

DESENHO INDUSTRIAL E DESIGN ⁽¹⁾

Mauro Claro^o

RESUMO

O desenho industrial nasce, ao longo do século XIX, como disciplina voltada exclusivamente à produção em escala de bens materiais e dedicada à melhoria do projeto, tanto do processo produtivo como da funcionalidade utilitária do produto; modifica sua atuação, avançando do desenho do objeto para a criação de símbolos consumíveis (styling), ao se adaptar às mudanças geradas pela crise econômica mundial de 1929; também participa do boom econômico do pós Segunda Guerra quando consolida-se como disciplina autônoma em relação à arquitetura, alargando seu campo de atuação; a re-avaliação crítica do movimento moderno (ao longo dos anos 60) e a absorção de conhecimentos gerados por disciplinas como a semiótica contribuem para definir-se o design não mais como disciplina atinente à produção material tão-somente mas, sim, como disciplina participante do circuito completo projeto-produção-consumo; torna-se então design e relega para segundo plano o projeto do produto para dedicar-se à construção de sua imagem, sobretudo. A pesquisa e o ensino em design devem ajudar a nomear as novas tarefas do designer, compreendendo-as e criticando-as.

A importância da atividade projetual – própria do desenhista industrial tanto na época do surgimento da disciplina, durante o século XIX, quanto hoje, quando ela já se apresenta bastante modificada – é função da produção em escala de mercadorias na sociedade capitalista industrial, o que se dá a partir de meados do século XVIII, na Inglaterra.

A divisão do trabalho é característica fundamental do novo modo de produção e ocorre em dois níveis, segundo a natureza do trabalho (intelectual ou manual) e segundo as fases sucessivas de agregação de valor ao objeto produzido (divisão técnica do trabalho)²; fundamentalmente ocorre a separação do produtor (o artesão no sistema feudal) em relação aos meios de produção – processo que se dá na medida em que o capital consegue, ao financiar a produção para o comércio, extrair mais-valia do trabalho manufatureiro e multiplicar-se constituindo o patrimônio inicial (acumulação primitiva ou, de acordo com Singer, originária³) o qual, concentrado, passa progressivamente a organizar a produção, inicialmente dominando o comércio e em seguida tomando para si a organização da própria fábrica; transformando o trabalho individual em coletivo, ao dividi-lo em etapas, e constituindo um acervo dos saberes necessários; ou seja: separando teoria e prática⁴. Ao

^o O autor é professor-pesquisador e arquiteto, graduado pela Universidade de São Paulo em 1979 e mestre em arquitetura pela mesma Universidade em 1998. É professor-pesquisador na Universidade Presbiteriana Mackenzie e pesquisador na Universidade de São Paulo, na área de teoria e história do design. Publicou, em 2004, livro sobre a Unilabor (Editora Senac-SP) e organizou, nesse mesmo ano, exposição sobre a Unilabor no Centro de Estudos Universitários Maria Antônia da USP

final dessa transformação na natureza do trabalho nenhum indivíduo, isoladamente, domina a totalidade da produção de algum objeto e a atividade planejadora penetra todos os níveis da produção: projeta-se o objeto, projeta-se o maquinário, a organização da fábrica, a gerência do trabalho⁵.

Num processo que percorre desde a invenção, no século XV, da imprensa de tipos móveis – que possibilita a disseminação do aprendizado da leitura e o conseqüente abandono da primazia da oralidade na transmissão de conhecimentos – substitui-se a produção de idéias totalizadoras próprias das comunidades, nas quais o conhecimento se transmitia na forma de relatos⁶, pela produção de idéias sistematizadas passíveis de serem registradas pela escrita, agora mais democratizada, ou em desenhos codificados (projetos). Essa operação separa o que antes (na produção artesanal) era unido, ou seja, a forma e a concepção – ou, como diz Braverman, a ideação e a ação, separação essa que, ainda de acordo com o autor, distingue o trabalho humano. Já durante o século XIX o desenhista industrial, como sucedâneo do artífice, é chamado a re-incorporar valor de uso ao objeto que, através da produção em escala, tem já garantido seu valor de troca. A percepção da necessidade desse novo profissional surge na Inglaterra fortemente industrializada que assiste ao desaparecimento progressivo da conexão entre forma e função nos objetos fabricados na indústria⁷.

A necessidade, ao mesmo tempo, de transformar a sociedade como um todo e adequá-la a novas formas (capitalistas industriais) de produção – inclusive no que toca a concentração urbana – suscita o surgimento, entre os séculos XVII e XVIII, de uma ideologia (do plano) que se utiliza da arte e da arquitetura e aparece como “funcionalismo”⁸. Tal ideologia é fator de avanço na medida em que opera a implantação de uma racionalidade (chamada instrumental⁹) útil e necessária à despersonalização das relações entre os indivíduos que, agora organizados em sociedade (não mais em comunidade¹⁰), apenas têm acesso aos meios de produção como parte do trabalhador coletivo. Isto significa que não dominam individualmente os processos produtivos, como já dito acima, e que se submetem a processos de trabalho desfavoráveis uma vez que impedidos de utilizar sua plena capacidade humana através de sua inteligência, sendo recompensados apenas como meros instrumentos de trabalho¹¹. A natureza planejada do novo modo de produção permite a expansão das forças produtivas mas a ideologia que a sustenta deixa de ser consistente a partir do momento em que o “plano” não consegue evitar a primeira crise econômica global (quebra da bolsa de Nova York em 1929) e ao mesmo tempo, na União Soviética, o Plano Quinquenal (1931) sela o malogro das tentativas de vincular a organização espacial com as ações do Estado¹².

A partir desse momento, diz Tafuri, o plano não precisará mais de ideologias que medeiem sua ação sobre a sociedade, mostrando sua face verdadeira (e perversa). O New Deal, ação estatal para elevar o nível de emprego e superar a crise, enseja a produção de mercadorias cujo valor de uso estrito decresce enquanto aumenta o valor simbólico, inaugurando a era da produção em séries que culmina com o fenômeno do “styling”, na década de 30, e do “kitsch”. O objeto fica reduzido a seu valor de troca (cada vez menor) ou, pelo menos, tem diminuído seu valor de uso. Cria-se a obsolescência programada como modo de intervir no

ciclo do consumo cujo crescimento, após a segunda guerra, fica atrás do aumento das forças produtivas. Como resultado dessa mudança a atividade projetual relativa ao objeto perde sua importância em favor da criação de estratégias de consumo¹³, mais fundamentais no novo quadro de capacidade de produção excessiva.

Esse processo marca o início do predomínio da forma do objeto sobre a função que ele possa vir a desempenhar soterrando de pronto os ideais progressistas da vanguarda moderna. A tarefa do desenhista industrial estende-se assim para outros campos – menos diretamente ligados à indústria e ao atendimento de necessidades materiais. O termo designer, hoje de uso internacional, elimina a referência à indústria para não limitar a abrangência nova das atividades desempenhadas por tal profissional, que vão além do desenho do produto.

A re-avaliação dos ideais do movimento moderno arquitetônico (no qual se insere a problemática da disciplina do desenho industrial) efetivada desde meados da década de 60 permite o surgimento de numerosos e diversificados pontos de vista que pretendem, uns, recuperar e valorizar aspectos daqueles ideais e, outros, superá-los totalmente¹⁴. Mas o desenho industrial – na medida em que passa a ter como objeto o desenho dos “circuitos de informação”¹⁵ superando, em definitivo, a idealização do objeto útil – muda muito mais rapidamente que a própria arquitetura, após 60, e isso separa mais ainda as duas disciplinas e exige compreensão diferenciada para as críticas a uma e a outra. Tal crítica acabará por demonstrar que o desenho industrial, como atividade produtiva, se torna desde essa década completamente independente da arquitetura da qual se originara na segunda metade do século XIX, portanto cerca de cem anos antes. Mais, talvez: o design engole a própria arquitetura, a cidade e, de acordo com Argan, também “o território, a conurbação, em última instância, todo o mundo habitado”¹⁶.

A idéia arganiana de que o projeto é substituído pela programação – que se refere não apenas ao desenho do objeto mas também a estratégias comerciais de incentivo do consumo compulsivo e desnecessário – é complementada pelo conceito de mundos da vida – elaborado por Habermas – de acordo com o qual as esferas críticas (arte, ciência e moral) foram invadidas, (contaminadas) pela lógica instrumental própria do sistema social fundado na economia (dinheiro) e no Estado (poder)¹⁷.

A diferença entre modernidade cultural e modernização societária, para Habermas (de acordo com Barbara Freitag¹⁸), está em que a primeira se refere à autonomia de que gozam as esferas de valor do sistema cultural (ciência, moral e arte) e a segunda à racionalização interna do sistema social, composto pela economia de mercado (dinheiro) e pelo Estado racional e legal (poder). Já o conceito de modernidade tout court para Habermas diz respeito, de acordo com a autora, à sociedade formada a partir de três eventos referenciais: a reforma protestante, o iluminismo e a revolução francesa.

Tal discussão é importante na medida em que permite compreender a mudança de sentido na atividade projetual – dos objetos para os “circuitos de informação” – como consequência da subordinação das esferas críticas à lógica instrumental do Estado e da empresa – num

processo que obtém legitimidade não mais com ideologias, no sentido marxista do termo, mas pela supressão, diz Habermas, de toda ideologia. Assim pode-se incluir a alteração da natureza do design e sua subordinação a estratégias comerciais no mesmo contexto no qual ocorre o isolamento das esferas críticas em relação ao sistema social que, pela ausência de interação argumentativa (nas palavras de Habermas), pode prescindir de justificativas.

A atividade manual inerente à produção de objetos artísticos é re-valorizada no período da formação do movimento moderno durante o século XIX mas, nesse caso, apenas como um efeito ideológico da real necessidade de impulsionar, por meio do conhecimento tradicional, uma nova etapa de divisão do trabalho permitindo à indústria que remodelasse sua produção – do ponto de vista estético – em face de uma realidade econômica alterada e da qual os antigos objetos, com suas antigas formas, não mais davam conta. Esse efeito é passageiro e pode ser verificado pela valorização – aparentemente contraditória – por Ruskin e Morris do trabalho artesanal como se dava no final da idade média, por volta do século XIII¹⁹.

A presença, no entanto, de um aporte de conhecimento tradicional em vários processos produtivos ao longo do século XX pode mostrar, na sua conjunção com fatores determinados esteticamente – sejam eles advindos ou não diretamente das posturas do movimento moderno – a sobrevivência do tipo de relação que Habermas aponta como tendo se desvanecido em função da contaminação das esferas críticas (arte, ciência e moral) pela lógica auto-justificada do Estado e da empresa capitalista.

A migração para o ambiente urbano de várias tarefas que até um passado recente eram características do ambiente doméstico – comer, lavar roupa, cuidar da criança, receber os amigos para jantar – e a interiorização de atividades tipicamente coletivas-urbanas que dependiam de estruturas físicas institucionais – trabalhar (coisa que se faz cada vez mais em casa), comprar todo tipo de bens de consumo para a manutenção do indivíduo (alimentos, roupas, livros, etc), “ir” ao banco – instituem o que se tem chamado da “cidade-serviço” na qual o design não só participa com a tarefa de dotar de meios físicos (objetos) as novas operações necessárias como também, e mais importante, toma parte do processo de elaboração do conhecimento que circula e que se tornou a verdadeira natureza do design: definitivamente não mais, na atualidade a partir de meados da década de 60, a simples (agora tornada “simples” e “secundária”, num certo sentido) tarefa já mencionada de dotar de objetos úteis o ambiente da sociedade capitalista industrial.

A pequena série, a massificação personalizada, a re-manufatura, a venda de serviços substituindo a venda dos utensílios, a compreensão de um mundo fundado na circulação de informação – que se torna a principal mercadoria – são as novas tarefas do designer. A pesquisa e o ensino em design devem ajudar a nomear essas novas tarefas, compreendendo-as e criticando-as, apontando as novas categorizações que deixem bem clara a superação da etapa inicial da história do desenho industrial – na qual os pensamentos se materializavam em objetos e o trabalho do designer consistia na solução desses problemas – permitindo, assim, que se assuma a época atual na qual o design da informação não é apenas tarefa dos meios de informação tradicionais (a imprensa, as

intuições do Estado, o cinema, sindicatos, partidos, etc) mas se constitui num “sistema” cujo “desenho” implica mais do que a mera materialidade.

REFERÊNCIAS

1

Versão modificada de texto publicado originalmente nos anais do Seminário Internacional “Perspectivas do Ensino e da Pesquisa em Design na Pós-Graduação” realizado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo em setembro de 2001. Referência completa da publicação original: CLARO, Mauro. Desenho industrial e design – uma contribuição para a discussão sobre o ensino e a pesquisa em design na FAU. In: SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos (org.), PERRONE, Rafael Antônio Cunha (org.). Design: pesquisa e pós-graduação. Universidade de São Paulo, FAU, anais do Seminário Internacional Perspectivas do Ensino e da Pesquisa em Design na Pós-Graduação, 2002. (353 p.) p. 201–7.

2

Karl Marx, O capital – crítica da economia política, (Rio de Janeiro: Bertrand, 1989).

3

Paul Singer, Uma utopia militante – repensando o socialismo, (Petrópolis: Vozes, 1998).

4

Karl Mannheim, O homem e a sociedade – estudos sobre a estrutura social moderna, (Zahar: Rio de Janeiro, 1962).

5

Harry Braverman, Trabalho e capital monopolista – a degradação do trabalho no século XX, (Rio de Janeiro: Guanabara, 1987).

6

Jean-François Lyotard, O pós-moderno, (Rio de Janeiro: José Olympio, 1993).

7

Idéias deste parágrafo coletadas e retrabalhadas a partir de aula inaugural proferida em 5-3-1999 pela professora Lucrecia D’Alessio Ferrara na FAU-USP, disciplina AUP-463 (Design – da revolução industrial mecânica à eletro-eletrônica).

8

Alan Colquhoun, *Modernidad y tradición clásica*, (Madrid: Júcar, 1991).

9

MANNHEIM, op. cit.

10

TÖNNIES, Ferdinand. *Communauté et société – caractères fondamentales de la sociologie pure*, (Paris: Presses Universitaires de France, 1944).

11

MARX, Karl. *Estranged labour*. In: MILLS, Wright C. (org.). *Images of man*, (New York: Braziller, 1962, p. 496–507).

12

TAFURI, Manfredo. *Architecture and utopia – design and capitalist development*, (Cambridge: MIT Press, 1996).

13

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*, (São Paulo: Martins Fontes, 1995).

14

IBELINGS, Hans. *Supermodernismo – arquitectura en la era de la globalización*, (Barcelona: Gustavo Gili, 1998).

15

ARGAN, op. cit.

16

ARGAN, op. cit., p. 264.

17

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*, (Lisboa: Dom Quixote, 1990).

18

FREITAG, Barbara. "Habermas e a filosofia da modernidade", *Perspectivas*, Unesp, n. 16 (1993), p. 23-46.

19

BENEVOLO, Leonardo. *História de la arquitectura moderna*, (Barcelona: Gustavo Gili, 1974).

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 280 p.

ARGAN, Giulio Carlo. **Progetto e destino**. Milano: Mondadori, 1968. 373 p.

BOLOGNA, Ferdinando. **Dalle arti minori all'industrial design - storia di una ideologia**. Bari: Laterza, 1972. 309 p.

BRAVERMAN, Harry. **Trabalho e capital monopolista - a degradação do trabalho no século XX**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. 379 p.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **Olhar periférico - informação, linguagem, percepção ambiental**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1999. 277 p.

HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. Lisboa: Dom Quixote, 1990. 350 p.

MANNHEIM, Karl. **Ideologia e utopia - introdução à sociologia do conhecimento**. Rio de Janeiro: Globo, 1954. 310 p.

MANNHEIM, Karl. **O homem e a sociedade - estudos sobre a estrutura social moderna**. Zahar: Rio de Janeiro, 1962. 389 p.

MARX, Karl. **O capital - crítica da economia política**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989. Livro 1 (O processo de produção do capital), vol. 1.

TAFURI, Manfredo. **Architecture and utopia - design and capitalist development**. Cambridge: MIT Press, 1996. 184 p.

VEBLEN, Thorstein. **The instinct of workmanship and the state of the industrial arts**. New York: Augustus M. Kelley, 1964. 355 p.