

INDÚSTRIA E CULTURA: RAÍZES E CONFLITOS DA IDEOLOGIA MODERNA NO DESIGN BRASILEIRO

Ivan Alexander Mizanzuk¹

RESUMO

O presente artigo busca trazer uma breve reflexão sobre os possíveis conflitos existentes na conceituação, instalação e prática do design no Brasil. Busca-se mostrar que o design, como área projetual de difícil precisão em sua definição, ao ser instalado como currículo de ensino no Brasil, com a formação da Escola Superior de Desenho Industrial (EsdI-RJ) na década de 1960, trouxe consigo toda uma carga cultural estrangeira (alemã) que, ao ser posta em contraste com a história da produção material brasileira, faz surgir uma questão: existia design no Brasil antes de 1960? Com tal questionamento, buscamos demonstrar que tal dúvida se torna hoje possível graças a um revisionismo histórico-científico que busca, através da proposta de estudos culturais, retirar a Europa como “centro do mundo”, típica atitude moderna, fortemente conectada ao processo de industrialização (a “máquina” como símbolo de desenvolvimento) no qual o Brasil quis se inserir a partir de meados do século XIX.

Palavras-chave: Design, Modernidade, Cultura, Industrialização

1. O Conceito de Design e suas Raízes Modernas

Paul Rand, prolífico designer norte-americano, reconheceu certa vez a dificuldade em se definir o que é exatamente design, relatando sua impressão de que “todos têm ideias diferentes sobre o que seja design” (KROEGER 2010, p. 33), o que resultaria sempre em imprecisas definições. Isso nos fica bem claro quando vemos alguns posicionamentos bem distintos de alguns teóricos do Design, por exemplo: de um lado, Donald Norman define o design como uma atitude humana, no sentido de que “todos somos designers”, afinal, “nós manipulamos o meio ambiente para que ele sirva melhor às nossas necessidades” (NORMAN 2008, p. 254²); em outro extremo, temos a definição

¹ Graduado em Desenho Industrial – Programação Visual pela PUC-PR; Mestre em Ciências da Religião na PUC-SP; Doutorando em Tecnologia na UTFPR; Professor nos cursos de Design, Publicidade, Jornalismo e Relações Públicas na UniBrasil (Curitiba-PR).

² Outro exemplo dessa postura pode ser encontrado em PAPANÉK 2005.

do *International Council of Societies of Industrial Design* (ICSID) que define-o como

uma atividade criativa cujo objetivo é estabelecer as múltiplas qualidades de objetos, processos, serviços e seus sistemas em ciclos de vida completos. Sendo assim, design é o fator central da humanização inovadora de tecnologias e o fator crucial de troca econômica e cultural. (ICSID)

Aqui podemos notar uma possível distinção de duas escolas de pensamento: enquanto Norman assimila o design a uma categoria ontológica, o ICSID postula-o quase como uma ciência. É baseado neste último enfoque que desenvolveremos este artigo.

Na contradição que apontamos, o Brasil é um cenário rico para análise, tendo em vista as tensões geradas pela chamada “arte popular” e o processo de industrialização, especialmente a partir 1962 com a formação da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), no Rio de Janeiro. Sendo considerada a primeira instituição a oferecer um curso de nível superior de Design do Brasil³, a ESDI, que contava com muitos professores oriundos de Ulm, famosa escola de design alemã⁴, acabou por importar para o Brasil fortes traços ideológicos de que o design deve conter um currículo ensino fortemente baseado no desenvolvimento industrial como garantia de melhoramento de vida em nível social. Como Dijon de Moraes nos lembra, “no âmbito do design, a Escola de Ulm se estabelece como protagonista absoluta na exportação de seu modelo para países periféricos” (MORAES 2006, p.37). O autor ainda faz a seguinte colocação, que pode melhor ilustrar tal projeto:

O Modelo da Escola de Ulm nasce de forma consistente, tendo como base as ideias oriundas de uma consciência crítica e projetual de uma Alemanha destruída, após a Segunda Guerra Mundial, como o próprio Maldonado⁵ sustenta, “*de uma consciência operante do homem sobre o seu entorno físico e sociocultural*”. [...]

Como se sabe, a estratégia do método, eficiência, ordem, coordenação e de primoriedade projetual é intrínseca ao modelo de Ulm, e grande parte dos ideais racionalistas presentes no design ganham espaço no Brasil – que os adota de maneira abrangente e sistemática, tornando por fim tal modelo o vencedor durante o estabelecimento da disciplina no país. [...] Sucede, portanto, que o design brasileiro, quando comparado com as demais localizações evolutivas ocorridas em outras disciplinas – primeiro nas artes plásticas e posteriormente na arquitetura – **não promoveu, durante a sua instituição no Brasil, através do modelo funcionalista, uma decifração local de intensidade significativa que proporcionasse o surgimento de um modelo autônomo, que fosse, por fim, reconhecido como singularmente brasileiro. Os resultados dos conceitos funcionalistas que foram aplicados e disseminados**

³ Além dos cursos de artes ou arquitetura que já existiam, houve outros projetos considerados precursores do ensino de design brasileiro, mas não de formação superior. Para mais, ver NIEMEYER 2007.

⁴ Entre eles, Alexandre Wollner, importante figura do design nacional até hoje, foi aluno em Ulm e depois professor na ESDI.

⁵ Professor da Escola de Ulm de 1955 a 1967 e reitor da mesma entre os anos 1964 e 1967.

no Brasil (de boa qualidade, se ressalta), nos permitem, hoje, perceber que os ideais do modelo racionalista se fizeram por fim mais visíveis e consistentes dentro do design brasileiro que a presença dos nossos próprios símbolos locais. (MORAES 2006, p.38, 60 – itálicos do autor, negritos nossos)⁶

Quando Dijon de Moraes cita termos como “funcionalismo”, “racionalismo”, “método”, “ordem” etc., não é difícil vermos aí traços do que diversos teóricos costumam chamar de Era Moderna⁷, que teria sido marcada justamente por uma ruptura do homem com a aparente “ordem natural” da natureza e a “tomada de consciência” da necessidade de imposição de ordem ao mundo, uma ordem artificial na qual “ser” significa um novo começo permanente” (BAUMAN 1998, p.20). Georges Gusdorf, filósofo francês existencialista, define a modernidade também como o momento em que a Razão reina soberana na produção do pensamento humano (GUSDORF 1980, pp. 191-198) – pensamento análogo, nas suas devidas proporções, aos conceitos de “desencantamento do mundo” e “dessacralização do real” de Max Weber.

Essa ruptura paradigmática na ordem social coincide (ou sustenta) diversos avanços científicos e o nascimento da indústria na Europa. Há status social para os cientistas, que assumem agora o papel daqueles que guiam a civilização para melhores condições de vida. O desenvolvimento de tais áreas é marcado pela incessante busca e desenvolvimento de *métodos* de exploração e investigação naturais, tendo como alguns de seus expoentes Karl Marx, um dos pais da sociologia moderna, que desenvolve através de rigorosos métodos uma análise econômica do fenômeno econômico-industrial europeu (MARX 1975, pp. 423-579), e Sigmund Freud, este na esfera privada, desenvolvendo a psicanálise⁸. Logo, quando a indústria passa a sentir a necessidade de projetos mais elaborados para seus produtos na virada do século XIX para o XX, dizem alguns teóricos⁹, o design surge como um desenvolvimento de metodologias de artes aplicadas para a indústria – ou seja, a busca pela forma como ciência aplicada ao consumo de massa.

Mas e o Brasil? Se passamos por uma “revolução industrial” tardia, realizada essencialmente durante a Era Vargas (1930-1945) a partir da revolução de 30 e, mais tarde, com pesado investimento durante o governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961)^{10 11}, significa que não tivemos trabalhos de design durante todo este período? É o que debateremos a seguir.

⁶ Cabe aqui uma ressalva: há algumas discordâncias sobre a intensidade do caráter industrial/cientificista voltado ao projeto de design que era colocado em Ulm. No próprio livro de Moraes há algumas considerações de contraste sobre o assunto (por exemplo, MORAES 2006, p.61-62). Ainda assim, para o propósito do presente artigo, mesmo tais colocações não se sustentam, tendo em vista que, no fim, o modelo básico de ensino de Ulm foi baseado em um contexto de cultura industrial muito diferente da brasileira.

⁷ Para citar alguns: HALL 2006; BAUMAN 1998; MAFFESOLI 2008; OAKESHOTT 2000; GUSDORF 1980.

⁸ Sobre Freud, é interessante apontar que, apesar de sua psicanálise não ter sido reconhecida pela academia enquanto vivo, possui um método extremamente claro e preciso sobre o funcionamento da psique humana. Tal proposta é muito clara especialmente em um de seus trabalhos mais famosos, intitulado “O Mal-Estar na Civilização”, no qual o autor chega a declarar, por exemplo, que a religião, como sistema de sentido do mundo, fora importante no passado, mas que agora a psicanálise (ou seja, a ciência) cumpriria tal papel (FREUD 2010).

⁹ Daí temos, por exemplo, o surgimento da Bauhaus, considerada primeira escola de Design da Europa, possuindo um currículo de artes aplicadas à indústria (DROSTE 2006).

¹⁰ FAUSTO 2006.

¹¹ De acordo com Niemeyer (2007), o governo de Juscelino foi grande responsável pela formação de estruturas sócio-econômicas que permitiram a formação da ESDI no Rio de Janeiro.

2. Industrialização para o Progresso x Cultura e Relativismos

Ao compreendermos a indústria como sinal de progresso e regimento material da racionalidade europeia, é importante também ressaltarmos a consolidação do conceito de individualismo¹² que mais tarde, de acordo com Marcuse, acaba por transferir seu “agir no mundo” (e, conseqüentemente, sua identidade) para a máquina:

Lewis Mumford caracterizou o homem na era da máquina como uma “personalidade objetiva”, alguém que aprendeu a transferir toda a espontaneidade subjetiva à maquinaria que serve, a subordinar sua vida à “factualidade” (“*matter-of-factness*”) de um mundo em que a máquina é o fator e ele o instrumento. As distinções individuais de aptidão, percepção e conhecimento são transformadas em diferentes graus de perícia e treinamento, a serem coordenados a qualquer momento dentro da estrutura comum dos desempenhos padronizados. (MARCUSE 1979, pp.77-78)

No caso do design, este quadro torna-se particularmente interessante ao buscarmos as contradições de conceito que apontamos no início do presente trabalho: se o design for considerado como atitude humana (como Norman aponta), ele pode ser exercido como atividade de modificação do ambiente por qualquer um; se o design for relacionado a um conjunto de conhecimentos técnicos aplicados à indústria (e ao mercado), a identificação do indivíduo como atuante no mundo torna-se dependente da maquinaria – situação essa que, no texto que apontamos há pouco, Marcuse aponta como perigosa.

Essa relativização do conceito de design, ou seja, essa tentativa de tentarmos entender o design fora do modelo de ambiente industrial tipicamente europeu, é hoje possível, dentre vários fatores, graças às introduções de teorias científicas que visavam a descentralização dos conceitos europeus para análise de outros ambientes fora de tal sistema – dito de outra forma, uma quebra metodológica da posição hierárquica de análise europeia para com o resto do mundo¹³. Essa atitude epistemológica descentralizadora, de tentar entender “o Outro” dentro de seus próprios sistemas de pensamento, torna-se bem clara, por exemplo, no trabalho de Clifford Geertz e sua Antropologia Cultural¹⁴, especialmente ao desenvolver esta dentro do conceito de “Cultura”. Segundo o próprio:

O conceito de cultura que eu defendo [...] é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a

¹² De acordo com o antropólogo Louis Dumont, tal consciência de indivíduo teria se formado durante a reforma protestante, tendo em vista que esta visa um projeto que separa o sujeito do meio no qual está inserido (DUMONT 1985, p.85).

¹³ Ou ainda, a tomada de consciência científica de que ao criar-se categorias de análise, tais como “arte”, “ética”, “estética” etc., tais conceitos carregam em si complexas relações dos pensadores com o meio em que vivem. Tendo em vista que o Brasil é um ambiente muito diferente do europeu, torna-se tarefa difícil analisar “arte brasileira” dentro de padrões estéticos europeus, já que a formação cultural é bem diferente.

¹⁴ Obviamente, Geertz não é o único que possui tal proposta. Outros nomes de grande força neste sentido (e anteriores a Geertz) seriam os antropólogos Claude Lévi-Strauss (1970; 2005; 2008) e, em certa medida, Marcel Mauss (2003). As teorias semióticas de Charles Sanders Peirce, do fim do século XIX, e a própria “virada linguística” do século XX na filosofia, seriam outros fenômenos a serem levados em consideração.

teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma *ciência interpretativa*, à procura do significado. É justamente uma explicação que eu procuro, ao construir expressões sociais enigmáticas na sua superfície¹⁵. (GEERTZ 1989, p.4)

Na busca pela compreensão do “Outro”, Geertz acaba por relativizar a própria validade do conhecimento – o europeu claramente não é mais o único que tem voz na classificação do mundo. O periférico ganha não apenas voz, mas também legitimidade epistemológica.

Como demonstram Cardoso (2008) e Moraes (2006), o Brasil possui uma rica cultura gráfica e material que, se compreendermos o design ao menos como produção metódica de determinados produtos (visados ou não para o consumo), e se nos permitirmos determinado afastamento de certas noções de progresso industrial/europeu, temos fortes indicativos da presença de um “design brasileiro” antes mesmo do século XX.

Não é à toa que, em recente artigo, a pesquisadora Marinês Ribeiro dos Santos (2008) questiona os apontamentos de Alexandre Wollner a respeito da não-existência de uma identidade ao design brasileiro. Utilizando-se dos conceitos de identidade de Stuart Hall (2006), coloca-se a possibilidade de que o conceito europeu de identidade nacional (ordenada, concisa) ganha nova dimensão e pode ser considerada também plural, fragmentada, híbrida, complexa.

Ao optar-se por não considerar a produção industrial brasileira antes da formação da ESDI como não sendo relevante ao menos a uma *consciência* da prática do Design, ou seja, inapta a receber tal alcunha, caímos em uma série de problemas de contradições históricas que um estudo mais profundo acaba por nos revelar. Citando Rafael Cardoso, um dos maiores pesquisadores sobre memória do design brasileiro na atualidade, podemos ter um vislumbre sobre a questão política que se encontra por trás desse cenário:

Afirmar que Aloísio [Magalhães¹⁶] foi designer e que Santa Rosa¹⁷ não o foi revela um pouco do preconceito que ainda rege esse campo profissional no Brasil e, em última instância, depõe mais contra os donos do poder no meio do design do que contra Santa Rosa, cuja genialidade como projetista ninguém mais coloca em questão. (CARDOSO 2008, p.16)

Abre-se então a questão: afinal, ao adotarmos o posicionamento e a visão europeias sobre industrialização/produção/civilização, o quanto não estaremos ignorando (conscientemente ou não) a respeito da nossa própria

¹⁵ A proposta da procura de explicações das construções sociais “enigmáticas na sua superfície” toma hoje diferente forma, por exemplo, nos trabalhos de Michel Maffesoli, sociólogo francês que desenvolve extenso trabalho sobre o comportamento contemporâneo, o qual ele intitula “pós-moderno”, dentro de uma proposta de estudos sociais descritivos, ou seja, “de superfície”. Tal dado é relevante no que tange a importância da proposta de Geertz: abre-se procedência e aceitação para tais propostas de pesquisa.

¹⁶ Aloísio Magalhães (1927-1982) foi um importante artista gráfico brasileiro que possui grande importância para o design brasileiro, não apenas por ter sido professor da ESDI como também por seus trabalhos no campo do design gráfico, tais como a Identidade Visual da Petrobrás, as cédulas do Cruzeiro Novo e a primeira marca da TV Globo.

¹⁷ Tomás Santa Rosa (1909-1956): pintor, cenógrafo, artista gráfico, ilustrador, gravador. Foi um dos responsáveis pela caracterização de importância às capas de livros no mercado editorial brasileiro a partir da década de 30, realizando diversos trabalhos de alto nível projetual e conceitual. Para mais, conferir LIMA & FERREIRA 2005, pp. 197-232.

produção material brasileira? O quanto tal postura não faz querer trazer mais um sentido de “adaptação” do que necessariamente “inovação” – termo este tão caro e desejado pelo designer? Quais os ganhos e perdas de tal pensamento?

Obviamente, tais perguntas não podem (nem devem) ser respondidas no presente trabalho. Tampouco queremos diminuir a importância da ESDI no cenário nacional de design. Apenas acreditamos que, como pesquisadores, cabe-nos ao menos a dúvida: até onde poderemos avançar, em termos de pesquisa brasileira sobre design brasileiro, sem levantarmos tais contrapontos? Por fim, citamos novamente Rafael Cardoso que, ao analisar a história de produção material brasileira, considera:

Sugerir que o design e o designer sejam produtos exclusivos de uma ou outra escola, do movimento modernista ou até mesmo do século 20, são posições que não suportam minimamente o confronto com as fontes históricas disponíveis. (CARDOSO 2005, p.9)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMAN, Zygmunt. **O Mal-Estar da Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1998.
- CARDOSO, Rafael (org). **O Design Brasileiro Antes do Design**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2005.
- CARDOSO, Rafael. **Uma Introdução à História do Design**. São Paulo: Editora Blucher, 2008.
- DROSTE, Magdalena. **Bauhaus**. Alemanha: Editora Taschen, 2006.
- DUMONT, Louis. **O Individualismo**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1983.
- FAUSTO, Boris. **História Concisa do Brasil**. São Paulo: Editora Edusp, 2006.
- FREUD, Sigmund. **Obras Completas, v. 18 – O Mal-Estar na Civilização**. São Paulo: Editora Cia das Letras, 2010.
- GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora, 1989.
- GUSDORF, Georges. **Mito e Metafísica**. São Paulo: Editora Convívio, 1980.
- HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2006.
- INTERNATIONAL COUNCIL OF SOCIETIES OF INDUSTRIAL DESIGN (ICSID). **Definition of Design em:** <http://www.icsid.org/about/about/articles31.htm>. Último acesso em: 1 de outubro de 2011.
- KROEGER, Michael. **Conversas com Paul Rand**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2010.
- LÉVI-STRAUSS, Lévi. Raça e história. *In: Raça e Ciência*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.
- _____. **O Pensamento Selvagem**. Campinas: Editora Papyrus, 2005.

- _____. **Antropologia Estrutural**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2008.
- LIMA, Edna Lúcia Cunha & FERREIRA, Márcia Christina. Santa Rosa: Um Designer a Serviço da Literatura. *In*: CARDOSO, Rafael (org). **O Design Brasileiro Antes do Design**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2005, pp.197-232.
- MAFFESOLI, Michel. **Elogio da Razão Sensível**. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.
- MARCUSE, Herbert. Os Impactos Sociais da Tecnologia. *In*: **Tecnologia, Guerra e Fascismo**. São Paulo: Editora Unesp, 1999.
- MARX, Karl. A Maquinaria e a Indústria Moderna. *In*: **O Capital**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1975.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2003.
- MORAES, Dijon de. **Análise do Design Brasileiro: Entre Mimese e mestiçagem**. São Paulo: Editora Edgard Blücher, 2006.
- NIEMEYER, Lucy. **Design no Brasil: Origens e instalação**. Rio de Janeiro: Editora 2AB, 2007.
- NORMAN, Donald. **Design Emocional**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2008.
- OAKESHOTT, Michael. **El Racionalismo en la Política y Otros Ensayos**. México: Editora Fondo de Cultura Económica, 2000.
- PAPANEK, Victor. **Design for the real world**. EUA: Academy Chicago Publishers, 2005.
- SANTOS, Marinês Ribeiro dos. Existe design brasileiro? Considerações sobre o conceito de identidade nacional. *In*: QUELUZ, Marilda Lopes P. (org). **Design & Identidade**. Curitiba: Editora Peregrina, 2008.