

Design, Ópera e a Categoria do Trabalho

Design, Opera and the Concept of Labor

Matheus Augusto C. M. da Silva, M.e

matheuscannone@gmail.com

Alberto Cipiniuk, D.r

Professor do departamento de Artes e Design da PUC-Rio

acipiniuk@gmail.com

RESUMO

Neste artigo, pretendemos retomar alguns pontos chave da dissertação intitulada, “Duas Faces de um Mesmo Estranhamento: A prática do *design* e a Cenografia da Ópera na Sociedade Burguesa”. 1) A categoria marxiana de trabalho, no qual o trabalho é a base da constituição da vida social, definindo a diferença entre o trabalho humanizado e o trabalho estranhado da sociedade industrial; 2) Como se deu a organização da produção cultural da sociedade burguesa, a transformação da produção cultural em capital simbólico e o posterior impacto do estranhamento na relação entre o capital cultural e o capital econômico; 3) Como a prática do *design* reproduz o estranhamento na forma de diferenciação simbólica e, como no capitalismo flexível, a sua ampliação ameaça o profissional do Campo do Design; 4) Por fim, como as transformações do trabalho no capitalismo, contribuíram para o estranhamento produção cenográfica na ópera no século XX e XXI.

PALAVRAS-CHAVE

Design, ópera, trabalho, capital cultural, estranhamento.

ABSTRACT

This paper aims to point out some aspects of the dissertation titled: Two sides of the same estrangement: The Praxis of design and Opera Scenography in the bourgeois society. 1) The marxian category of labor, in which labor is the basis of human society, pointing out the difference between humanized or “free” labor and estrangemented labor in the industrial society; 2) The transformations in cultural production and organization in the bourgeois society, it’s symbolic capital and the impact of xxxxx in the relation between cultural capital and

economic capital; 3) The reproduction of estrangement by the process of symbolic differentiation in design practice and the impacts of late capitalism in design's labor organization; 4) At last, the impacts of capitalism transformations in labor and it's estrangement, on scenographic design practice as seen in XX and XXI centuries operatic productions.

KEYWORDS

Design, opera, labor, cultural capital, estrangement.

Introdução

A dissertação intitulada: *Duas Faces de um Mesmo Estranhamento: A Prática do Design e a Cenografia da Ópera na Sociedade Burguesa*, apresenta uma aproximação entre a prática do *design* e a produção cenográfica operística. Na dissertação, sustenta-se que ela nos ajuda a entender a importância da categoria marxiana do trabalho, e como essa categoria é fundamental para o entendimento das transformações das práticas estéticas e artísticas dentro do Campo Cultural¹ no contexto da sociedade burguesa. Nela, procura-se demonstrar como a fragmentação do trabalho e seu consequente estranhamento é condição necessária para o surgimento da prática profissional do *designer* na sociedade industrial, não apenas como um mero fruto da separação entre concepção e produção na indústria, mas como também um reproduzidor e materializador do estranhamento nela engendrado, fenômeno que é decisivo para a instituição da forma mercadoria² e da reprodução de seus valores de troca simbólicos. Ao mesmo tempo, a cenografia operística é também vítima do estranhamento, servindo, no século XX, como uma ferramenta importante na transformação da ópera em uma mercadoria de entretenimento.

1 LAHIRE, Bernard. Campo. In.: CATANI, Afrânio Medeiros et alii (Orgs.). Vocabulário Bourdieu. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

2 Para Marx (1983), a mercadoria é a forma elementar da riqueza nas sociedades burguesas, ou seja, nas sociedades onde o capitalismo é dominante, esta é a forma social que todo e qualquer produto (concreto ou intangível) adquire nessas sociedades para sua circulação como consumo (*apud* Matias, 2014, p. 207). A configuração do valor da mercadoria no capitalismo (valor de troca comercial ou simbólico) reside no total de trabalho aplicado na sua produção e circulação (Matias, 2014, p. 208-211).

A Categoria Fundamental do Trabalho e o Trabalho Estranhado

O fenômeno do trabalho é talvez a principal categoria para se entender o materialismo marxiano³. Marx, desde sua juventude, procurava fundamentar toda a realidade humana nas práticas sociais laborais (Marx, 2015, p.84-86). No qual, a partir desta categoria, as sociedades configuraram sua consciência e realidade social material (Chagas, 1994 p. 23-24). Aqui a vida social é entendida como uma natureza transformada, onde o trabalho desempenha um papel fundamental ao objetificá-la e humanizá-la na forma de um artefato ou objeto da cultura. Esse artefato material (seja concreto ou intangível) é ao mesmo tempo a própria natureza humanizada e o produto ou materialização do trabalho que opera como mediador das relações humanas (*Ibid.*, p. 24).

Partindo desse princípio, procuramos examinar aquilo que hoje denominamos como “Arte” ou seja, um conjunto de práticas culturais estéticas. Como nos mostra Wolff, a “Arte é um produto social” (1982, pág 13). Logo isso significa que essa prática está sujeita a um conjunto de coordenadas sociais externas à mesma, uma “base material”. Essa base, é o produto histórico de uma realidade social, ou seja, de um conjunto de condições sociais para a produção artística (*Ibid.*, p.36-37). Essas condições são determinadas tanto pelas técnicas de produção disponíveis (métodos, estilos e tecnologias da própria tradição da arte) e pela forma como as instituições de produção, legitimação e circulação cultural se organizam em um determinado contexto histórico concreto (*Ibid.*, p.73).

Assim situamos que a arte é uma prática social, e, como as demais práticas sociais, uma forma de trabalho (Wolff, 1982, p. 27-29). Logo, as práticas artísticas estão submetidas não apenas aos interesses políticos e ideológicos de um determinado contexto, mas principalmente a qualquer transformação exercida sobre a forma como se organizam as relações de

³ Utilizamos aqui o termo “marxiano” para situar que, ao analisar o caráter do trabalho, estamos partindo do método do materialismo histórico tal qual Marx enunciou em suas obras e não pelo desdobramento de seu método em demais abordagens teóricas de autores que o utilizaram.

trabalho historicamente situadas, o que nos leva especificamente para o fenômeno do estranhamento do trabalho resultante da sociedade industrial.

Marx percebeu, em meio ao século XIX, que as transformações resultantes da revolução industrial tinham alterado radicalmente o caráter, as relações e o produto do trabalho:

“[...] Frente ao cinismo do ‘homem livre’ advogado pela economia política clássica, Marx afirma: a existência do trabalhador, no âmbito da propriedade privada, encontra-se restrita às mesmas condições que a existência de qualquer outra mercadoria; quando há uma extensa ‘divisão do trabalho’ [...]” (Chagas, 1994, p. 25).

Ou seja, a partir do século XVIII, no contexto da Revolução Industrial, a crescente divisão do trabalho resultante do desenvolvimento histórico do modo de produção capitalista, se mostrou mais do que a presença de uma cisão entre produção e concepção. Marx nos mostra que esse processo também significou uma crescente submissão de toda e qualquer forma de trabalho ao *modus operandi* da mercadoria, ou seja, da troca comercial. Um sistema onde a força humanizadora que constitui a esfera social da vida é separada do sujeito social e privatizada, tornando-se uma força objetificada que pode ser tratada como uma mercadoria qualquer. A importância humanizadora do trabalho é reduzida a sua capacidade de produção de riqueza.

“[...] o trabalho mesmo converte-se em atividade externa que produz deformação e unilateralização do indivíduo. Nesta atividade específica que é repetitiva, fatigante e negadora da essência humana, o trabalhador não se afirma no trabalho [...] não se sente bem, mas infeliz, não desenvolve livremente as energias físicas e mentais, mas esgota-se fisicamente [...]” (Chagas, 1994, p. 26).

Esse procedimento altera profundamente o caráter socializador do trabalho, ao ser dominado pelo capital, o trabalho estranhado, atrapalha o processo de constituição do sujeito social, pois transfere o controle sobre o trabalho, para uma esfera externa ao mesmo. Esse sujeito social do

capitalismo não é mais capaz de controlar seu trabalho, este é agora uma propriedade cuja capacidade produtiva é explorada ao máximo.

Outro elemento importante para caracterização do trabalho no contexto capitalista é sua relação com a tecnologia, Marx nos mostra que a mecanização da produção não tem como finalidade a “facilitação” ou maior controle do trabalho pelo trabalhador, mas um aumento da produtividade:

“[...] a ‘divisão do trabalho’ toma o trabalhador cada vez mais dependente de um tipo particular de trabalho, extremamente unilateral, que o reduz espiritual e fisicamente; as máquinas, longe de mitigar seu peso, se lhe opõem como competidoras [...]” (Chagas, 1994, p. 25).

A tecnologia acaba por operar majoritariamente como um ampliador da exploração do trabalho, e a perda do controle do trabalho pelo próprio trabalhador, contribui para a redução do domínio técnico ou conhecimento necessário para a execução do mesmo^{4,5}.

Em uma sociedade onde o trabalhador cada vez menos consegue se constituir socialmente através do próprio trabalho, o produto material de seu trabalho, seja ele tangível ou não, também não será. Marx entendeu que a objetificação do trabalho humano estranhado deixa de fazer sentido para os sujeitos sociais que o produzem, ela os enfrenta (Chagas, 1994, p. 25). Isso ocorre porque esse produto é fruto dos interesses cumulativos do Capital e não resultado direto das demandas sociais (valor de uso)⁶ do contexto no qual esse sujeito social se insere.

4 Matias afirma que, em uma conversa informal com um professor durante sua graduação, a dependência que os *designers* de gerações mais novas possuem de softwares e tecnologias digitais é de tal ordem, que sem energia elétrica eles “deixam” de ser *designers* (2014, p.277).

5 É comum hoje o uso de sistemas de microfonação em teatros líricos para compensar a falta de projeção de vozes de cantores. Da mesma forma que no caso dos *designers*, sem energia elétrica os mesmos se tornam incapazes de executarem seu trabalho.

6 Para Marx (1983), o valor de uso de um determinado artefato ou prática social se configura a partir de seu papel dentro de um determinado contexto histórico concreto. No momento que esse artefato ou prática é configurado ele o faz para atender alguma necessidade presente nesta estrutura social (*apud* Matias, 2014, p. 207-208). Por exemplo, o valor de uso de um “casaco” é se proteger do frio, porém esse valor necessariamente pode se manifestar uma necessidade funcional, por exemplo o valor de uso da prática do *design* está em, através do trabalho, configurar valor comercial (valor de troca simbólico) à produtos. Veremos mais à frente que a ópera já possuiu um valor de uso que era puramente simbólico.

Esse processo histórico de estranhamento do trabalho e da cultura (objeto do trabalho) é um importante bastião da sociedade burguesa e de sua organização social estranhada. A sociedade burguesa é fruto de um processo de “dominação econômica” sobre a vida social (Debord, 1997, p. 17), um processo histórico que se inicia antes do capitalismo, mas que se consolida no mesmo (*Ibid.*, p. 17). Para o autor, essa passagem é demarcada em duas amplas etapas, definidas, pela constituição do ser social.

Na primeira passagem o sujeito do “Ser”, característico das sociedades pré-modernas e plenamente constituído por sua *práxis*⁷ passa a ter sua identidade social cada vez mais influenciada por suas posses, sejam elas econômicas ou simbólicas, constituindo-se assim na forma de um sujeito do “Ter”, um sujeito social Moderno que passou a poder constituir uma posição e uma identidade social através do acúmulo de artefatos.

Na segunda passagem, essa já no momento do estranhamento e da consolidação da sociedade Burguesa, o sujeito do “Ter” se dilui na forma do sujeito do “parecer”. Então, em um contexto no qual a circulação mercantil opera como forma dominante sobre a produção material, e os sujeitos sociais tendem a perder a capacidade de constituir seu meio social no trabalho, os códigos, valores e características fundamentais de qualquer sociedade ou cultura passam a operar no ritmo de circulação da riqueza, se tornando assim efêmeros e passageiros. Debord argumenta também que a dimensão de uso dos artefatos e objetos materiais (concretos ou não) na sociedade burguesa é radicalmente ampliada e esvaziada (*Ibid.*, p. 31-34), pois passa a ser orientada pelos interesses de troca comercial, no qual o caráter assertivo da cultura se torna cada vez mais predominantemente quantitativo em vez de qualitativo (*Ibid.*, p. 28).

Tal qual a transformação do “Ser Social”, toda a produção material da cultura tendeu-se, no processo histórico entre os séculos XVI e XIX, a se

⁷ Entendemos aqui que um sujeito social tem sua identidade definida unicamente pelo seu papel social na estrutura, um camponês é definido pela sua atividade laboral, assim como um artesão ceramista ou um padre, por exemplo, também tinham suas identidades sociais fortemente atreladas ao seu “saber fazer”.

organizar também de forma quantitativa. Para explicar esse fenômeno, consideramos indispensáveis as ferramentas teóricas de Bourdieu, mais especificamente as noções de capital cultural e de capital econômico.

O capital cultural é uma forma de organização da produção (concepção e circulação) da cultura originada no contexto histórico moderno⁸, pautado pela necessidade das estruturas sociais de operar formas de distinção social através do acúmulo de bens culturais. Foi através do capital cultural que os grupos sociais burgueses ascenderam à esfera dominante da sociedade moderna (Nogueira, 2017, p. 105). Logo, é pelo capital cultural que os sujeitos sociais do “Ter”, e posteriormente do “Parecer”, passaram a operar suas formas de distinção social.

O capital cultural opera pelo chamado “gosto”, ou seja, a afinidade que o sujeito social possui com um determinado bem cultural. Para um sujeito social adquirir o reconhecimento social em uma determinada estrutura social moderna é necessário que o mesmo possua uma afinidade ou pelo menos reconheça aqueles artefatos culturais (sejam estes concretos como uma pintura ou o canto lírico, ou intangíveis como uma técnica de desenho ou uma técnica de canto) socialmente legitimados pelos grupos dominantes (Passiani e Arruda *apud* Da Silva, 2021, p. 70-71). O “trânsito”, mesmo que superficial, entre diferentes formas de artefatos culturais legitimados (sejam estes de historicamente associados a cultura “popular” ou a “erudita”) ou acúmulo quantitativo de referências, é a principal característica da expressão do capital cultural no *habitus*⁹ dos sujeitos sociais.

Já o capital econômico, se apresenta como a riqueza em si mesma (o dinheiro), expressão simbólica do acúmulo de bens (como propriedades, objetos ou o próprio trabalho estranhado como apresentado acima) resultante

⁸ O uso do termo “moderno” se refere à categoria histórica, ou seja, o período da história ocidental moderna entre os séculos XVI e XIX e não a categoria estética, da arte que se refere a produção estética de vanguarda dos séculos XIX e XX.

⁹ WACQUANT, Loïc. *Habitus*. In.: CATANI, Afrânio Medeiros et alii (Orgs). *Vocabulário Bourdieu*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, pág. 213-216.

dessas atividades comerciais presentes na sociedade moderna pré-industrial e na sociedade burguesa¹⁰.

Ambas formas de capital são importantes para entendermos, em detalhes, como se dá o processo de “dominação econômica” sobre a produção cultural e principalmente do surgimento daquilo que hoje denominamos de “Arte”. Foi nas sociedades europeias do final do período medieval, após a grande pandemia da peste (século XV), que a atividade comercial ganhou grande importância para a reestruturação social (Da Silva, 2021, p. 75). O grupo social burguês¹¹ fora capaz de acumular suficiente riqueza para se aproximar socialmente das aristocracias¹², porém em uma estrutura social ainda demarcada pelo sujeito social do “Ser”, ou seja, cujas posições sociais ainda eram “fixas” e determinadas pelo fazer”, esse grupo social em formação precisou construir meios simbólicos de se legitimar socialmente dos demais vassalos (camponeses e artesãos) e constituir uma nova posição social dominante.

Através do capital econômico acumulado, houve um largo financiamento da produção de artefatos relativos à cultura. Esse processo se deu majoritariamente sob a forma do patronato de artistas, artesãos, arquitetos, poetas, cantores, etc... Um exemplo histórico de um desses patronos fora Cosme de Médici (o Velho), oriundo de uma rica família de mercadores, se transformou em banqueiro (trajetória mais comum para burgueses no período renascentista) e mesmo não sendo nobre de sangue, adquiriu o reconhecimento da aristocracia local de Florença (Da Silva, 2021, p. 75).

Logo é através do grande investimento de capital econômico feito por esse grupo social na produção de capital cultural que originou a passagem do

10 GRÜN, Roberto. Capital Econômico In.: CATANI et alii (Orgs.). Vocabulário Bourdieu. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

11 Referimos aqui a burguesia moderna como grupo social para diferenciá-los da burguesia atuante da sociedade industrial.

12 Marx entende esse período como o primeiro momento de “acumulação primitiva”, ou seja, o momento inicial de constituição da atividade burguesa de expropriação do trabalho e de riqueza. Ver em: FONTES, Virgínia. O que é Acumulação Primitiva? | Léxico Marx, com Virgínia Fontes. You Tube, 18 de maio de 2020. Disponível em: bit.ly/3b2xg5Y. Acesso em: 20 jul. 2021.

ser social do “Ser” para o do “Ter”, galgando assim, no decorrer dos séculos XVI à XVIII, seu caminho de ascensão à classe dominante (Da Silva, 2021, p. 75).

Apesar de ainda não configurar uma forma estranhada de produção, esse momento inicial de produção do capital cultural já configura uma forma quantitativa de organização da produção cultural, além de torná-la dependente das atividades comerciais burguesas. É só no século XIX, o momento em que a produção cultural passa, inevitavelmente, a ser atravessada pelo estranhamento. Com a consolidação do capitalismo industrial, torna-se possível a exploração econômica do capital cultural, ou seja, de sua conversão em capital econômico, como lucro (Da Silva, 2021, p. 84). Como a possibilidade da extração de mais-valia e da expansão do capitalismo, o grupo burguês de agentes dominantes dentro deste “espaço” de produção cultural, veio a se beneficiar da dominação econômica sobre a cultura.

Nos referimos a produção cultural como um “espaço” pois, por conta da expansão histórica dessa produção, ela passa a assumir certa autonomia em relação às demais estruturas sociais, configurando aquilo que Bourdieu denominou “Campo Simbólico” aqui nos referimos ao Campo Cultural¹³.

Esse momento da produção cultural é marcado pela passagem inevitável do sujeito social do “Ter” para o “Parecer”, no qual, o crescimento do capital econômico e da atividade comercial submete a produção cultural como um todo e a reconfigura para sua própria reprodução. Essas estruturas se manifestam na vida da sociedade burguesa na forma do mercado de arte, da indústria cultural (no qual se encontra o Campo do Teatro e da Ópera) e indústria de bens de consumo e serviços que constituiu a figura do *designer* e seu Campo, o Campo do Design (Da Silva, 2021, p. 84-85).

13 O Campo Cultural é um espaço topológico de constante luta interna entre suas diferentes subdivisões (Campo da Arte, Campo do Design, Campo do Teatro, etc.) e seus respectivos agentes (artistas, produtores culturais, agentes de recepção e instâncias de circulação e legitimação), pelo controle do capital cultural ali produzido (Passiani e Arruda, 2017, p. 72). Esses agentes buscam, através da ampliação do seu capital simbólico, ganhar autoridade dentro deste espaço social (Ibid., p.72).

A prática do *design* como trabalho estranhado e reproduzidor do estranhamento na cultura

Situado o momento da Revolução Industrial como momento inicial do estranhamento do trabalho e do estranhamento da cultura, esses fenômenos se apresentam na prática do *design* desde suas formas originárias.

Adrian Forty nos mostra que a configuração dos artefatos culturais, produzidos na Europa do século XIX, estava diretamente relacionada com a intenção dos fabricantes de ampliar suas vendas, constituindo novas necessidades e conseqüentemente novos valores sociais e nichos de mercado (Forty, 2013, p. 119-120). Ele denomina essa nova abordagem de “diferenciação” procurando distingui-lo da “inovação”, já que a mesma está associada a uma variação de um determinado artefato e não a uma transformação incremental ou profunda (não-estranhada) dessas necessidades sociais.

Forty analisa a diferenciação em diversos setores da produção, de adornos pessoais à moda, ele situa como a busca por um aumento artificial dessas necessidades passa a configurar e legitimar novas formas de organização social com a intenção de criar nichos de mercado (Da Silva, 2021, p.38-44).

O ponto aqui, é que nenhuma das grandes transformações sociais e ideológicas ocorridas na formação da sociedade burguesa escapou aos interesses produtivos e acumulativos do capitalismo. Ao contrário, a indústria teve o papel central em torná-las legítimas (Da Silva, 2021, p. 41). A diferenciação fora, e ainda é, a própria materialização do estranhamento da produção cultural. A produção de capital cultural, aqui entendido como esse conjunto de valores simbólicos, culturais e disposições sociais¹⁴, é voltada primariamente para sua conversão em capital econômico, fenômeno que se dá

¹⁴ Uma disposição social configura um elemento que compõe um Habitus específico. Ver em: WACQUANT, Loïc. Habitus.: In.: CATANI, Afrânio Medeiros et alii (Orgs). Vocabulário Bourdieu. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, pág. 213-216.

através do aumento da produção consequente da formação dessas novas necessidades sociais (valores de uso) estranhadas.

Essa produção é duplamente estranhada, pois também é fruto direto de relações de trabalho estranhadas. O *designer*, agente responsável pela configuração da diferenciação simbólica nas mercadorias, tem sua cadeira profissional originada na divisão do trabalho industrial (no século XIX ainda uma espécie de artista industrial do que o projetista contemporâneo), devido ao interesse dessas indústrias em expandir sua produção (Da Silva, 2021, p. 30-31). A prática do *design* é então ao mesmo tempo fruto do estranhamento do trabalho e materializador do estranhamento através da diferenciação.

Porém com a grande “reestruturação produtiva”¹⁵ ocorrida no interior do capitalismo durante o final do século XX, a forma predominante de atuação do *designer* como configurador passou a ganhar novas características. Hoje, sua atuação está mais ligada à gestão e configuração de sistemas de serviços do que à configuração de produtos industriais (Matias, 2014, p. 251-253). Mas para explicarmos as transformações do trabalho no Campo do Design é necessário, primeiramente, entendermos o que seria essa reestruturação.

A “reestruturação produtiva”, que se inicia nas décadas de 1970 e 1980, é uma consequência da própria queda da taxa de lucro, fenômeno identificado ainda por Marx no século XIX, no qual a constante ampliação da produção necessária ao capitalismo, o “crescimento econômico”, tende, a longo prazo, a desvalorizar a produção e diminuir o lucro geral obtido (Contino, 2019, p. 30-35). Esse fenômeno de “autodestruição” do capitalismo¹⁶, vem historicamente levando o esse sistema à constantemente reformar sua produção. Sua atual fase, caracterizada por David Harvey como

15 Termo utilizado por Ricardo Antunes para se referir às transformações na organização do trabalho e dos espaços de produção a partir do final do século XX. Isso envolve a adoção do modelo toyotista de produção flexibilizada, o aumento radical na taxa de mecanização da produção com as tecnologias digitais, a reorganização dos espaços de produção (tendo enfoque na desterritorialização dessas indústrias e a fragmentação da sua produção no mundo) e também a radical desvalorização do trabalho que acompanhou esse processo (Pinto *apud* Contino, 2019, p.153).

16 CARCHEDI, Guglielmo. **O esgotamento da atual fase histórica do capitalismo**. In.: GGN - O Jornal de Todos os Brasis, 04/01/2017. Disponível em: bit.ly/38i655o. Acesso em 14/ 08/2020.

um “capitalismo flexível”¹⁷, é marcada por uma grande aceleração na circulação de riqueza na economia¹⁸, aceleração que resulta em uma grande mecanização e “desantropomorfização do trabalho”¹⁹.

Esse processo de aceleração é também acompanhado por um remanejamento de investimento do setor produtivo para o especulativo (mercado financeiro), ou seja, grande parte do interesse econômico para a circulação de riqueza, hoje, está fora da indústria é concentrada na especulação²⁰, isso significa que o setor no qual a prática do *design* estava diretamente inserida, vem se tornando menos interessante do ponto de vista econômico. Esse processo leva então a uma necessidade de expansão do mercado de trabalho, levando esse profissional a atuar mais com *marketing*, gerindo e configurando serviços, contribuindo para o aprimoramento dessa cadeia de produção altamente acelerada, além do que, o *designer* passa a atuar também como micro empresário autônomo e prestador de consultoria²¹.

A grande problemática é que, o *designer* hoje, é produto do estranhamento e da exploração inerente do trabalho no capitalismo tardio. Este é levado a escolher entre o trabalho com alto grau de mecanização (dependente da alta tecnologia²²) e estranhado, uma prática completamente despojada do saber que outrora caracterizava seu trabalho, ou se lançar como “autônomo” (pequeno empresário ou empreendedor), vivendo de pequenos

17 HARVEY, David. **The Condition of Postmodernity: An enquiry into the origins of cultural change**. Oxford: Blackwell, 1992.

18 O aumento do ritmo de *Turn Over* do capitalismo, é a aceleração do tempo em que a riqueza que é investida na produção e que se converte em consumo e retorna para ser novamente investida, ou seja, é diminuição dos tempos de produção, distribuição e consumo. Daí o superconsumo característico do capitalismo contemporâneo (Contino 2014 p.10-11).

19 Uma desumanização do trabalho resultante da diminuição da presença física humana no trabalho em geral. Ver em: ANTUNES, Ricardo. **Aula Inaugural 2021 - Prof. Ricardo Antunes**. You Tube, 18 de março de 2021. Disponível em: bit.ly/3y5obkE. Acesso em: 23 Ago. 2021.

20 DOWBOR, Ladislau. **A governança corporativa**. In.: DOWBOR, Ladislau. A era do capitalismo improdutivo. A nova arquitetura do poder, sob dominação financeira, sequestro da democracia e destruição do planeta. São Paulo: Autonomia Literária, 2017.

21 Para mais informações sobre como se caracteriza esse trabalho contemporâneo do *designer* na perspectiva da teoria marxista ver: MATIAS, Iraldo. **“A Virada Gestorial em Design”**. In.: MATIAS, Iraldo. Projeto e Revolução: Do fetichismo à gestão, uma crítica à teoria do design. Florianópolis: Editoria em debate, 2014.

22 *Idem* nota 4.

negócios ou de consultoria, algo que não só não o garante direitos trabalhistas como também o leva a ingressar em uma contexto de relações de trabalho de grande precarização²³.

O estranhamento da prática da cenografia e o fenômeno da Ópera

Para construir uma associação entre o estranhamento do trabalho da prática do *design*, e o caráter estranhado que o trabalho do produtor cenográfico ganha no decorrer do século XX, foi necessário entender as transformações das práticas teatrais e operísticas, no contexto da passagem das sociedades ocidentais modernas pré-industriais para a burguesa. Utilizamos aqui a prática estética da ópera, e seu desenvolvimento histórico, como referência para explicarmos o processo de estranhamento da cenografia.

A ópera surge nas cortes italianas por volta do século XVI, em um contexto de grande experimentação no campo teatral. Fruto de um grande investimento econômico de empresários burgueses²⁴ do período (Payne, 2012, p.52). Essa, então nova, prática teatral não almejava nenhuma forma de lucratividade no sentido econômico, mas era, também, uma ferramenta simbólica de transformar um investimento econômico em retorno de capital cultural e galgar o reconhecimento desses novos ricos como membros da aristocracia (Da Silva, 2021, p.87-88).

O sucesso desses empreendimentos artísticos permitiu que no século XVII a ópera se transformasse, de um evento pontual de corte para eventos regulares em teatros públicos, se expandindo para além dessas regiões da península Italiana em direção à toda Europa (Ertman, 2012, p. 36).

No caso da ópera, a consolidação do *status* e da distinção não se davam apenas pelo mecenato artístico, mas também pelo coronário social que a

²³ *Idem* nota 21.

²⁴ Por empresários, nos referimos a banqueiros, mercadores ou até mesmo artistas financiados por outros burgueses, como era o caso do compositor barroco Georg Fredrich Handel (Payne, 2012, p.55).

mesma produzia. Sendo esta uma arte teatral, é importante levarmos em consideração que o evento social por ela organizado no interior dos teatros, era muito mais importante para essa sociedade e para a reprodução dessa burguesia que o artefato estético em si. Esses teatros líricos dos séculos XVII, XVIII e XIX eram configurados como espaços para a congregação social das elites políticas, sendo muitos também abertos para o público que tivesse condições de pagar, permitindo membros de origem não aristocrática (Till *apud* Da Silva, 2021, p.90-91).

Os teatros líricos operavam como um importante espaço social de legitimação e reprodução de valores dessas elites, tal qual as atividades religiosas (Till, 2012, p. 65). Até o final do século XIX, a vida social e as relações ali reproduzidas eram o que dava importância e sentido a esses espetáculos, tanto que a própria organização do espaço da plateia priorizava a sociabilidade à visão do palco (*Ibid.*, p.68). Esse cotidiano do teatro era demarcado pela prática da atenção seletiva, onde o público alterava o foco no palco com as relações de sociabilidade, dando atenção apenas a momentos chave do espetáculo ou aquilo que merecesse ganhar sua atenção (*Ibid.*, p.69). Logo concluímos que esse espaço de atividade social pública, realizado no teatro em torno da ópera, era o que permitia essa embrionária burguesia de garantir seu *status* frente às aristocracias.

A cenografia era uma parte integral do espaço cênico desse teatro lírico italiano²⁵. Nesse período dos séculos XVI ao XIX o modelo dominante de cenografia era composto por um conjunto de painéis e telas pintadas fortemente fundamentadas no espaço figurativo renascentista²⁶ (Da Silva, 2021, p.92-93). Os painéis em perspectiva eram expostos no fundo da cena,

25 Esse modelo de teatro dominante na Europa nesse período entre os séculos XVI e XX tem origem na península italiana, por isso, é denominado teatro italiano. No teatro italiano a cena é demarcada pela boca de cena e uma plateia em formato de ferradura, área dividida pelo proscênio, que demarca o final da caixa cênica. Essas divisões operam como uma demarcação entre o espaço de trabalho dos artistas e o espaço social do público (Da Silva, 2021, p.92).

26 Fruto de uma percepção racionalista e burguesa de sociedade, o espaço figurativo do renascimento consiste em um espaço de representação visual cuja figuração é produto de técnicas de perspectiva herdadas da antiguidade somadas à presença de uma única unidade de espaço tempo na pintura. Ele é inovador neste período porque é fruto de uma busca pela constituição de um espaço racional de representação (Da Silva, 2021, p.77).

normalmente móveis através de sistemas mecânicos (Urssi, 2006, p. 37). Suas temáticas, normalmente variando entre cenas internas e externas, tendiam a se associar a espaços cotidianos dessa elite social que frequentavam os teatros, ou seja, jardins florestas, palácios, espaços metafísicos como céu e inferno etc... (*Ibid.*, p. 93). Essas temáticas, assim como as técnicas de representação aplicadas na cenografia, operavam como parte da legitimação e reprodução do *status* e distinção simbólica associada ao teatro (Williams, 2012, p. 124). Isso se dá também pela proximidade de tais temáticas e técnicas ao Grande Gênero²⁷.

Com relação a organização do espaço cênico, o proscênio operava como um divisor dos espaços sociais do teatro, e a cenografia operava como parte desse suporte, delimitando também o espaço de atuação dos atores/cantores à ribalta (Aronson, 2016, p. 162). Reiterando uma proximidade da cena com a realidade social ali reproduzida (Da Silva, 2021, p.93).

Sobre a estrutura produtiva da ópera, até o século XIX, ela é caracterizada por uma maior autonomia dos seus diversos grupos de trabalhadores (como pintores, carpinteiros, alfaiates, músicos, cantores,...). Esse espaço de trabalho era marcado por uma autonomia administrativa, já que, arbitrários culturais dominantes vigentes operavam de forma determinante na organização do espaço cênico e nas hierarquias dentro de uma companhia (Williams, 2012, p. 124-125). Sem a divisão do trabalho burguesa, essas corporações de artistas e artesãos tinham total controle sobre seu trabalho, (principalmente na configuração dessas peças cênicas), e por mais que ali houvesse uma hierarquia, ela também não configurava uma fragmentação do controle do trabalho, apenas de tarefas, o que não resulta em estranhamento (Da Silva, 2021, p.95).

27 Por Grande Gênero nos referimos às temáticas de pintura europeias, bastante difundidas entre os séculos XV e XIX, que faziam referências às temáticas do velho testamento ou a mitologia greco-romana, que eram consideradas de grande importância (informação verbal). Aula do professor Alberto Cipiniuk na disciplina de História da Arte II, PUC-Rio, 20 de maio de 2020.

Foi na consolidação da sociedade burguesa, que essa prática social e estética sofreu profundas transformações tanto na sua estrutura produtiva e formal, e na sua relação com o espaço social que a mesma produzia.

No Campo do Teatro e da Ópera, a exploração do potencial mercantil da cultura vem com o século XIX, e resulta em profundas alterações na estrutura produtiva da ópera. O surgimento de atividades econômicas como o sistema de direitos autorais (*copyright*) tal qual conhecemos hoje (Ertman, 2012, p.32), além da perda de interesse por parte de investidores, empresários e as instituições estatais em arcar unicamente com os custos das mesmas, buscando então torná-las mais lucrativas, através de uma ampliação do público frequentador dos teatros (*Ibid.*, p.33-38). Esse crescimento da atividade econômica é mais do que uma forma de redução de custos, mas um sintoma do interesse de se explorar economicamente essa atividade com finalidades distintas daquela de acúmulo de capital cultural realizado até então.

Essa mudança de interesse na produção, principalmente com a ampliação do público, irá alterar profundamente o espaço social dos teatros. O decorrer do século XIX é marcado por uma mudança radical na postura social dentro do público e, aquela “vida social” ali presente, passa a incomodar e ser desencorajada pelas elites intelectuais (2021, p. 64-68). Esse “movimento” pregava um silenciamento do espaço social do teatro durante as receitas e defendia que o foco e a atenção do público deveriam estar totalmente concentrados na cena, e manifestações de sensibilidade como chorar, gritar, vaiar e reverenciar os artistas passam a ser desencorajadas (*Ibid.*, p. 68-73). Esse esvaziamento da vida pública e indiferença em relação a cena da ópera é surgimento do estranhamento do público perante essa forma de arte, que se descola de sua função original para se materializar como um *commodity* de entretenimento, ou seja, mercadoria.

Como no Campo do Design, o estranhamento não se limita às relações no contexto de reprodução desse objeto estético, ele é presente nas relações de trabalho que o reproduzem. No caso da ópera, esse desejo de expandir o público frequentador e o consumo deste produto cultural vai induzir a uma

tentativa de se também reestruturar a configuração da cena, para esse novo contexto. No decorrer desse período do século XIX, surge um interesse de se ter um maior controle sobre toda a configuração da cena (Williams, 2012, p.172-173). Para o final do século temos o surgimento da figura do diretor cênico moderno, esse agente que é de grande importância para nós, pois ele é o grande responsável pela fragmentação e reestruturação do trabalho na produção cenográfica (Roubine, 1982, 23-24). Essa figura que passa a concentrar toda a prática de concepção e configuração da cena, retirando-a dos artistas e artesãos cênicos. Esse agente opera tal qual os primeiros “artistas industriais” do século XVIII e XIX, que fragmentaram o trabalho artesanal e constituíram a cadeira profissional do *designer* (Da Silva, 2021, p.104).

Nesse processo de transformação produtiva da cena, a configuração da cenografia sofre também profundas transformações. Os movimentos de vanguarda no teatro da virada dos séculos XIX para XX tendiam a rejeitar toda a tradição cenográfica moderna²⁸, afirmando que o seu caráter representativo bidimensional e verossímil era a causa para a indiferença e monotonia do público perante a cena do teatro e da ópera, sendo então, incompatível com essa nova sociedade burguesa (Roubine, 1982, p. 33-34 e Aronson, 1992, p. 10-11).

Os movimentos da cenografia modernista estavam radicalmente fundados no realismo naturalista e no simbolismo, a intenção era de se reestruturar totalmente o espaço cênico do palco em uma busca por uma nova compreensão ou “experiência” simbólica da cena. Roubine chama essa abordagem de uma nova “teatralidade”, no qual a cena deveria ser entendida e concebida como uma certa unidade simbólica, buscando uma relação mais subjetiva e individual com o espectador (1982, p. 29-30 e p.35-36). Logo, para esses artistas intelectuais do final do século, romper com uma forma “passadista” de configuração do espaço cênico é o caminho para configuração

²⁸ Aqui nos referimos a categoria histórica, ou seja, o período moderno ocidental que se inicia no século XVI, e por cenografia moderna nos referimos àquela tradição do teatro dos séculos XVI-XIX fundada no espaço figurativo renascentista.

de um novo *habitus* do público frente a cena, um *habitus* que rompesse com aquela dominante indiferença (Da Silva, 2021, p.106-107).

Essa cenografia moderna tinha como principal característica formal a “tridimensionalização” do espaço cênico, retirando o ator da frente do palco e o remanejando para dentro da caixa cênica junto com o cenário. Um cenário que passou a se configurar ou na forma de objetos reais, ou como um conjunto de volumes tridimensionais que fazem referência ao espaço físico real (Aronson, 1992, p.10-11). Essa transformação estética do espaço cênico garantiu uma maior autonomia da cena em relação ao espaço social do teatro, dando a possibilidade de uma interpretação da cena em si mesma²⁹ (Aronson, 1992, p.11). Essa percepção é produto direto do estranhamento desses objetos culturais tradicionais pelas relações mercantis de produção e circulação da cultura, que os afastam de seu sentido social original na busca pela sua consolidação em mercadoria fetichizada (Da Silva, 2021, p. 129).

Logo esse processo de transformação cênico da ópera e do teatro é consequência direta do duplo estranhamento resultante da sua reprodução na sociedade burguesa. Ela é estranhada por um público crescente que possui pouca ou nenhuma relação com aquele espaço social presente nos teatros até então, e ela é estranhada pelas transformações nas suas relações produtivas de trabalho, consequentes da necessidade de adaptar essa forma de arte ao novo contexto social, que já não consegue mais dar sentido a uma produção de capital cultural sem alguma forma de ganho econômico (Da Silva, 2021, p. 137-138). A cenografia modernista, longe de se apresentar como uma solução dessa problemática, é a expressão material e estética desse estranhamento, ela que descola a cena do próprio teatro, objetificando os atores/cantores e transformando-a em um espaço em si mesmo, cuja conexão com a vida social

²⁹ Na dissertação apresenta-se, como exemplos desse período, o trabalho cenográfico de Adolphe Appia (seus estudos para as produções operísticas de Wagner), uma montagem de Dido e Eneias (1688) realizada por Edward Gordon Craig em 1900 e a busca de Richard Strauss por uma nova produção cênica para sua Salomé (1905) (Da Silva, 2021, p.100-105).

se limita a dimensão simbólica subjetiva que a mesma busca manifestar na experiência individualizada³⁰.

No decorrer do século XX a figura do diretor cênico do início do século XX, que submetia ao seu controle todos os profissionais presentes na cena, agora passa também a ter seu trabalho dividido, dando origem a cadeira dos *set designers*, estes, que são voltados especificamente para a configuração dos cenários (Da Silva, 2021, p.118-119).

O final do século XX é marcado por uma nova série de tentativas de restabelecer uma conexão com o público através da promoção de uma “experiência estética”. Essa busca vem, fundamentada no argumento que a unidade estética dos movimentos modernistas, não fazia mais sentido frente a uma “constante fragmentação” da vida social após a década de 1970 (Aronson, 2016, p.163-164). Essa percepção levaria aos agentes do Campo do Teatro e da Ópera à uma nova forma de configuração daquele espaço cênico, agora, através da fragmentação da composição da cena em diversas camadas, possivelmente abordando diversos contextos históricos e universos simbólicos ao mesmo tempo³¹ (*Idem.*, 1992, p.9-10).

Essa “sensação” de fragmentação da vida, defendida pelos diretores, *set designers* e demais agentes do Campo do teatro, estaria diretamente ligada à reestruturação produtiva do capitalismo tardio. Segundo David Harvey, a concepção da Pós-Modernidade dominante no Campo Cultural, que defende o final do século XX como um momento de ruptura total com as estruturas sociais e representativas vigentes desde o início da modernidade, é

30 É importante pontuarmos que a experiência de fruição do objeto da cultura, (seja de um artefato do *design* ou de uma cenografia teatral) tudo aquilo que se produz na relação da cultura com o mercado, não pode ser totalmente controlada pela dimensão projetual, logo defendemos que, assim como o *designer*, o diretor e cenógrafo tem pouquíssimo controle sobre essa fruição estética da cena. Ver mais sobre configuração da experiência em: HEINRICH, Fabiana. O. Crítica da experiência como mercadoria no Campo do Design. Tese (doutorado) – PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2018.

31 Um exemplo dessa abordagem discutido na dissertação é de uma produção atual feita em Berlim da ópera O profeta (1849) de Meyerbeer. Na proposta cênica de Oliver Py e Pierre-André Weitz, a obra original ambientada na Europa central medieval e que aborda os conflitos religiosos e camponeses desse período é totalmente transportada pela cenografia e figurino para um universo fictício contemporâneo de conflito social burguês (entre trabalhadores e patrões). Nela então são expostas duas temporalidades, a medieval e a futurista (Da Silva, 2021, p.127-128).

equivocada. Seria a aceleração constante dos tempos produtivos, e a ampliação da divisão do trabalho inerentes ao desenvolvimento do capitalismo, a explicação para essa sensação de fragmentação da vida social³².

Como podemos perceber no caso da cenografia, apesar da mudança na abordagem da configuração e estética, a estrutura produtiva da cena se mantém praticamente a mesma desde o início do século XX. As questões que essa nova abordagem procura resolver também não se alteraram, o público continua em silêncio e quase indiferente, precisando ser estimulado.

O desenvolvimento do Campo do Teatro e da Ópera no decorrer do século XX, acompanha o desenvolvimento do capitalismo. Sua contradição com o estranhamento da vida social do teatro e o estranhamento da circulação desse produto como mercadoria, movimenta o Campo do Teatro e da Ópera na busca por uma reconexão com a vida social. O resultado dessa busca é, na verdade, a ampliação desse mesmo estranhamento já predominante, que afasta essa produção contemporânea ainda mais de suas raízes históricas e de seu único sentido social real.

Conclusão

Partindo da concepção de que o agente do Campo do Design, é mais do que um simples configurador, e sim um racionalizador da estrutura produtiva burguesa e reproduzidor do estranhamento dela inerente, entendemos que toda a prática de direção teatral modernista, ou seja, burguesa, é em si o paralelo possível que podemos traçar com o Campo do Design. Não pelo tipo de trabalho que executa, mas pelo papel dentro dessa estrutura de produção cultural. Acreditamos que esse paralelo é uma ferramenta importante para entender as fronteiras entre essas, e demais práticas de configuração oriundas do Campo da Arte, conseqüentemente, contribuindo para um melhor esclarecimento dessas fronteiras.

32 HARVEY, David. *The Condition of Postmodernity: An enquiry into the origins of cultural change*. Oxford: Blackwell, 1992.

Debord nos lembra que a potência da arte ou de qualquer objeto cultural está na capacidade da sociedade imprimir nele valor social, conectando-o com o mundo, caso isso não seja mais possível, esse objeto se torna “desfuncionalizado” e tende a se descaracterizar (1997, p. 188-189). Tal qual a prática do *design*, a ópera se mantém viva pela sua capacidade de configurar valor de troca simbólico nas cadeias produtivas do capital. Frente a este contexto, nos perguntamos até quando essa forma de arte poderá sobreviver, vide a sua crescente desfuncionalização.

Acreditamos que esse paralelo entre o papel histórico da prática do *design* e o da cenografia ajuda a mostrar como esses fenômenos não são isolados e precisam ser compreendidos pelos profissionais desses, e demais Campos do Campo Cultural, que buscam lutar pelo reconhecimento de seu trabalho.

BIBLIOGRAFIA

ARONSON, Arnold. **Cenografia Pós-Moderna**. Tradução: Fabiana Honorato. Cadernos de Teatro, Rio de Janeiro-RJ, N. 130, pág. 9-19, 1992. Disponível em: bit.ly/2Xt14R8.

_____. **Olhando para o Abismo**. Tradução: Lidia Kosovski. O Percevejo Online, Rio de Janeiro-RJ, V. 8, N. 1, p. 149-171, jan./jun. 2016. Disponível em: bit.ly/2LfQmv3.

CHAGAS, Eduardo F. **Diferença entre alienação e estranhamento nos Manuscritos Econômicos-Filosóficos (1844) de K. Marx**. Revista de Educação e Filosofia, Uberlândia-MG, v. 8, N. 16, pág. 23-33, jun./dez. 1994. Disponível em: bit.ly/3nv3Aks.

CONTINO, Joana. **Fast Fashion: apontamentos sobre as transformações da moda na condição pós-moderna**. Dissertação (Dissertação em Design) - PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2014.

_____. **Design, Ideologia e Relações de Trabalho: Uma Investigação Sobre a Indústria da Moda no Capitalismo Tardio**. Tese (Tese em Design) - PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2019.

DA SILVA, Matheus A. C. M. **Duas Faces de um Mesmo Estranhamento: A Prática do Design e a Cenografia da Ópera na Sociedade Burguesa**. Dissertação (Dissertação em Design) - PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2021.

DEBORD, Guy. Tradução Estela dos Santos Abreu. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ERTMAN, Thomas. **Opera, the State and Society**. In.: TILL, NICHOLAS. The Cambridge Companion to Opera Studies. Nova York: Cambridge University Press, 2012.

FORTY, Adrian. Tradução: Pedro Maia Soares. **Objetos de Desejo: Design e sociedade desde 1750**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

MARX, Karl. Tradução Jesus Ranieri. **Manuscritos Econômico-Filosóficos de 1844**. São Paulo: Boitempo, 2015.

MATIAS, Iraldo. **Projeto e Revolução: Do fetichismo à gestão, uma crítica à teoria do design**. Florianópolis: Editoria Em Debate, 2014.

NOGUEIRA, Maria Alice. **Capital Cultural**. In.: CATANI et alii (Orgs.). Vocabulário Bourdieu. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

PASSIANI, Enio e ARRUDA, Maria Arminda do N. **Campo Cultural**. In.: CATANI et alii (Orgs.). Vocabulário Bourdieu. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

PAYNE, Nicholas. **The Business of Opera**. In.: TILL, NICHOLAS. The Cambridge Companion to Opera Studies. Nova York: Cambridge University Press, 2012.

ROUBINE, Jean Jacques. Tradução: Yan Michalski. **A Linguagem da Encenação Teatral 1880-1980**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1982.

SENNETT, Richard. Tradução Lygia Araújo Watanabe. **O Declínio do Homem Público: As Tiranias da Intimidade**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

TILL, Nicholas. **The Operatic Event: Opera Houses and Opera Audiences**. In.: TILL, NICHOLAS. The Cambridge Companion to Opera Studies. Nova York: Cambridge University Press, 2012.

URSSI, Nelson José. **A Linguagem Cenográfica**. Dissertação (Dissertação em Artes Cênicas) - USP. São Paulo, 2006.

WILLIAMS, Simon. **Opera and Modes of Theatrical Production**. In.: TILL, NICHOLAS. The Cambridge Companion to Opera Studies. Nova York: Cambridge University Press, 2012.

WOLFF, Janet. Tradução de Waltensir Dutra. **A Produção Social da Arte**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.