

Uma arte liberal da produção: considerações sobre o conceito de design de Richard Buchanan

*A liberal art of production: reflections upon Richard
Buchanan's concept of Design*

KAIZER, Felipe

RESUMO: O presente artigo se debruça sobre as duas definições de design de Richard Buchanan: design como *arte liberal* e como *arte da produção*. De modo a expor a tensão existente na conjugação dessas definições, o artigo retorna a distinções fundamentais na tradição de pensamento ocidental. Por um lado, encontra-se o surgimento das *artes liberais* na antiguidade e a sua consolidação no Renascimento italiano; por outro, encontra-se a divisão grega entre *práxis* e *poésis*, formulada por Aristóteles. Na busca por uma síntese, Buchanan reencontra nas artes da produção (ou na poética) a dimensão da *retórica* que fora até então circunscrita às artes da palavra e da oratória. Restituída como *tékne*, Buchanan recoloca o problema da retórica nas artes da produção, dessa vez no contexto de uma *cultura tecnológica*.

Palavras-chave: Teoria do design. História do design. Cultura e sociedade. Prática e poética. Política.

ABSTRACT: *This article discusses two definitions of Design made by Richard Buchanan: Design as liberal art and as productive art. In order to reveal the existing tension between these terms as they are conjugated, the article visits fundamental distinctions made in Western thought. On one hand, there are the emerging liberal arts in Late Antiquity and their consolidation in the Italian Renaissance. On the other hand, there is the Greek division between praxis and poesis as formulated by Aristotle. In search of a synthesis, Buchanan rediscovers a rhetorical dimension in the arts of production (or simply poetics), until then limited to the arts of words and oratory only. Reconstituted as techne, Buchanan reposes the problem of a rhetorical art of production, now in the context of a technological culture.*

Keywords: *Design theory. Design history. Culture and society. Praxis and Poetics. Politics.*

Práxis, poíesis e retórica

Em diversas ocasiões, Richard Buchanan define o design como *uma nova arte liberal da cultura tecnológica* (BUCHANAN, 1992, 2001a, 2001c, 2004b, 2007a). No conjunto dos seus escritos, essa definição é acompanhada por uma outra: *uma arte ou ciência da produção* (Ibid., 1992, 1993, 2001a, 2005, 2007b). A partir do conceito grego de *poíesis*¹, Buchanan se refere a essa arte ou ciência também como *ciência da poética* ou simplesmente *poética* (Ibid., 1993, 2004b, 2005, 2007b, 2009). Valendo-nos do essencial das duas definições, conjugamo-nas da seguinte forma: *design como uma arte liberal da produção*. Contudo, tendo em mente o sentido conferido às artes liberais e às artes da produção desde a antiguidade, verificamos um conflito entre os dois termos. Isso porque, em um período que vai da Antiguidade romana ao Renascimento italiano, emergem duas artes ou saberes que se opõem. De um lado, encontram-se as *artes liberais*, surgidas da confluência de elementos de diversos saberes teóricos, práticos e poéticos; de outro, descendem as *artes mecânicas* das artes da produção ou da *poíesis*. A oposição entre artes liberais e mecânicas sinaliza portanto a existência de uma tensão entre as partículas “liberal” e “poética”. Buchanan revisita essa tradição conceitual, retornado à filosofia de Aristóteles, com o objetivo de demonstrar a novidade representada pela “arte do design” (Ibid., 1992, 1995, 1996, 2007a, 2007b) no século XX para a mentalidade ocidental. A emergência de uma arte liberal e poética em uma cultura tecnológica exige nada menos que a revisão do desenvolvimento histórico-conceitual da relação entre as *artes liberais* e a *poíesis*. Considerando a extensão e a dificuldade da tarefa, procuramos aqui apenas localizar o problema e sugerir sua profundidade.

Para Buchanan, o design como arte da produção é também uma *arte ou saber retórico*. O autor constrói seu conceito de design ao longo da linha divisória entre retórica e poética (Ibid., 1993, 2007a, 2007b).

Nesse contexto, é útil distinguir entre *o design como um tipo de retórica do mundo artificial* – uma arte da invenção e do planejamento – e as *ciências da produção*, dedicadas à compreensão das coisas produzidas. Por um lado, a retórica é um tipo de arte universal, comparável ao design em escopo. Ela depende da habilidade do ser humano para **inventar, julgar e decidir sobre como planejar, desenvolver e, finalmente, avaliar ideias**. Essas habilidades, por sua vez, são *possibilitadas* pelas disciplinas correlatas da **comunicação**, da **construção**, do **planejamento estratégico** e da **integração sistêmica**. Por outro lado, as ciências da produção se distinguem pelos tipos de produtos feitos pelos seres humanos e pelo tipos de atividades apropriadas a cada fazer. O design como retórica dirige-se à universalidade da concepção e do planejamento. Ele fornece um meio de compreender o modo como os designers trabalham no mundo, inventando e levando adiante as ideias em atividades concretas de planejamento. Ademais, ele permite discutir o sentido do design como debate sobre a vida social, onde questões de utilidade, beleza, prazer e justiça ou bem humano são exploradas por perspectivas alternativas. Em contrapartida, as ciências da produção fornecem um meio de compreender as limitações particulares do fazer às quais os designers devem adaptar suas ideias. As ciências da produção são a *poética* do mundo artificial, contrabalanceadas pela *retórica* dos designers do mundo artificial (Ibid., 1993, pp. 274-275)².

A noção de retórica cumpre um papel decisivo no conceito de design de Richard Buchanan. Ela não apenas contrabalanceia a concepção do design como ciência da criação e produção de artefatos, mas expande-a de modo a abarcar a concepção, o planejamento e o desenvolvimento de ideias no contexto da vida social. Para tanto, seguindo o caminho

¹ Seguimos as transliterações do grego presentes no glossário da obra de Marilena Chaui (Chaui, 2002, 2010).

² São nossas todas as traduções dos textos publicados em língua estrangeira.

indicado por seu professor, Richard McKeon, Buchanan procura reabilitar a retórica como uma arte cujo assunto é *indeterminado* (Ibid., 2007b, 64). Segundo McKeon, justamente por sua indeterminação fundamental, a retórica se aplica “a muitos assuntos incomensuráveis” e “toma emprestado instrumentos de outras artes e ciências” (MCKEON, 1942, p. 3). Consequentemente, suas técnicas e métodos integram as outras artes e ciências, a ponto da retórica se tornar “básica para a definição de todos os termos técnicos e suas distinções” (Id.). Essa visão aproxima a retórica da *tékhne* – isto é, da habilidade para fazer ou compor independentemente do que se faz ou compõe –, e serve bem à redefinição do design como arte da cultura *tecnológica*. Mais exatamente, como *tékhne*, a retórica reforça a ligação entre as artes liberais e as artes poéticas. Buchanan compatibiliza assim as duas dimensões principais do seu conceito e prepara as condições de estudo do seu objeto, a saber, *o mundo artificial ou produzido pelo homem* (BUCHANAN, 1992, 1993, 2001a, 2004b, 2009). Isso, porém, não elimina a indeterminação fundamental do objeto da ciência do design (Ibid., 1992, pp. 15-17). A rigor, por meio da revisão dos fundamentos do design, Buchanan, a um só tempo, traça o campo disciplinar e cria seu objeto de estudo.

Assim definido, o design se estabelece na sua teoria com um *saber total*, isto é, como uma disciplina que, de uma maneira própria, se volta para o todo da existência social. A esse respeito, convém notar o uso que Buchanan faz do termo.

Buchanan passa ao largo dos conflitos associados ao “social”. A palavra tem nos seus escritos um sentido lato. A teoria de Buchanan não se demora sobre a questão *política* da constituição da figura do designer. Doutro modo, buscando apontar justamente as contradições fundamentais à constituição da profissão e do campo de saber do design, procuramos uma linha divisória mais profunda que aquela traçada por Buchanan entre a poética e a retórica. Referimo-nos a distinção encontrada em Aristóteles entre a *práxis* e a *poíesis*.

A recuperação da retórica como *tékhne* – não mais à serviço da oratória ou de uma “ciência civil” (MCKEON, 1942, p. 11) – aponta para a mesma oposição fundamental entre *práxis* e *poíesis*. Ilustrativo da coincidência de ambas na retórica é o quadro da divisão dos saberes presente na introdução do filósofo Otfried Höffe a Aristóteles (HÖFFE, 2008, p. 34). Na reconstrução abaixo (Fig. 1) constatamos o pertencimento da retórica aos dois domínios, numa clara infração da estrutura em árvore da classificação aristotélica.

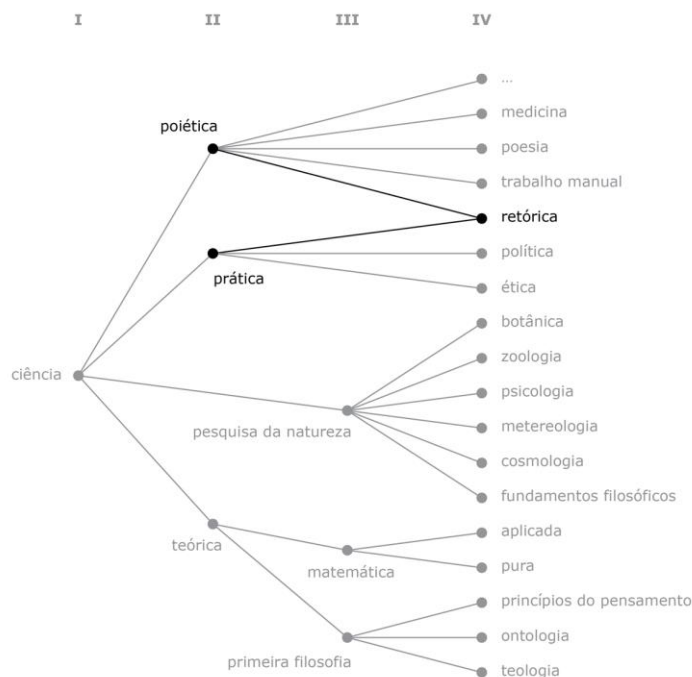


Figura 1: Ramos da ciência segundo Aristóteles. Destaca-se o duplo pertencimento da retórica. Fonte: Höffe, 2008, p. 34.

Das artes liberais às belas-artes

Cícero está entre os primeiros a nomear as artes liberais. Muito antes do Renascimento³, ele o faz após um longo processo de transformação da sociedade estamental romana. Começando em 510 a. C., a ascensão de muitos plebeus à condição de “homens novos” da nobreza complexifica a distinção original entre patrícios e plebeus (CHAUI, 2010: pp. 205-209). Nesse contexto, Cícero marca a posição dos “homens livres” por meio dos saberes que lhe cabem. As artes *liberais* são formuladas como o saber próprio ao exercício da *liberdade política* ou cidadania.

No centro dessa questão se coloca a noção de *ofício*, que continua a operar ainda no século XX. Em especial, o ofício de artistas e artesãos, que é tematizado, por exemplo, no manifesto de criação da Bauhaus. As origens dessa forma de distinção social, contudo, são antigas. Como sumariza a filósofa Marilena Chaui,

Um ofício é uma função ou um cargo que possui atributos ou características que lhes são próprias, independentemente da pessoa que os exerça ou os ocupe. A honra e a dignidade, de que falam os discursos romanos, referem-se aos ofícios, de modo que ganhar ou perder a honra ou a dignidade não tem um significado psicológico e moral, como para nós, e sim um sentido sociopolítico objetivo, isto é, refere-se ao ganho ou à perda de uma função ou de um cargo e, portanto, a uma ascensão ou a um queda na hierarquia social. A ideologia dos ofícios, elaborada pelos “homens novos” da nobreza estamental, encontra uma de suas exposições mais acabadas numa obra de Cícero, *Dos ofícios*, na qual estabelece uma distinção, que iria perdurar até o Renascimento, entre os ofícios dignos do homem livre e os indignos dele, em outras palavras, o que ficou

³ Buchanan é impreciso ao afirmar que as artes liberais “se originaram no Renascimento” (BUCHANAN, 1992, p. 5).

conhecido, a partir da obra de Varrão, como a distinção das artes (ou técnicas) em liberais e servis ou mecânicas. [...]

[...] a partir de Augusto e suas reformas, os problemas sociais não se encontram, como foi o caso no passado, nos escravos [...], nem nos plebeus ricos [...], mas nos plebeus pobres que se consideram cidadãos romanos, ao mesmo tempo que são “mecânicos” e, portanto, pertencem ao estamentos dos homens servis, sem serem escravos. Como consequência, Roma [...] passa a distinguir juridicamente duas classes sociais, os *honestiores* (honrados) ou *homens bons*, isto é, as classes superiores (a ordem patrícia e o estamento da nobreza), e os *humiliores*, isto é, as classes subalternas (a plebe urbana pobre constituída pelos artesãos e pequenos comerciantes) (Id., pp. 209-210).

Como resultado de uma série de divisões, a distinção entre homens honrados e humildes revela o papel histórico dos conflitos sociais e políticos no surgimento dos conceitos. De fato, a distância aberta entre nobres e patrícios, de um lado, e “mecânicos”, do outro, reitera a distinção mais antiga entre homens da *práxis* e homens da *poíesis*. No caso romano, a noção de ofício ajuda a reestabelecer diferenças estruturais de um estágio anterior da vida social. Restam dúvidas, porém, se essa divisão antecede o desenvolvimento romano das categorias gregas. McKeon, por exemplo, defende que os gregos não diferenciavam as artes mecânicas das demais (MCKEON, *apud* BUCHANAN, 2007a, p. 56). Por outro lado, o historiador Nikolaus Pevsner, citando Plutarco, descarta a possibilidade de que os gregos honravam seus artistas: “Se desprezamos o criador, nos deliciamos com suas obras” (PLUTARCO *apud* PEVSNER, 2005, p. 352). Buchanan, por sua vez, encontra na obra de Vitrúvio o momento de aceitação da arquitetura entre as artes liberais (Ibid., 2007a, pp. 31-32), o que a torna “comparável à matemática, à música, à gramática, à retórica e à lógica” (Ibid., 1995, p. 82).

A divisão entre as artes liberais e as artes mecânicas adentra o Renascimento italiano, quando uma nova divisão dentro das artes da produção dá origem as *belas-artes* e as *úteis artes*⁴. De acordo com Buchanan,

As belas-artes foram associadas com as artes liberais e a matemática, representando geralmente a visão de um ideal platônico. Em contraste, as úteis artes foram consideradas servis, materialistas e destituídas do grau de pensamento próprio da matemática e das artes belas e liberais. [...] De fato, pode-se argumentar que a visão renascentista das artes liberais deteriorou-se na nova separação entre palavras e coisas que se provou desastrosa na prática [...] (Ibid., 2001a, p. 186).

Segundo essa nova oposição, as belas-artes procuram se aproximar das artes liberais. Estas, porém, continuam seu desenvolvimento e dão origem a seguir às *belles-lettres* e às ciências matemáticas e naturais, preparando o terreno para as três academias que florescem a partir do século XVI, a saber, as academias de arte, de letras e de ciências (PEVSNER, 2005).

Valendo-se de um argumento de John Dewey, Buchanan enfatiza nessa passagem o obstáculo oferecido à teoria do design pela separação entre palavras e coisas (BUCHANAN, 2001a, p. 186). Dando continuidade à tradição constituída por Horácio, Quintiliano e Longino, a retórica no Renascimento se liga quase exclusivamente à oratória e à literatura (BRANDÃO, 2014). Porém, o Renascimento é também um momento de questionamento das divisões preexistentes. Se, por um lado, a recuperação de obras gregas e latinas dá o impulso inicial às *belles-lettres*, por outro, inicia-se uma luta pelo reconhecimento dos “mecânicos”. Nessa luta cumpre um papel decisivo a obra de Giorgio Vasari: *As vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos*. Nas *Vidas* (como ficou conhecida), Vasari

⁴ A expressão “úteis artes” aparece na correspondência do conde da Barca a respeito da vinda da missão artística francesa para o Brasil no início do século XIX (SOUZA LEITE, 2006, p. 255).

procura retirar os artistas da obscuridade por meio do elogio da sua pessoa e das suas obras. Bem a propósito, o frontispício de uma edição de 1568 mostra a alegoria da Fama que desperta com sua trombeta os artistas da “segunda morte”, o esquecimento (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 85) (Fig. 2). O *renome* então conferido aos artistas se contrapõe diretamente ao *anonimato* vigente na Idade Média. Vasari tem em vista o despertar dos mecânicos para uma nova condição. Segundo o filósofo e historiador Georges Didi-Huberman,

[...] tratava-se para Vasari de invocar a *constituição de um corpo social*, um corpo social já enobrecido pela operação histórica do livro mas também pela criação de 1563 da Academia florentina das *Arti del disegno*, que consagrava definitivamente o ofício de artista como “arte liberal”, longe das corporações medievais e do artesanato servil. (Id., p. 76)

É procurando “emular a dignidade e a temperança de um acadêmico” que surge um artista segundo um novo ideal (WITTKOMER & WITTKOWER, 2006, pp. 14-15). O casal de historiadores alemães Margot e Rudolf Wittkower identifica justamente na primeira metade do Quatrocentos o momento de destacamento do artistas da estrutura social que garantira sua reprodução ao longo da Idade Média: as guildas. Para todos os efeitos, a saída dos artistas da condição de anonimato é correlata à saída das guildas, isto é, de uma posição que aos seus olhos se torna restritiva.

Mas chegou o dia em que os artistas começaram a se revoltar contra a ordem hierárquica da qual eles eram parte integrante – dia em que eles consideraram a organização que deveria proteger seus interesses uma prisão em vez de um abrigo. Foi em Florença que a nova ideologia, irreconciliável com a ordem estabelecida, primeiro emergiu. Os próprios artistas começaram a propagá-la no momento exato em que Brunelleschi afirmou sua liberdade face às leis da guilda. (Id., p. 14)

Em cerca de 100 anos, as academias de arte sobrepõem as guildas em território italiano e francês. Um marco é a fundação da Académie Royale em Paris, em 1º de fevereiro de 1648 (PEVSNER, 2005, pp. 141-142). A partir de então as academias se multiplicam no restante da Europa. No geral, trata-se não apenas de uma nova organização social, voltada sobretudo para o ensino, mas também de uma nova concepção de artista. No âmbito da *poiesis*, as academias de belas-artes representam uma tentativa interna de superação da posição subalterna dos artistas “mecânicos”. A distinção entre as belas e as úteis artes reconfigura a distinção entre as artes liberais e mecânicas. Mais uma vez, acompanhamos um processo de transformação conceitual de natureza social e política. Enquanto os artistas que se dedicam às úteis artes se mantêm em condição de inferioridade, aqueles iniciados nas belas-artes gozam de crescente prestígio. Nota-se que, até o final do século XIX, as belas-artes servem de modelo a toda produção em ateliês e oficinas. Contudo, a despeito do esforço contínuo de ascensão, permanece o abismo entre os artistas das belas-artes e os homens da prática. Conclui-se por ora que o reconhecimento social não leva necessariamente a uma partilha do poder político.



Figura 2: Detalhe da gravura na edição de Giunti da obra de Vasari (Florença, 1568). A inscrição diz “Este sopra proclamará que esses homens não pereceram e não foram vencidos pela morte” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 86). O sopra é da Fama, no alto. A ascensão dos “mecânicos” à condição de artistas equivale a uma ressurreição da “segunda morte”, isto é, do esquecimento. Os renascidos são consagrados às *arti del disegno*, representadas pelas três damas. O *disegno* vasariano serve para “constituir a arte como uma prática nobre, coerente, uma prática intelectual e ‘liberal’ – isto é, apta a liberar o espírito da matéria” (Id., p. 102). Fonte: Wikipédia.

O humanismo das artes da produção

No final do século XIX, a divisão entre as belas-artes e as úteis artes se torna alvo da crítica do *Arts & Crafts* inglês. Animado pelo mesmo espírito, o fundador da Bauhaus, Walter Gropius propõe no manifesto da escola de 1919 a derrubada da barreira entre artistas e artesãos. Richard Buchanan destaca nesse momento histórico o surgimento de “uma arte arquitetônica moderna” (GROPIUS *apud* BUCHANAN, 2007a, p. 35). Ele a concebe mais exatamente como *uma nova arte liberal da cultura tecnológica* (Id., p. 37).

Tal cultura se consolida na primeira metade do século XX. Porém, ligado à experiência da guerra mundial, o desenvolvimento tecnológico nesse período desperta nos intelectuais a preocupação com o novo potencial autodestrutivo da humanidade (ARGAN, 2000, p. 26). Nesse contexto, Richard McKeon conecta o surgimento de uma cultura tecnológica ao problema do humanismo. Em 1949, ele afirma que os aspectos e os problemas humanistas são muito mais visíveis “nas relações entre os homens da nossa época” (MCKEON, 1949, p. 242). Buchanan herda o tema de McKeon e se pergunta afinal se o design é um empreendimento humanista (BUCHANAN, 2004a, p. 16). Para além da resposta mais óbvia, segundo a qual o humanismo do design “encontra-se no fato de que os seres humanos determinam qual deve ser o assunto, os processos e os propósitos do design” (Ibid., 2007a, p. 55), ou aquela que afirma simplesmente a síntese entre design e ciência em um “novo humanismo científico” (Ibid., 2009, p. 428), Buchanan lança uma ideia consideravelmente mais complexa. Em suma, o humanismo de origem antiga e renascentista sofre uma inflexão na cultura tecnológica, na medida em que as artes poéticas deixam potencialmente sua condição de inferioridade.

Estamos superando o legado cultural que considerou o “fazer” uma atividade servil e inferior. Esse legado valorizou a teoria sobre a prática, e valorizou tanto a teoria quanto a prática sobre os problemas da produção dos “bens” da nossa vida cotidiana. As divisões são hoje tão fortes que a conexão entre teoria, prática e produção se tornou ela mesma um problema para a humanização da tecnologia e para a criação de produtos que sirvam a finalidades humanas de maneira eficiente. [...]

Há um conhecimento do fazer a mais – do conhecimento do design, se se quiser –, que permite os seres humanos integrarem todos os outros tipos de conhecimento científico relevantes, *bem como os valores éticos e políticos dos seres humanos e suas inspirações estéticas*, na realidade concreta de produtos particulares (Ibid., 1999, pp. 12-13).

Prima facie, a visão de um humanismo intrínseco às ciências da produção constitui uma contradição nos termos da tradição ocidental de pensamento de matriz grega e aristotélica. Isso porque, na divisão fundamental entre *práxis* e *poíesis*, a segunda é vista como um saber que não se justifica por si mesmo, mas sempre em relação a outro. Se a *práxis* tem, segundo Aristóteles, a prerrogativa de ser buscada tendo vista o “fim último do ser humano, a felicidade” (HÖFFE, 2008, p. 60), a *poíesis* se ocupa com obras que só indiretamente servem aos propósitos humanos. Em outras palavras, a finalidade da *poíesis* é a obra, mas a obra não encontra em si sua finalidade. Somente na *práxis* a ação humana tem seu fim em si mesma (CHAUI, 2002, p. 332). Nas ciências da *práxis* “o agente, a ação e a finalidade da ação são uma só e mesma coisa [...] são inseparáveis e imanentes” (Id., p. 349). Ao contrário, nas ciências da *poíesis* “o agente, a ação e o produto da ação são termos diferentes e separados [...] a finalidade da ação está fora dela” (Id., p. 350). Logo, a relação com os fins determina uma hierarquia dentro das ciências da ação⁵, segundo a qual a *práxis* é superior à *poíesis* (Id., p. 332).

A afirmação de um humanismo das poética transgride a tradição greco-romana para o atribui exclusivamente ao domínio da prática. Ademais, Buchanan demonstra por meio da relação entre poética e humanismo que sua construção teórica do design como retórica *não é meramente uma metáfora*. A retórica funciona como elemento comum não só a prática e a poética (Fig. 1), mas também às artes liberais. De fato, a arte da retórica atravessa séculos de reorganização dos saberes e integra o *trivium* medieval a partir do IX. Mas nesse desenvolvimento, ela se afasta paulatinamente das artes poéticas. Não à toa, ao defender a existência de uma retórica do design, da ciência e da tecnologia no século XX, Buchanan retorna à antiguidade grega. Eliminada a retórica, não resta uma ligação clara entre as artes liberais e a *poíesis*. É, pois, difícil conceber que as artes da produção da antiguidade possam ter informado o corpo de saberes do homem livre em Roma.

O humanismo das artes da produção promulgado por Richard Buchanan questiona a hierarquia dos saberes segundo fins. Consequentemente, tal humanismo abre a possibilidade de questionamento das figuras sociais identificadas com tais saberes. Na medida em que a poética não se restringe mais à ideia de obra ou produto, mas se expande como saber do *dar forma ou produzir*, os “mecânicos” vislumbram a conquista de certa estima social. Surpreendentemente, essa compreensão se encontra em potencial na obra de Aristóteles, quando se tem em mente que a *poíesis* não se define por um objeto único, mas pelos saberes implicados em cada fazer.

⁵ O termo “ciências da ação” aparece nas considerações de Marilena Chaui sobre a obra de Aristóteles.

Considerações finais

A fórmula da “arte liberal da produção” nomeia problemas de ordem conceitual dentro da tradição ocidental de pensamento. Avolumam-se também questões de ordem social e política em torno da expressão. Hoje, uma tal arte não pode facilmente pressupor a existência de outra que lhe seja inferior, tampouco pode se furtar à discussão de um “humanismo científico”. O grande obstáculo a sua formulação, contudo, não é a vinculação da retórica às artes da palavra, mas o destino traçado pela distinção persistente entre *práxis* e *poíesis*. Segundo a hipótese levantada, as artes liberais constituem um momento especial de confluência de saberes: a retórica, as ciências teóricas (mais exatamente, lógica e gramática) e as matemáticas. É a esse momento que Richard McKeon e Richard Buchanan retornam na sua busca por uma retórica do design. São parques, no entanto, os subsídios históricos para uma teoria da arte retórica da produção. A retomada da retórica como *tékhne* abre essa possibilidade, mas é preciso reconhecer que mesmo a *poíesis* antiga se liga basicamente às artes da palavra (BRANDÃO, 2014). Dito isso, o tratado de Vitruvius constitui uma raríssima exceção.

A linha divisória entre a retórica e a poética subsiste. Mas, como sugerimos, ela não é a mais fundamental. Podemos dizer que McKeon e Buchanan trabalham para dissolver uma oposição *que já contém pistas da sua própria dissolução*. Afinal, a *poíesis* de Aristóteles não se restringe ao tema da sua *Poética*. É relativamente fácil retomar a neutralidade e a indeterminação da retórica. Problema maior surge no momento em que se utiliza a estrutura conceitual desenvolvida para a retórica da oratória na compreensão da retórica da produção. Um sintoma disso se encontra na dificuldade para precisar o *ethos* da produção (BUCHANAN, 1996, 2001a). Podemos nos perguntar resumidamente: afinal, a voz presente na retórica da produção é do artefato ou do artífice? Trata-se de uma voz única ou de uma polifonia (SOUZA LEITE, 1997)?

A dificuldade em identificar o *quem* das artes da produção nos leva de volta à dicotomia *práxis-poíesis*. Tradicionalmente, o *ethos* é assunto da *práxis*. Resta portanto a dúvida sobre a eficácia explicativa do conceito quando aplicado à *poíesis*. A tentativa de discriminar vozes na produção pode levar a reiteração do projeto vasariano de eternização de indivíduos “divinos”. Por outro lado, a atribuição de voz aos artefatos pode atribuir uma ênfase excessiva à materialidade do mundo humano, *como se o mundo humano fosse idêntico ao mundo fabricado pelo homem*. Para todos os efeitos, essa é a visão vigente das ciências poéticas do todo das ciências da ação da qual elas fazem parte. Inversamente, as ciências da *práxis* veem com desprezo o outro lado da ação humana, ocupado pelos “mecânicos”, presos a tal materialidade. Esse desprezo é de longa data: o trabalho manual é considerado pelos antigos uma “atividade ignóbil” e a *ars mechanica*, uma *ars inferior* (FERRATER MORA, 2004, pp. 2900-2901).

Tudo isso considerado, a relação com os produtos da ação humana exige uma grande revisão conceitual que descortine o modo como distinções de ordem conceitual e social se reproduzem e se atualizam. Do contrário, sem essa revisão, temos dificuldade em encontrar uma posição a partir da qual seja possível questioná-las. Em suma, os desafios enfrentados pelos designers a partir do século XX no âmbito dos Estados, das universidades e das organizações em geral não se deixa compreender sem uma avaliação dos seus antecedentes históricos.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo Argan. **Projeto e destino**. Trad. Marcos Bagno. Trad. Marcos Bagno. São Paulo: Editora Ática, 2000. (Temas, 71, Arquitetura e design)

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. Três momentos da retórica antiga. In: **A poética clássica /Aristóteles, Horácio, Longino**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014.

BUCHANAN, Richard. Declaration by Design: Rhetoric, Argument, and Demonstration in Design Practice. In: MARGOLIN, Victor (ed.). **Design Discourse: History, Theory, Criticism**. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1996.

_____. Design and the New Rhetoric: Productive Arts in the Philosophy of Culture. **Philosophy and Rhetoric**, vol. 34, n. 3, 2001a.

_____. Design as Inquiry: The Common, Future and Current Ground of Design. In: **FutureGround: Proceedings of the Internacional Conference of the Design Research Society**. 2004a.

_____. Design, Making, and a New Culture of Inquiry. In: Resnick, Daniel P. & Scott, Dana S. (ed.). **The Innovative University**. Pittsburgh: Carnegie Mellon University Press: 2004b.

_____. Design Research and the New Learning. **Design Issues**, v. 17, n. 4, 2001b.

_____. Myth and Maturity. In: MARGOLIN, Victor & BUCHANAN, Richard. **The Idea of Design**. Cambridge: MIT Press, 1995.

_____. Rhetoric and the Productive Sciences: Towards a New Program for Research in Design. In: DE VRIES, M. J. & CROSS, N. & GRANT, D. P. (ed.). **Design Methodology and Relationship with Science**. Kluwer Academic Publishers, 1993.

_____. Rhetoric, Humanism, and Design. In: BUCHANAN, Richard & MARGOLIN, Victor (org.). **Discovering Design: Explorations in Design Studies**. 4ª ed. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 2007a.

_____. Strategies of Design Research: Productive Science and Rhetorical Inquiry. In: MICHEL, Ralf. **Design Research Now**. Boston/Berlim: Birkhäuser, 2007b.

_____. Strategies of Inquiry in Design Research. **Network of Leading Design Research and Innovation Centers**. Helsinki: University of Art and Design, 2005.

_____. The Problem of Character in Design Education: Liberal Arts and Professional Specialization. **The International Journal of Technology and Design Education**, vol. 11, n. 1, 2001c.

_____. The Study of Design: Doctoral Education and Research in a New Field of Inquiry. In: BUCHANAN, Richard. **Doctoral Education in Design: Proceedings of the Ohio Conference**. Carnegie Mellon University, 1999.

_____. Thinking about design: an historical perspective. In: MEIJERS, Anthonie (ed.). **Handbook of the Philosophy of Science. Volume 9: Philosophy of Technology and Engineering Sciences**. Elsevier, 2009.

_____. Wicked Problems in Design Thinking. **Design Issues**, vol. 8, n. 2, 1992.

CHAUI, Marilena. **Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles, volume 1**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **Introdução à história da filosofia: as escolas helenísticas, volume II**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DIDI-Huberman, Georges. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013. (Coleção TRANS)

FERRATER MORA, J.. **Dicionário de filosofia: tomo IV (Q-Z)**. 2ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

HÖFFE, Otfried. **Aristóteles**. Trad. Roberto Hofmeister Pich. Porto Alegre: Artmed, 2008.

MCKEON, Richard. **Rhetoric: Essays in Invention and Discovery**. Ox Bow Press, 1987.

_____. Rhetoric in the Middle Ages. **Speculum**, vol. 17, n. 1, 1942.

_____. The Nature and Teaching of the Humanities. **The Journal of General Education**, vol. 3, n. 4, 1949.

PEVSNER, Nikolaus. **Academias de arte: passado e presente**. Trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. (Coleção Histórica Social da Arte)

SENNETT, Richard. **The Craftsman**. New Haven e Londres: Yale University Press, 2008.

SOUZA LEITE, João de. De costas para o Brasil. In: HOMEM DE MELO, Chico (org.). **O design gráfico brasileiro: anos 60**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____, João de. “O discurso do design gráfico como polifonia”. **Estudos em Design**, vol. 5, n. 1, 1997.

WITTKOWER, Rudolf & WITTKOWER, Margot. **Born Under Saturn: The Character and Conduct of Artists**. New York Review Books Classics, 2006.

.

Notas sobre os autores

KAIZER, Felipe; Doutorando; Título provisório da Tese: Projeto como ação; Orientador: João de Souza Leite; Ano previsto para a defesa: 2020; link para Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2422427122106953>

felipekaizer@gmail.com