como argumentarei em “Vida”, não há nada de mundano na Terra assim concebida. A concepção infernal da Terra lhe restitui as características mundanas que o absolutismo pretendia eliminar: sua abundância e sua agência. A Terra se torna plural e ativa, tramando-se pelo próprio movimento dos demônios-legião que buscam cooptar outros demônios-legião.

²⁰ “Um ‘ator’, na expressão hifenada ator-rede, não é a fonte da ação, mas o alvo móvel de uma vasta gama de entidades pululando em sua direção” (Latour, B. *Reassembling the Social*, p. 46).

²¹ Como é o caso, por exemplo, das descrições da *Goetia*: “o 4º espírito é chamado Gamigin, um grande marquês [...] e governa mais de 30 legiões [...]” ou “Paimon [é] um grande rei, e muito obediente a Lúcifer, [...] ele é da ordem das dominações e tem 200 legiões de espíritos debaixo dele” (Maggi, H. *Goetia: história e prática*. Itacaré: Maggi, 2020, p. 239, 246).

Sei que esse modo demoníaco de pensar não é absorvido facilmente depois de mais de dois milênios de doutrinação divina. Como aponta Timothy Morton, “nossos conceitos possuem uma forma monoteísta, independentemente daquilo em que achamos que acreditamos”.²² Para sair das trilhas absolutistas, precisamos estar preparados para conspurcar nossos conceitos. É um trabalho duro — mas, ao menos, já conseguimos estabelecer as principais bases para uma compreensão do design como atividade de tramar: tomar os caminhos como cursos de ação, percursos, trajetórias; e entender que eles são múltiplos, não estão dados de antemão e não permanecem fixados por inércia. Se um caminho se mantém, é porque os demônios continuam a postos, tramando; mas, a qualquer momento, parte deles pode ser cooptada por outros demônios-legião e participar de novas tramas, abrindo outros caminhos.

VERDADE

“Eu sou o caminho, a verdade e a vida”. Como alguém pode ser a verdade? Isso certamente não faz sentido se compreendermos “verdade” tomando como base a divisão moderna que coloca, de um lado, o Humano (mente, subjetividade, consciência etc.), e, de outro, a Natureza (matéria, objetividade, leis da física etc.). Essa divisão já se insinuava no mundo pré-moderno, mas as partes se integravam então por intermédio de Deus, o fundamento último tanto do Humano quanto da Natureza.

“Verdade” era um termo que indicava uma relação entre o plano mental e o plano material que passava pelo divino, em uma triangulação: a verdade levaria a mente a apreender a forma de um objeto material como o espelhamento imperfeito de sua essência metafísica perfeita. Nesse sentido — proveniente de um platonismo

²² Morton, T. *Being Ecological*. Cambridge: MIT Press, 2018, p. 47, trad. minha.

Quer ler mais?

Apoie o projeto do livro no catarse

<https://catarse.com.br/designmundano>

