

# Interseções entre dois reflexos: uma visão do design brasileiro.

*Intersections between two reflexes: A vision of the Brazilian design*

Castro, Maria Luiza A. C. de; Mestre; Universidade Federal de Uberlândia  
[luiza@pattrol.com.br](mailto:luiza@pattrol.com.br)

## Resumo

As políticas públicas voltadas para o design no Brasil privilegiaram a partir dos anos 60 um enfoque racional, cujos vínculos modernistas são apontados por autores pós-modernos, tais como Branzi, como responsáveis pelos problemas da evolução subsequente do design brasileiro. Embora a visão pós-moderna apresente uma análise lúcida em diversos pontos, a fragmentação que sugere pode levar a um individualismo que em nada contribui para o desenvolvimento local. A tentativa de conjugar o pensamento pós-moderno ao pensamento sistêmico, que contempla a complexidade, oferece uma alternativa edificante para a elaboração de estratégias de ação de design, voltadas para o desenvolvimento sustentável.

**Palavras chave:** design sustentável, pós-modernismo, teoria dos sistemas sociais.

## *Abstract*

*From the sixties' on, the public policies related to design in Brazil have privileged a rational approach, which post-modern authors, such as Branzi, appoint as being responsible for the subsequent problems on the evolution of a brazilian design. Although the post-modern vision presents a lucid analysis in several points, the fragmentation it suggests may lead to an individualism that does not contribute for local development. The attempt to aggregate post modern thinking to systemic thinking - which contemplates complexity - offers an edifying alternative for the elaboration of design strategies in the search for sustainable development.*

**Key words:** *sustainable design, post-modernism, social systems theory.*

**Anais do 8º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design**

8 a 11 de outubro de 2008 São Paulo – SP Brasil ISBN 978-85-60186-03-7

©2008 Associação de Ensino e Pesquisa de Nível Superior de Design do Brasil (AEND|Brasil)

Reprodução permitida, para uso sem fins comerciais, desde que seja citada a fonte.

Este documento foi publicado exatamente como fornecido pelo(s) autor(es), o(s) qual(is) se responsabiliza(m) pela totalidade de seu conteúdo.

O pensamento complexo, sistêmico e o pós modernismo compartilham uma descrença na previsão, no controle e na certeza (Montuori; Conti, 1993, p.181).

### Introdução:

Segundo Luhmann, planejamento não implica em que a sociedade evolua no sentido desejado: “dentro de sistemas sociais organizados, as chances são relativamente grandes de que atividades sejam desenvolvidas como esquematizadas. Isto não significa necessariamente que os efeitos ocorram conforme pretendido” (Araújo; Waitzbort, 1999, p.192).

É a convicção de que o planejamento pode traçar os rumos da economia, entretanto, que norteia as políticas públicas voltadas para o aprimoramento tecnológico das empresas, englobando a questão do design.

Diversos recortes analíticos tratam do efeito destas políticas na evolução do design brasileiro e de sua repercussão no desenvolvimento, seja da indústria nacional, seja das regiões ou territórios. O design estratégico aparece como instrumento recorrente de um racionalismo projetual, mas não constitui unanimidade na apreciação teórica. Os pós-modernos, tais como Andréa Branzi, acusam-no de ser homogeneizante e de se outorgar o monopólio das soluções, dentro de meta-narrativas modernistas; eles propõem o abandono de diretrizes pré-estabelecidas e do planejamento coercitivo, indutor de restrições à criatividade, para conferir liberdade aos designers, que só assim poderão se expressar plenamente e ser bem sucedidos. Entretanto, esta visão subestima os efeitos da realidade econômica e social em que o design se insere, preconizando uma performance criativa que não se articula necessariamente com o contexto local e pouco tem a contribuir para o desenvolvimento endógeno.

Tal constatação impõe a busca de análises alternativas: a elaboração teórica aqui apresentada converge em alguns pontos com a perspectiva pós-moderna, mas procura situar de uma forma mais clara a complexidade da interconexão entre os níveis de comunicação e as escalas de articulação do design com outras instâncias, tais como a economia e a sociedade - definindo e explicitando a dificuldade do planejamento. A chave de compreensão deverá ser o enfoque dos sistemas sociais, tal como proposto por Luhmann.

### A crítica pós-moderna ao planejamento do design no Brasil

Nos anos 70 e 80 houve um grande esforço de enquadrar-se o design dentro de um planejamento global - como se por meio dele, o Brasil fosse capaz de se transportar “para o convívio com as nações mais evoluídas. O projeto de design, tomado como parte evidente da autonomia política do país” (Branzi, 2006, p. 11).

As intervenções foram baseadas em um racionalismo projetual e em metodologias de “gestão do design”, que evoluíram mais tarde para configurar o design dito estratégico, uma forma de atuação do profissional junto aos mercados: esta abordagem ocupava-se da orientação da política do design, apoiada por análises de fatores internos e externos às empresas, em um nível hierárquico mais alto dentro destas e desde as primeiras fases do desenvolvimento de produtos (Magalhães, 1994), respondendo a uma fase de cientificação das atividades de projeto, estabelecida por Tomás Maldonado e Gui Bonsieppe na escola de Ulm, na Alemanha (Bürdek, 2006).

Em uma análise esclarecida sobre o design brasileiro contemporâneo, o italiano Andrea Branzi situa a tentativa de operacionalização racional da disciplina à origem de sua evolução subsequente: a crise na qual o design brasileiro se enveredou teria raízes nas políticas impostas, que se calcavam na “procura de uma identidade unitária em um país de identidade frágil, mutável, cambiante, misteriosa” (Branzi, 2006, p.12). Branzi critica a

importação de métodos e princípios oriundos da visão européia da disciplina, principalmente através da influência da escola de Ulm: os fundamentos da elaboração conceitual eram aí baseados na “permanência no tempo”, e na “estabilidade simbólica dos seus fundamentos”, carregados de um forte valor histórico. A tentativa de valorizar uma tradição que nunca existiu no Brasil, baseada na “pesquisa de produtos definitivos, projetados para uma sociedade ordenada e monológica” (Branzi, 2006, p.13), teria resultado num projeto abstrato e inexequível.

Branzi baseia sua crítica em uma visão pós-moderna, que privilegia o enfoque múltiplo e propõe a busca do design no país através da atuação de uma constelação de designers em oposição a um sistema de design estratégico; ele descarta a tentativa de inserção dentro de um planejamento pautado pela racionalidade e funcionalidade - tal como o que caracterizou a essência da forma da condução política do Estado na década de 70 - e acredita que a resposta para as questões de design se encontra no estímulo aos talentos individuais dos profissionais através “de motivação particular e da capacidade subjetiva de propor inovações técnicas, mas também estéticas” (Branzi, 2006, p. 17).

A crise do design brasileiro só teria começado a se dissipar na última década do século XX, através da substituição de um “teorema unitário impraticável” - baseado nas meta-soluções modernistas - por um modelo mais “liberal, com o qual os novos projetistas operam em um contexto produtivo internacional (e em primeiro plano na Itália), superam a referência única da indústria local brasileira, desfrutam da globalização para veicular os seus signos inovadores, sem precisar verificá-los sobre o contexto latino americano” (Branzi, 2006, p. 17).

Assim, abandona-se a busca artificial de uma identidade e assiste-se à formação de redes globais que se articulam em uma escala de informação ampliada: os designers se encaixam nas tendências internacionais, filtradas através de sua personalidade individual, privilegiando sua identidade própria em detrimento de uma identidade local - que segundo Branzi parece não existir.

Observa-se que a crítica feita pelo autor à importação de métodos e filosofia modernista européia não se estende à articulação com a escala global, que para ele é edificante - a crítica se refere às regras rígidas veiculadas pelo modernismo - que, embora se oponha à história, arraiga-se à valorização da perenidade; o internacionalismo em que os designers da “nova constelação” operam diz respeito à liberdade, ao individualismo, à visão do detalhe - dentro de uma visão pós-moderna, pela qual o autor milita.

## O design enquanto sistema social

O enfoque pós-moderno tem o mérito de ter introduzido a incerteza no discurso organizacional, mostrando que não se pode confiar em um futuro determinado, de progresso contínuo avalizado pela evolução da tecnologia (Montuori; Purser, 1996).

Apesar de sua aversão a um sistema de design e embora sem fazê-lo explicitamente, Branzi insere o seu objeto de estudo em um sistema social, analisando a comunicação dentro do sistema enquanto sentido interativo em um nível de rede.

Vislumbra-se então a possibilidade de introduzir o pensamento sistêmico em um ambiente pós-moderno. Montuori e Purser (1996) propõem uma elaboração teórica com a qual não têm a pretensão de compor uma teoria organizacional ecológico/pós-moderna, mas apenas de tentar desenvolver um contexto para uma série de práticas que compatibilizem determinadas ações.

O aparente antagonismo que existe neste ponto entre a visão sistêmica e o pós-modernismo não se verifica. Segundo esses autores, o entendimento de que os pensadores dos sistemas trabalham com uma epistemologia modernista é equivocado: Cerutti, Morin,

VonFoerster, Atlan, Von Glasersfeld, Varela, Maturana e outros, ao contrário, acreditam que “dependendo da perspectiva, mundos diferentes emergem, como reflexos de posições diferentes” (Cerutti apud Montuori; Purser, 1996, p. 4).

Se por um lado os pós-modernos reconhecem os diversos níveis de comunicação e interação, para eles, o resultado é a fragmentação do mundo, que gera a impossibilidade de qualquer planejamento. Os pensadores sistêmicos concordam que a incerteza é determinante, mas consideram que “pode ser argumentado que as pessoas precisam poder vislumbrar um futuro melhor” (Ogilvy apud Montuori; Purser, 1996) e tentam encontrar respostas para este paradoxo.

Assim, torna-se necessário elaborar novas formas de conhecimento, mesmo que estas não sejam baseadas na previsão: é neste sentido que a Teoria dos Sistemas pode trazer contribuições ao pensamento pós-moderno.

O enfoque da Teoria dos Sistemas Sociais está na diferença sistema/meio e na forma como esta diferença é mantida; a função principal dos sistemas sociais é de reduzir a complexidade do mundo (Mathis, 1999). Uma das maneiras de fazê-lo é “dividindo-se o trabalho”, especializando-se internamente (Araújo; Waitzbort, 1999, p. 180). Assim, as sociedades reagem frente ao problema da complexidade através de diferenciação, formando sub-sistemas dentro do sistema principal, na medida em que se gera a necessidade de especialização.

A Teoria dos Sistemas Sociais de Luhman busca um nível de abstração que lhe permite descrever fenômenos sociais sem considerar explicitamente o papel dos indivíduos; ela parte do princípio de que as sociedades têm como elemento a comunicação, e não os indivíduos.

As sociedades não são composições de corpos e mentes porque constituem sistemas (ditos “sociais”) estritamente separados de sistemas psíquicos, que por sua vez estão separados de sistemas neuro-fisiológicos e físicos, sem, contudo, se misturarem. Isso não quer dizer ausência de qualquer contato, pois tanto os sistemas psíquicos, quanto os físicos são ambientes dos sistemas sociais e vice versa. Eles irritam uns aos outros” (Araújo, Waitzbort, 1999, p. 180).

A diferenciação da sociedade leva à diferenciação da comunicação. Cada sub-sistema elabora uma estrutura própria para sua comunicação, baseada em um código binário que “define como o sistema funcional vê o seu meio, constrói o seu mundo” (Mathis, 1999, p. 265). Assim, a política usa o código binário poder/não poder ou governar/não governar; a ciência, o código verdade/não verdade; a economia, pagar/não pagar ou propriedade/não propriedade. A arte usa o código binário: bonito/feio (Mathis, 1999): ela seria um tipo especial de comunicação que usa percepções no lugar de linguagem operando na fronteira entre sistema social e consciência, de forma que irrita a comunicação profundamente, embora se mantenha estritamente interna ao social (Luhmann, 2000).

O design estratégico, enquanto especialização do sistema econômico, opera com o código rentável/não rentável, mas o que o diferencia enquanto subsistema é a sua capacidade de inovação, seja ela tecnológica ou narrativa.

A questão da inovação é inerente ao sistema econômico e fornece subsídios ao código pagar/não pagar. Ela ocupa lugar de destaque no enfoque schumpeteriano, enquanto base principal do desenvolvimento econômico: a evolução ocorre a partir de determinadas mudanças, entre as quais está a introdução de um novo bem no mercado, ou o acréscimo de uma nova qualidade a ele (Schumpeter, 1982). A diferenciação introduzida pelo sistema de

design é a ênfase na evolução da qualidade física do bem - seja ela tecnológica, de uso ou estética - a qual o qualifica como uma forma de comunicação, como uma tentativa de atribuição de significados - seja no campo de construção de mensagens visuais ou na construção de objetos - e nesse sentido o aproxima da arte.

O valor simbólico que o objeto adquire estimula o fetichismo, conceito proposto por Marx. Ele deverá operar a comunicação entre o nível de produção e o de consumo e carrega a dialética valor de uso/valor de troca, procurando seja um bom funcionamento, seja características estéticas privilegiadas (Bonsieppi apud Tavares; Mendes, 2004).

Para que o sistema exista, necessita-se ainda de um programa, incluindo critérios que definam a atribuição a um lado do código binário; no caso do design, os programas que definem o que é inovação narrativa são as tendências dominantes, que se expressam através do mercado e se baseiam na comunicação, influenciando a percepção. Embora digam respeito ao futuro, podem ser estabelecidas através de “uma memória que disponibiliza [para o sistema] resultados de seleções feitas no passado” (Luhmann apud Mathis, 1999, p.259). Por sua vez, a inovação tecnológica é definida dentro de parâmetros técnicos objetivos, mais facilmente delimitados.

A evolução de um sistema social para Luhmann se dá através da sua auto-organização, ligada ao conceito de *autopoiesis*, inicialmente proposto por Maturana para os sistemas vivos (Araújo; Waitzort, 1999). Um sistema autopoietico é capaz de se reproduzir mantendo a sua organização. Ele é capaz de interagir com o seu meio através da sua reorganização interna: embora os eventos externos ao sistema não possam penetrá-lo, eles podem deformá-lo e conduzi-lo a uma mudança de comportamento.

A existência de uma diferenciação do meio que possa caracterizar o design enquanto sistema social é bastante recente e frágil sob diversos pontos de vista: suas sobreposições com as necessidades econômicas e sociais dificultam a distinção de uma comunicação específica. O próprio debate acadêmico sobre a possibilidade de a disciplina adquirir autonomia, gerar conhecimento próprio e se comunicar com outras disciplinas só se desenvolveu a partir da segunda metade dos anos 90 (Bürdek, 2006).

Se por um lado é verdade que, considerando diversas perspectivas, o design ainda não se diferenciou do sistema econômico ou se confunde com a arte ou com a técnica, por outro, pode-se constatar que sua linguagem específica vem se afirmando e sua diferenciação vem se delineando de forma gradativamente acelerada, através do aprofundamento teórico e da especialização da prática profissional. A ênfase na sua capacidade de comunicar e de atribuir significados tem definido características exclusivas da disciplina que não dizem respeito à economia, nem à tecnologia ou à praticidade de uso, fazendo com que mesmo a relação preço-demanda possa ser anulada e que o produto seja adquirido pelo valor agregado pelo design e não por sua função prática (Bürdek, 2006).

## A crise do design brasileiro sob nova luz

Branzi identifica duas grandes tendências entre os designers do Brasil nas décadas de 40 até o final do século XX: “os que trabalhavam como se estivessem na Europa” e “os que entenderam que ser brasileiros quer dizer alguma coisa de muito especial, mas não conseguiram dizer em que consistem os elementos desta diversidade” (Branzi, 2006, p. 12). Tanto o design produzido industrialmente quanto o design artesanal foram vinculados às duas tendências.

O entrelaçamento destas direções faz parte do longo processo de configuração de um frágil sistema de design brasileiro, que passou por momentos críticos, tais como no contexto da industrialização forçada das décadas de 60 e 70.

É natural pensar que, para se atingir *pontos críticos*, alguma intervenção externa seja

necessária. Porém, a crise é apenas uma conformação dentro da transformação autopoietica de um sistema, sendo mais bem percebida analiticamente por meio da observação externa.

Os problemas que o design brasileiro enfrentou naquela época não decorreram unicamente das políticas públicas que incentivaram o modelo de substituição de importações, ou da implementação pontual da gestão racional do design; também não foram causados pela adoção dos modelos funcionalistas de Ulm, ou pela restrição de liberdade criativa de um regime político totalitário: eles foram consequência da evolução de todo um conjunto de circunstâncias – estas e ainda outras - que “irritaram” o sistema sócio-econômico brasileiro, do qual o sistema de design ainda não havia se diferenciado.

O design colocado sob o enfoque da gestão de empresas foi uma especialização derivada diretamente do sistema econômico, tendo, em consequência, evoluído de maneira solidária a ele; em contraposição existiu, entretanto, outra versão de design, que se originou de uma herança artesanal diluída, portadora de alguns componentes da base cultural e étnica brasileira, incluindo a constante influência européia que ela sofreu.

Sem as irritações externas, este design dito artesanal poderia ter eventualmente evoluído, passando por uma etapa intermediária de corporativismo até se transformar em design industrial e eventualmente se especializar em design estratégico. Mas a evolução do sistema econômico ocorreu dentro de uma dinâmica mais acelerada, em articulação com a evolução econômica global - e tentou se especializar em um subsistema de design estratégico - voltado para o mercado - antes da evolução do artesanato ter alcançado este estágio: assim, a vertente industrial e a vertente artesanal nada mais são que a expressão da dialética global/local no design.

Em consequência das modalidades de industrialização operantes no Brasil, em que os produtos das multinacionais não eram desenvolvidos localmente e as próprias indústrias locais copiavam e adaptavam produtos importados, o design estratégico brasileiro não encontrou espaço próprio de expressão (Moraes, 2006). Com a introdução de esforços orquestrados de utilização do design como ferramenta de competitividade e para agregar valor aos produtos, o sistema foi “irritado” pelo seu entorno, evoluiu internamente e gerou alguns novos “fenótipos”, mais ou menos adaptados. Os talentos individuais a que Branzi se refere são resultado desta evolução: se as políticas públicas não geraram o efeito pretendido, a irritação que promoveram é por certo responsável - pelo menos em parte - pela nova geração de designers, articulados com o global, embora não necessariamente através da indústria brasileira.

A política de desenvolvimento “pretende nada menos do que acelerar - dentro de seu território nacional - o processo evolutivo da formação da diferenciação funcional como tipo primário de diferenciação da sociedade” (Mathis, 1999, p. 281). Entretanto, apesar do planejamento introduzir uma perturbação em um sistema autopoietico não se pode prever a intrincada interação dos critérios da seleção interna adotados pelo sistema e a direção na qual este sistema vai evoluir: ocorrem deformações de sua *autopoiesis*, mas raramente estas deformações correspondem aos resultados que foram planejados.

Assim, a indústria brasileira não se destaca hoje por sua competitividade e não criou uma identidade forte (Moraes, 2006). Talvez devido à dificuldade do design em se articular internamente dentro de um modelo forçado, a reprodução tenha se dado no sentido da articulação com a esfera global. A natureza dos mecanismos da seleção permanece uma hipótese, mas certamente Branzi aponta em uma das direções prováveis: é mais fácil para os designers brasileiros se integrarem às experimentações criativas como as atualmente em curso na Itália, com a busca de valores pós-materiais, do que às tentativas de criar uma identidade única que nunca existiu neste país, dentro de metodologias que não correspondem às realidades locais. O diálogo é essencialmente global e muitas vezes sequer transita pelo local

e não traz maiores contribuições para a indústria brasileira, alvo inicial das políticas públicas.

Por sua vez, na evolução da outra vertente do design no Brasil - o design-artesanal, desvinculado da grande indústria - o mecanismo de seleção parece estar sendo a compatibilidade com uma tendência social mais ampla que privilegia a perenidade, a tradição, bem como o respeito ambiental, fundamentando o seu sentido e o seu valor. Isto explicaria os bons resultados obtidos por um outro grupo de designers de sucesso, embora sem renome internacional, por que articulados à produção de pequenas e médias empresas. Branzi os designa como os “pais fundadores de uma tendência” (Branzi, 2006, p. 16), mas subestima talvez a especificidade e reprodução deste grupo, com uma repercussão mais conectada com as realidades locais e regionais e voltada para um desenvolvimento endógeno – embora em sintonia com um campo de produção cultural global. Este tipo de design evolui em torno da atividade artesanal, incentivada por algumas instituições e políticas de desenvolvimento a construir uma etapa intermediária de corporativismo manufatureiro - cuja inexistência no passado Lina Bo Bardi apontara - e encontra paralelo em um restabelecimento da “tradição do artesanato dentro do espírito do Arts and Crafts” (Bony, 2006, p. 59), que ocorre em países desenvolvidos, representada por nomes tais como Wendell Castle e George Nakashima nos EUA ou John Maker Peice (1939-) na Grã Bretanha.

Assim, dentro de uma lógica de pluralidade de contextos e de relações, a existência de um design inovador articulado com a cadeia global sem passar necessariamente pela mediação da indústria brasileira, não exclui o potencial para a evolução de uma linha de design que explore as habilidades artesanais.

Esta linha artesanal abriga, entretanto, um paradoxo: a tradição emergiu em uma sociedade que não mais existe, seja em termos de sistema de comunicação, seja em termos de formas de diferenciação: a manutenção de determinadas peculiaridades do trabalho tradicional fazem com que ele se transforme em objeto de desejo de um consumo que pertence a novas esferas, e que demanda para sua satisfação características produtivas com ele incompatíveis.

Esta é a origem de muitas dificuldades que as instituições promotoras do desenvolvimento encontram, na implantação do design estratégico junto a sociedades tradicionais. A integração definitiva do design artesanal ao desenvolvimento regional conduz à tentativa de conjugar a tradição à indústria - esta última não artesanal por essência - e pode levar ao esvaziamento de sua capacidade narrativa, transformando os objetos em mero pastiche, reduzindo-os a imagens de fácil consumo.

A promoção de uma tradição *ensaiada* - uma vez que promovida por metodologias elaboradas para aplicação generalizada - mostra-se extremamente problemática: a tentativa de expressar o passado entra em contradição com a necessidade de antecipação das necessidades reais dos usuários do futuro - objeto das estratégias de satisfação do mercado.

Adicionalmente, a busca de uma articulação de mercado com a escala global antes de se consolidarem os elos regionais constitui uma problema de difícil resolução. Dessa forma, a diferenciação do design-artesanal enquanto sistema e a sua eventual integração a cadeias de valor existentes insinuam-se de forma contraditória.

## Pós-modernismo e visão sistêmica: prognósticos

Branzi, fundamentando-se basicamente na sua quase fé na dinâmica pós-moderna e na capacidade individual dos designers, faz um prognóstico otimista para a evolução do design, que se vê liberto do planejamento e da rigidez racionalista e inserido em um contexto de multiplicidade criativa (Branzi, 2006). Entretanto, a multiplicidade criativa a que ele se refere se integra ao sistema econômico. Se o individualismo vem de baixo para cima e faz parte de uma dinâmica de informação, ele é legitimado de cima para baixo, dentro de um sistema social regido pela lógica econômica.

O “contexto de multiplicidade criativa” diz respeito a uma maior liberdade para a consciência individual, mas esta última não é autônoma e independente, ela está inserida em um meio, com o qual interage; a articulação dos “novos talentos” em uma escala global repercute e cria pressões locais. Essas pressões vão afetar a comunicação do design artesanal e a evolução do sistema, que deverá lidar com contradições e paradoxos em sua *autopoiesis*. Não parece evidente que os mecanismos de seleção operem no sentido de encontrar soluções para regiões brasileiras menos industrializadas ou para o desenvolvimento endógeno.

Entretanto, se é verdade que o desempenho de talentos individuais ou as ações de líderes e estrategistas não podem definir os rumos da evolução, não deverá ser o simples abandono de um direcionamento modernista racionalista que vai garantir o seu bom encaminhamento. A própria imputação da culpa do suposto fracasso do design brasileiro ao modernismo racionalista parece insuficiente como explicação *ex post*: este mesmo modernismo racionalista que teria sido nefasto ao design possibilitou e promoveu o sucesso de outros sistemas, levando a arquitetura e as artes plásticas no Brasil a momentos de grande expressão.

Apesar de sua maior indulgência com o modernismo, o enfoque sistêmico converge com o pós-moderno quando considera a visão unívoca como deficiente, por que cria uma armadilha conceitual: é necessário que haja uma pluralidade de agendas, desafios e aspirações, já que uma cultura homogênea pode tolher a criatividade (Montuori, Purser, 1996).

## Diretrizes para o planejamento

Cada vez mais, vem surgindo um consenso sobre a necessidade de redes de aprendizado auto-organizadas que privilegiem a criatividade para lidar com a complexidade do meio e das oportunidades sempre variáveis. Se a ênfase excessiva na ordem e na organização dificulta as adaptações, o excesso de desordem não permite uma boa utilização dos recursos e leva à perda de oportunidades e à falta de suporte para a estabilidade.

As políticas públicas para o design no Brasil continuam se baseando no design estratégico, que se alia às metodologias participativas de promoção do desenvolvimento sustentável, tais como os Arranjos Produtivos Locais (APL). A busca de inovação através do design é uma das principais ferramentas utilizadas para melhoria de qualidade da produção. Entretanto, embora as metodologias tenham se aprimorado e se flexibilizado nos últimos anos, a sua aplicação ainda não consegue estimular de forma satisfatória as redes de aprendizado auto organizadas.

A inserção das ações de design sob a tutela do setor de tecnologia nos APL fica de certa forma circunscrita ao sistema produtivo, sob o efeito do que Veiga caracteriza como uma “lógica dos meios” (2005, p. 31); ela está ligada a um pensamento dentro do qual a intervenção do Estado, mesmo com o objetivo de regular as assimetrias do mercado, acaba levando-o a agir como um mero “selecionador da lei da oferta e da procura” (OLIVIERI, 2004), deixando em segundo plano outras frentes de ação mais criativas.

Por outro lado, apesar de sua importância na regulação da desordem social e ambiental provocada pela globalização, a preocupação com o meio ambiente não tem sido necessariamente contemplada pelo direcionamento estratégico do design.

Uma abordagem alternativa poderia ser feita por meio da orientação de uma matriz mais complexa, menos dependente do pensamento linear do tipo causa/efeito, que envolvesse também relações e interações entre sistemas e contemplasse os estímulos culturais, a tecnologia de processo, com a redução de uso de insumos materiais e energéticos, ou aspectos tais como a desmaterialização do consumo, ou a reeducação do usuário.

A possibilidade da reintegração do reformismo social dentro de uma nova

conformação do design vai depender da evolução do sistema, de seu avanço no processo de auto-especialização e da exclusividade com que estabelecer sua comunicação com os sistemas da cultura, da ciência, da economia, da política. Nesta perspectiva, o design poderia se constituir em materialização de um ato político-ideológico na reivindicação da mudança do paradigma de exploração insustentável da natureza.

Mas a verdade é que o futuro é fundamentalmente imprevisível e quaisquer prognósticos são sempre problemáticos. O ponto de partida para as políticas de desenvolvimento é a constatação de que a complexidade do mundo não é dominável e que uma pluralidade de descrições pode dar uma visão enriquecida, que aprimore a compreensão da situação. “A visão realista é tão problemática quanto a adoção de ideais sem referência à realidade” (Montuori; Conti, 1993).

Assim, existe a necessidade de se desenvolver uma compreensão realista do contexto em que se trabalha, mas deve haver também o desenvolvimento da pluralidade de tal interpretação (Montuori; Conti, 1993). A procura da solução é parte do problema; por isso, devemos nos engajar num processo de descoberta coletiva e contextualizada para aprender o que funciona em cada situação, de acordo com os recursos, as restrições e as possibilidades locais - e descobrir como isso afeta outras instâncias. (Montuori, Purser, 1996). As diversas metodologias sistêmicas parecem adequadas para tal, uma vez que se baseiam na elaboração de sentido e visões mais do que planejamento de programas específicos a serem seguidos.

É certo que os rumos do design brasileiros não podem ser traçados mas, seja dentro de uma perspectiva pós-moderna ou de uma perspectiva sistêmica, é importante que se reflita sobre o futuro e que se dê conta da necessidade de um projeto de aprendizado contínuo - com a participação não só de *experts*, mas também das comunidades - como premissa para qualquer esboço de planejamento ou de política pública.

## Referências

ARAÚJO, C.; WAITZBORT, L. Sistema e evolução na teoria de Luhmann. **Lua Nova**, n.47, p.179-200, 1999.

BECHMANN, G.; STEHR N. 2002. Profile - The Legacy of Niklas Luhmann. **Society**. v. 39, n.2: p. 67-75, 2002. disponível em: <[http://www.infoamerica.org/documentos\\_pdf/luhmann\\_02.pdf](http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/luhmann_02.pdf)>; acesso em 10 abr 2007

BONY, Anne. Histoire du design dans la seconde moitié du XXeme siècle. In : FLAMAND, Brigitte (dir). **Le design - Essais sur des théories e des pratiques**. Paris: Editions de l'Institut Français de la mode/ Éditions du Regard, 2006, p. 37-65.

BRANZI, A. O Brasil como modelo do mundo. In: D. MORAES, **Análise do design brasileiro: entre mimese e mestiçagem**. São Paulo: Edgar Blücher, 2006. p. 3-17.

BÜRDEK, B. **História, teoria e prática do design de produtos**. São Paulo: Edgar Blücher, 2006. 496 p.

FUCHS, C.; HOFKIRCHNER W. The Dialectic of Bottom-up and Top-down Emergence in Social Systems. **TripleC**, v.3, n.2, p. 28-50, 2005. disponível em : <[http://triplec.uti.at/files/tripleC3\(2\)\\_FuchsHofkirchner.pdf](http://triplec.uti.at/files/tripleC3(2)_FuchsHofkirchner.pdf)>, acesso: 21/05/2007.

KAZAZIAN, T (org). **Design e desenvolvimento sustentável:** Haverá a idade das coisas leves. São Paulo: Editora Senac, 2005. 194 p.

MAGALHÃES, C.F. **Design Estratégico** - Integração e ação do desenho industrial baseado no Mercado. Rio de Janeiro, 1994. (dissertação de Mestrado -Departamento de Engenharia de Produção) COPPE - UFRJ.

MANZINI, E.; VEZZOLI, C. ; CLARK. G. Product-Service Systems: Using an Existing Concept as a New Approach to Sustainability. **UNEP DTIE Industry and Environment Review**, v. 22, n. 4, 2001. disponível em : <<http://www.inderscience.com/jdr/backfiles/articles/issue2001.02/article2.html>>, acesso em 03 jun 2007.

MATHIS, A. Política de desenvolvimento sob a perspectiva da teoria dos Sistemas. In: ALTAVER et al., **Terra incógnita**. Belém, 1999. p. 251-290.

MONTUORI, A.; CONTI, I. **From power to partnership**. San Francisco: Harper, 1993. disponível em <<http://www.ciis.edu/faculty/articles/montuori/strategicplanning.pdf>>, acesso em 04 jun 2007.

MONTUORI, A.; PURSER, R.. Ecological futures: Systems theory, postmodernism, and participative learning in an age of uncertainty. In: BOJE, D.; GEPHART, D; JOSEPH, T. (Ed.). **Postmodernism and Organization Theory**. Newbury Park: Sage, 1996. p.181 - 201.

MORAES, D. **Análise do design brasileiro:** entre mímese e mestiçagem. São Paulo, Edgar Blucher, 2006. 290 p.

OLIVIERI, Cristiane G. **Cultura Neo Liberal-** leis de incentivo como politica pública de cultura. São Paulo: Editora Escrituras/Instituto Pensarte, 2004. 206 p.

SCHUMPETER, J. **Teoria do Desenvolvimento Econômico**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

LUHMANN, N, **Art as a Social System**. Stanford, California: Stanford University Press, 2000. 424 p.

TAVARES, M.; MENDES, E. **Design e Mercado:** as normas vigentes e suas ideologias. In: VI Congresso de Pesquisa e Desenvolvimento em design. São Paulo, P&D. São Paulo, 2004.

VEIGA, E. **Desenvolvimento sustentável:** o desafio do século XXI, Rio de Janeiro: Garamond, 2005. 226 p.

---