

Milene Cara



DO DESENHO INDUSTRIAL AO DESIGN NO BRASIL UMA BIBLIOGRAFIA CRÍTICA PARA A DISCIPLINA

Desenho Industrial ou Design?
A mudança de significado em
um campo de conhecimento
ainda em construção.

Blucher

Do Desenho Industrial ao Design no Brasil

Blucher

Coleção Pensando o Design

Coordenação
Marcos Braga

**Do Desenho Industrial
ao Design no Brasil**
Uma bibliografia crítica para a disciplina

Milene Cara

Do desenho industrial ao design no Brasil: uma bibliografia crítica para a disciplina
2010 © Milene Soares Cara
Editora Edgard Blücher Ltda.

Blucher

Publisher Edgard Blücher
Editor Eduardo Blücher
Editora de desenvolvimento Rosemeire Carlos Pinto
Diagramação Know-How Editorial
Preparação de originais Eugênia Pessotti
Revisão de provas Thiago Carlos dos Santos
Capa Lara Vollmer
Projeto gráfico Priscila Lena Farias

Rua Pedroso Alvarenga, 1245 – 4º andar
04531-012 – São Paulo, SP – Brasil
Tel.: (55_11) 3078-5366
editora@blucher.com.br
www.blucher.com.br

Segundo Novo Acordo Ortográfico, conforme 5. ed. do *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa*, Academia Brasileira de Letras, março de 2009.

Todos os direitos reservados
pela Editora Edgard Blücher Ltda.

É proibida a reprodução total ou parcial, por quaisquer meios, sem autorização escrita da Editora.

Ficha Catalográfica

Cara, Milena
Do desenho industrial ao design no Brasil: uma bibliografia crítica para a disciplina / Milena Cara (Coleção pensando o design / Marcos Braga, coordenador) -- São Paulo: Blucher, 2010.

Bibliografia

1. Desenho industrial - Estudo e ensino - Brasil 2. Design - Estudo e ensino - Brasil I. Braga, Marcos. II. Título. III. Série.

10-10415

CDD-745.2

Índices para catálogo sistemático:

1. Brasil: Desenho industrial e design:
Estudo e ensino 745.2

Uma contribuição ao debate

O presente volume é uma revisão crítica da dissertação *Do desenho industrial ao design no Brasil* – uma bibliografia crítica para a disciplina, apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo na área de concentração de Design e Arquitetura e selecionada para a exposição na categoria trabalhos escritos da 22ª edição do Prêmio Design do Museu da Casa Brasileira em 2008.

A pesquisa originou-se da preocupação de Milene Cara em compreender o processo de construção da noção de desenho industrial apoiada no modelo modernista, e identificar como a crise dessa noção foi tratada no ambiente brasileiro.

Por meio da análise de fontes dos anos 1950, 1960 e 1970, principalmente dos artigos mais significativos para a construção e definição do campo de conhecimento, a pesquisa traçou um panorama do pensamento sobre os significados dos termos que nomearam a atividade profissional em foco: desenho industrial e design.

Longe de um consenso, o debate contemporâneo brasileiro se debruça sobre as definições, caminhos, fronteiras e interdisciplinaridades de uma atividade profissional que tem seu campo de conhecimento em constante movimento. Para muitos, esses dois termos continuam sinônimos. Para outros, são distintos, e, para terceiros, o design é uma expansão do campo do desenho industrial em direção a uma relação mais complexa entre o homem e a cultura material em consonância com a complexidade que o mundo contemporâneo atingiu.

Desse modo, o texto de Milene Cara é oportuno e pretende contribuir para o referido debate, recuperando e analisando os discursos que definiram os significados que os dois termos representavam em seus contextos em uma época importante para a construção do campo profissional desta atividade no Brasil. É uma época que internacionalmente se evidencia uma crise

do paradigma que pregava a união entre design e indústria como o único caminho a ser almejado pelos designers em diferentes contextos de desenvolvimentos econômicos e culturais.

O objetivo não é tomar partido e nem desqualificar qualquer uma das posições do debate, mas subsidiar as reflexões com informações sobre o processo de definições e redefinições em um período histórico no qual se estabeleceu as bases dos pensamentos das diferentes vertentes do campo do design brasileiro na atualidade. Partindo da afirmação da professora Anamaria de Moraes, que “quando se sabe recomeçar fica mais fácil retomar ideias e avançar”, eu diria que refazendo o caminho percorrido até aqui se tem condições de entender as atuais ideias e fica mais fácil clarificar, em bases conceituais, a escolha dos caminhos a serem defendidos como os ideais para o avanço do design.

Marcos Braga
São Paulo, 2010

*O todo sem a parte não é todo,
A parte sem o todo não é parte.*
Gregório de Matos

*Àquela que me faz ser parte do todo que é:
Obrigada por toda a dedicação, carinho, cumplicidade,
paciência e companheirismo despendidos
e por todos esses anos de torcida e joelhos dobrados.*

Agradecimentos

Ao decidir assumir os desafios presentes na pesquisa e a me aventurar em meio a tantos artigos e conhecimentos para produzir este texto não posso deixar de agradecer às pessoas que permitiram que esse desafio e essa aventura obtivessem bons resultados. Assim expresso aqui meus agradecimentos.

Ao professor e orientador Luciano Migliaccio, pela generosidade em partilhar seu tempo e seu conhecimento comigo e com seus alunos, pelo seu incentivo e orientação segura e, sobretudo, por sempre acreditar e confiar em minha capacidade, mesmo quando ela estava além das minhas próprias crenças. *Grazie!*

Ao professor Marcos Braga, que, ao dedicar seu tempo à leitura atenta deste texto, recomendou-o à publicação. Aos também professores Agnaldo Farias, Giorgio Giorgi, João de Souza Leite e Carlos Egídio Alonso, por todos os conselhos recebidos ao longo do desenvolvimento desta tarefa.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) pelos recursos disponibilizados para o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos amigos e colegas de pós-graduação pelos bons momentos vividos.

Conteúdo

Introdução 8

1 Desenho industrial e design:

primeiras notas e considerações 21

- 1.1 A etimologia do design 21
- 1.2 A definição do International Council of Societies of Industrial Design (ICSID) 22
- 1.3 Os paradigmas econômicos e a construção de um conceito 28

2 Anos 1950:

a situação internacional 33

- 2.1 O pós-guerra e a experiência democrática no Brasil 33
- 2.2 O abstracionismo no contexto internacional 35
- 2.3 O abstracionismo no Brasil 38
- 2.4 O contexto da disciplina “desenho industrial” no Brasil 39
- 2.5 Artigos relativos à década de 1950 41

3 Anos 1960:

a situação brasileira e suas relações com o contexto internacional 56

- 3.1 O ambiente cultural e seus reflexos ao discurso da disciplina 58
- 3.2 Bibliografia crítica 60

4 Anos 1970:

o panorama histórico de um “milagre” que não se sustentou **76**

4.1 1970: o design ganha *status* nacional e dois polos de significação **78**

5 Novos mapas para antigos caminhos: considerações finais sobre o percurso 87

**Índice geral de artigos publicados nas décadas
de 1950, 1960 e 1970 90**

Bibliografia geral 95

Introdução

No Brasil, a partir dos anos 1990, e graças ao estímulo das mudanças promovidas com a abertura econômica, iniciou-se uma retomada crescente das discussões em relação ao papel do design na produção em um novo contexto definido por novos aspectos tecnológicos e industriais, notadamente caracterizados por processos de automação e informática, bem como pelas questões ambientais que, atualmente, conduzem grande parte dos debates relativos ao tema desta pesquisa.

Vale dizer que as posturas político-econômicas adotadas no período, independentemente da possibilidade de serem ou não questionadas, não serão alvo do debate que se trava aqui e tampouco serão tema deste texto. No entanto, não se pode deixar de ressaltar que tais mudanças trouxeram novamente o design ao debate cultural.

Diante disso, resta-nos perguntar: quais paradigmas fundamentam a disciplina que entra em cena mais uma vez no discurso brasileiro? Além das expectativas condicionadas à produção, há ainda outro papel a ser exercido pelo design na sociedade brasileira? Quais são as perspectivas para o ensino da disciplina nos dias de hoje? Essas e algumas outras questões fundamentam as discussões aqui contidas e pretendem chamar a atenção do leitor para o fato de que se revela fundamental refletir sobre quais conteúdos e paradigmas informarão a discussão sobre o campo do design para a sua consolidação e contribuição ao contexto brasileiro.

Por um lado, há uma ênfase recente à importância do design no contexto nacional e internacional; contudo, é bastante fácil constatar a escassez de bibliografia sobre o tema, especialmente na literatura brasileira. São ainda poucos os autores que se detiveram a discussões aprofundadas, especialmente, a leituras teóricas sobre o assunto em território nacional. Podemos citar alguns textos relevantes, como o *Desenho industrial* de Júlio Roberto Katinsky¹ e *Móvel moderno no Brasil* de Maria Cecília Loschiavo dos Santos.² Destacam-se também, mais

- 1 KATINSKY, Júlio Roberto. *Desenho industrial*. In: ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2 v., 1983.
- 2 SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. *Móvel moderno no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel: Fapesp, 1995.

recentemente, textos publicados nos últimos cinco anos de autores como Rafael Cardoso,³ João de Souza Leite⁴ e Dijon De Moraes.⁵

Vale ressaltar que um dos fatores relevantes para a escassez de fontes de pesquisa é a “novidade” do tema frente a outras áreas de conhecimento. A abordagem da literatura internacional sobre design, embora seja extensa, apresenta uma vastíssima quantidade de material promocional, mas também de propostas e pontos de vista muito diversos entre si.

Textos construídos em torno de objetos e métodos de outras disciplinas mais antigas e legitimadas revelam que não há critérios claros e indiscutíveis de exclusão e inclusão e, na realidade, a história do design existe de fato há pouco e até agora não é dotada de autonomia.⁶

As mudanças ao longo das décadas e a falta de consenso em relação ao conceito de design revelam não só a juventude do assunto, mas, ao mesmo tempo, instigam de forma desafiadora as pesquisas em torno do tema.

Assim, se, nas duas últimas décadas, são relevantes o reconhecimento do caráter estratégico e a possibilidade de contribuição do design a um projeto de desenvolvimento nacional – não somente do ponto de vista econômico, mas também em relação a aspectos socioculturais e ambientais –, torna-se urgente a produção de conhecimento para o aprofundamento e a fundamentação das discussões sobre o tema no Brasil.

Dessa forma, este texto apresenta um caráter bibliográfico ou antológico, e um de seus principais objetivos é tornar-se um instrumento para futuras pesquisas direcionadas ao tema.

A pesquisa em questão teve como metodologia a constituição de um panorama bibliográfico, a partir de fontes encontradas nos índices produzidos pela biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) e no acervo da biblioteca do Museu de Arte de São Paulo (Masp).

A constituição de uma bibliografia parte do pressuposto de que, para que seja possível definir historicamente a construção do campo do design no País – fenômeno relativamente recente – seja oportuna a reunião de elementos relativos a três campos fundamentais: a crítica e a imprensa especializadas; as instituições de ensino e as exposições e a criação de estruturas expositivas destinadas à formação de um público específico. Destes, os artigos relativos à disciplina são prioritariamente enfatizados e, exposições e diretrizes do ensino da disciplina

3 Recentemente, foram publicados dois livros de autoria de Rafael Cardoso. São eles:

CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Blucher, 2004.

CARDOSO, Rafael (Org.). *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

4 LEITE, João de Souza. *A herança do olhar: o design de Aloísio Magalhães*. Rio de Janeiro: Artviva, 2003.

LEITE, João de Souza. De costas para o Brasil: o ensino de um design inter-nacionalista. In: MELO, Chico Homem de (Org.). *O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

5 MORAES, Dijon De. *Análise do design brasileiro: entre mimese e mes-tiçagem*. São Paulo: Blucher, 2006.

6 CASTELNUOVO, Enrico; GLIBER, Jacques; MATTEONI, Dario. *L'oggetto misterioso*. In: CASTELNUOVO, Enrico (Org.). *Storia del disegno industriale: 1919-1990 Il dominio del design*. Milano: Electa, 1991.

constituem parâmetros secundários presentes no desenvolvimento do texto. Trata-se, portanto, de um inventário da produção teórica e cultural relativa à disciplina, localizado entre as décadas de 1950, 1960 e 1970 e, por meio do diálogo entre as fontes, será possível compreender o contexto geral do debate sobre o assunto e seus desdobramentos práticos.

A constituição de um repertório de informações relativo ao período entre os anos 1950 e 1970 é decisiva para a compreensão da dinâmica do próprio campo de conhecimento ainda em construção. Por meio da leitura analítica da produção cultural de uma época pretende-se o entendimento sobre o significado de desenho industrial no País durante o período e a fundamentação para uma discussão mais ampla sobre os significados contidos ao que hoje chamamos de **design**.

Diante desse amplo panorama, estabeleceu-se como critério de seleção a ênfase e análise somente dos artigos significativos para a construção e definição do campo de conhecimento. No entanto, os outros textos, que possuem caráter promocional da produção de determinados setores ou determinados autores, serão listados e indexados.

Sob esses aspectos, não se pretende uma análise em profundidade de todo o material levantado, mas o destaque às contribuições mais relevantes sob a óptica de duas questões principais: o debate teórico e as características do desenvolvimento histórico da área no Brasil.

No debate teórico, a problemática do significado é um dos paradigmas mais constantes na discussão internacional e nas pesquisas direcionadas ao tema. “A historiografia da disciplina é recente e a própria bibliografia apresenta uma grande quantidade de aproximações e pontos de vista muito diferentes entre si”,⁷ o que determina grande dificuldade a qualquer pesquisa que intenta uma abordagem historiográfica. Segundo Margolin:

A literatura corrente sobre design exprime uma multiplicidade de tensões, resistências, alternativas (...). A diversidade da reflexão contemporânea sobre design tem feito emergir muitas direções que antes haviam sido represadas ou colocadas à parte.⁸

Um dos objetivos desta pesquisa é justamente, a partir do critério estabelecido para a eleição do material examinado, iluminar aspectos relativos à nomenclatura da disciplina e sua definição.

Na questão histórica, é nos anos 1970 que o panorama da historiografia sobre arquitetura e design contemporâneos é enriquecido com novas contribuições mais atentas a considerar

7 CASTELNUOVO, Enrico; GLIBER, Jacques; MATTEONI, Dario. L'oggetto misterioso. In: CASTELNUOVO, Enrico (Org.). op cit.

8 CASTELNUOVO, Enrico; GLIBER, Jacques; MATTEONI, Dario apud MARGOLIN, Victor. *Design discourse*. Chicago, 1989.

o peso e as conquistas do movimento moderno. Na área de arquitetura, a publicação, em 1966, do livro *Complexidade e contradição*, de Robert Venturi, mudou radicalmente a atitude das pessoas em relação à arquitetura moderna. Soma-se também a influência de novos paradigmas externos à disciplina, sobretudo a fenomenologia e as teorias da comunicação, que passam a acrescentar novos modos de abordar a sua crise, inaugurando um período de reexame na arquitetura.

Contemporaneamente também, é possível identificar uma crise da noção de desenho industrial. A historiografia do design não surge como resultado apenas de uma pesquisa erudita, mas, sobretudo, de modo militante fortemente ancorado a motivações não somente culturais, mas morais e políticas. Pevsner e Gideon, os mesmos autores que inauguraram a historiografia sobre o desenho industrial, foram pioneiros nessa abordagem à história do movimento moderno em arquitetura. Tal vínculo revela que a noção esteve, desde então, condicionada pelos ideais do movimento moderno.

No entanto, nos mesmos anos 1970, com a crise do moderno, somam-se também novas contribuições à área, sobretudo a partir das obras de Reyner Banham e Tomás Maldonado.

Assim, a noção de desenho industrial, como fora genuinamente definida, na qual há uma redução dos aspectos de projeto às questões formais e funcionais, não parece ser mais suficiente para incluir os contextos distintos em que o designer é chamado para atuar pelos desenvolvimentos do capitalismo contemporâneo. É nesse mesmo período que a literatura internacional abandona nomenclaturas como *industrial design*, que fora traduzido como **desenho industrial**, enfocando sobretudo o desenho do produto, e passa a utilizar somente o termo inglês *design*, com significado mais amplo, incluindo as complexas relações entre a produção e os aspectos tecnológicos, sociais, políticos e psicológicos que a envolvem.

É esse contexto, portanto, que justifica o recorte temporal determinado pela pesquisa. O debate sobre o desenho industrial ganha contornos significativos no Brasil somente a partir do processo de industrialização acelerada promovido pelo Estado a partir dos anos 1950; sendo totalmente vinculado à difusão do projeto moderno no continente americano. Esse descompasso não deixou de ter reflexos também no discurso sobre o tema da caracterização de um design brasileiro. Se, nos anos 1960, grande parte da literatura nacional preocupou-se em esclarecer o significado da disciplina em questão; em âmbito internacional, tal noção já apresentava uma crise de sentido.

Dessa forma, o recorte aqui proposto tenta compreender o processo de construção da noção de desenho industrial apoiada no modelo modernista e, identificar, a partir dos anos 1960 e 1970, como essa crise é absorvida no ambiente brasileiro.

Nos últimos anos da década de 1950, já é possível identificar contribuições que refletem e questionam a validade dos conteúdos de matriz racional-funcionalista no âmbito brasileiro. Nos anos 1960, as colocações de Décio Pignatari, influenciadas pelas teorias da comunicação semiótica, já reveem aspectos da raiz modernista contida na noção de desenho industrial.⁹ E é possível localizar artigos no Brasil que se utilizam somente do termo design num sentido mais amplo já em 1971.¹⁰ Porém, ainda em 1979, no I Encontro Nacional de Desenho Industrial (I ENDI) realizado no Rio de Janeiro, decide-se identificar a profissão como desenho industrial, com as habilitações desenho de produto e programação visual,¹¹ e somente em 1988, no workshop *O ensino do design nos anos 90*, realizado no bairro de Canasvieiras em Florianópolis, Santa Catarina que, por meio da elaboração do documento, *Carta de Canasvieiras*, afirma-se em definitivo o uso do termo design, com os desdobramentos: design de produto e design gráfico.¹²

É importante salientar que a partir dessas considerações, adotar-se-á a nomenclatura **desenho industrial** quando relacionada às décadas de 1950 e 1960, uma vez que nesta expressão está contido um significado diverso da noção de design; nomenclatura adotada para a disciplina a partir dos anos 1970.

Portanto, nesse contexto, é possível compreender a noção de design como superação da noção modernista de **desenho industrial**. Design, no contexto da pós-modernidade, passa a conter outros significados, ainda pouco definidos, que não se relacionam somente aos aspectos materiais e projetuais do objeto, mas sobretudo com o conjunto da experiência humana construída pelos objetos produzidos.

Atualmente, o que está contido no termo design parece definir a construção de significados a partir das relações que o homem estabelece com seus objetos. Portanto, a posse de um determinado objeto é capaz de construir representações, significados invisíveis, que passam a determinar o reconhecimento do indivíduo em sua esfera social e, dessa forma, estabelecer um ambiente artificial – uma experiência particular – do indivíduo sobre si mesmo. O projeto vai além dos aspectos funcionais e materiais, abrangendo a concepção de significados intangíveis impregnados na materialidade do objeto.

9 Ver PIGNATARI, D. A profissão de desenhista industrial. *Arquitetura*, n. 21, 1964. p. 25-28.

10 Ver: Design: Arnold Wolfer, designer. *Casa & Jardim*, n. 198, 1971. p. 24-27; Design: Geraldo de Barros. *Casa & Jardim*, n. 199, 1971. p. 24-27; Novas tendências do design francês. *Casa & Jardim*, n. 201, 1971. p. 8; PAPANÉK, Victor. Depoimento: o que é design? Trad. Marco Antônio Amaral Rezende. C. J. *Arquitetura*, n. 5, 1974. p. 12-16; entre outros.

11 É importante justificar que os textos divulgados neste evento não foram aqui incluídos em virtude do conhecimento posterior à conclusão desta pesquisa. Notas sobre o evento foram localizadas somente nos periódicos publicados na década de 1980.

12 REDIG, Joaquim. Um encontro histórico. *Design & Interiores*, n. 10, 1988. p. 108-110.

É válido destacar que este texto não pretenderá estabelecer uma definição para a área em questão, mas somente contribuir à reflexão sobre a disciplina no País evidenciando a complexidade do debate. Para esse objetivo, portanto, é pertinente o intento de estabelecer um repertório de referências bibliográficas e contribuir para a reflexão aprofundada sobre o significado da disciplina na contemporaneidade como forma de ampliar a discussão sobre os parâmetros nos quais deverá se apoiar a prática e o ensino da disciplina no Brasil.

O texto a seguir teve como metodologia a construção de um conjunto de referências do pensamento crítico sobre **desenho industrial** e **design** no Brasil, por meio de uma pesquisa bibliográfica e documental que ofereça informações para que, posteriormente, seja possível traçar uma trajetória do desenho industrial ao design no País por meio da análise da situação corrente da disciplina, e propor novos paradigmas de pensamento para a abordagem de seus problemas em âmbito nacional.

A definição de um contexto espacial principalmente restrito às pesquisas em torno do acervo das bibliotecas do Museu de Arte de São Paulo (Masp) e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de São Paulo foi determinada, fundamentalmente, em função do tempo para o desenvolvimento da pesquisa em mestrado, origem da discussão aqui proposta.

A pesquisa localizada no contexto paulista procurou privilegiar uma abordagem qualitativa de investigação ainda que, para uma maior amplitude, fosse necessária uma abordagem semelhante no contexto carioca e o mapeamento das atividades em torno da disciplina nos demais estados brasileiros.

O recorte temporal escolhido, período constituído por três décadas, não pretende ignorar manifestações anteriores dentro do desenho industrial brasileiro. Foram fundamentais para a disciplina: a fundação e o papel exercido na formação de profissionais dos Liceus de Arte e Ofício no País; o discurso e a atividade de Mário de Andrade nos anos 1920 e 1930; as iniciativas dos **arquitetos-designers** nos anos 1930 e ainda anteriores a essas manifestações: a constatação do uso da expressão **desenho industrial** no País, já na década de 1850, quando uma disciplina correspondente a esse nome passou a ser ministrada no curso noturno da Academia Imperial de Belas Artes.¹³

O recorte é justificado ao considerarem-se os contextoshistórico, político e econômico, determinados a partir dos anos 1950, no qual o Estado passou, de forma inédita, a se

13 CARDOSO, Rafael (Org.). *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

empenhar ativa e organizadamente na promoção do desenvolvimento industrial do País, principalmente através de duas importantes experiências: o Plano de Metas (1956-60) e do II Plano Nacional de Desenvolvimento – II PND (1975-79).¹⁴ Período marcado por altíssimas taxas de crescimento, onde se consolida a estrutura da indústria brasileira por meio de uma política macroeconômica expansionista. Entretanto, em contraste com a experiência anterior, nos anos 1980, o Estado abandonará o planejamento do desenvolvimento industrial, em função de inúmeras circunstâncias nacionais e internacionais, encerrando, assim, um ciclo de desenvolvimento marcado pela condução do Estado em todo o processo.

Dentro desse cenário, marcado pelo início e encerramento de posturas político-econômicas muito particulares, surgiram, em função do crescimento das cidades, novas demandas espaciais e de consumo, que revelaram imperiosa a questão do desenvolvimento do desenho industrial para o País. Uma das características sintomáticas do período é o início da institucionalização do ensino de desenho industrial, especialmente no eixo São Paulo-Rio de Janeiro, por meio da fundação de escolas especializadas, para que, de alguma forma, houvesse a contribuição necessária do campo ao desenvolvimento industrial brasileiro.

O recorte temporal determina uma fase bastante significativa a partir dos acontecimentos a ela relacionados e, para a formação desse panorama bibliográfico, será considerado como parâmetro fundamental: a produção teórica – o discurso sobre a prática e a produção da disciplina, que aponta para os seus grandes desafios – documentada por meio de livros e publicações – artigos presentes em revistas comerciais, jornais, periódicos acadêmicos e debates. É pertinente destacar que o contato com a produção sobre o tema publicado por diversos meios de comunicação, revela que a autoria da maioria dos escritos sobre o assunto é coincidente com as personalidades vinculadas ao ensino da disciplina no País.

Num primeiro momento, é possível supor que o critério de escolha dos textos seja a autoria acadêmica; entretanto, o que se constata é a ausência de outros protagonistas às discussões sobre o campo. Fato que reitera a percepção do discurso do desenho industrial restrito às instituições de ensino e distanciada às discussões relativas à produção no País.

Para a abordagem do material, determinou-se critérios de organização distintos; dos anos 1950 aos 1970 o crescimento de publicações direcionadas ao tema é vertiginoso. Portanto,

14 VERSIANI, Flávio R.; SLUZIGAN, Wilson. O processo brasileiro de industrialização: uma visão geral. In: X CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA ECONÔMICA, Louvain, ago. 1990.

os ensaios selecionados e relativos à década de 1950 foram organizados e analisados individualmente; nos anos 1960, são consolidados grupos temáticos que reúnem as produções cujo tema se assemelha; e nos anos 1970, os artigos são analisados em sua totalidade, na medida em que foi possível determinar dois grandes temas pertinentes ao discurso da década.

Outros parâmetros são as diretrizes eleitas pelas principais instituições de ensino da época e as exposições, concursos e estruturas expositivas orientadas ao tema – reflexos do pensamento vigente e, portanto, das questões ou paradigmas sobre os quais o desenho industrial no Brasil se deteve no período.

É importante destacar que o critério fundamental de seleção e escolha das fontes a serem destacadas e analisadas nesse panorama bibliográfico será a possibilidade de sua contribuição à formação do pensamento no Brasil sobre os possíveis significados atribuídos ao campo do desenho industrial no período ao qual a pesquisa se detém. A importância desta abordagem localiza-se na possibilidade de verificar a imediata relação entre a noção de desenho industrial e sua transição ao que se atribui o termo **design** e os caminhos escolhidos para o desenvolvimento da área no País. Permite-nos ainda refletir, na contemporaneidade, sobre quais conteúdos e paradigmas deverão fundamentar a discussão sobre o campo do design para sua consolidação e contribuição ao contexto brasileiro.

Desenho industrial e design: primeiras notas e considerações

1.1 A etimologia do design

A constituição de uma bibliografia crítica do design no Brasil não poderia prescindir de uma circunscrição ao campo de debates sobre a definição da área de conhecimento. Sabe-se que não faltam contribuições sobre o tema e, no entanto, ainda não é possível obter uma definição consensual para a área.

Nesse panorama, grande parte do debate sobre o significado da palavra design no Brasil dedica-se à etimologia do vocábulo. Assim, se não é possível fugir às questões relativas à definição de um campo ainda em construção; é necessário o contato com as principais definições existentes na literatura da disciplina para o reconhecimento de alguns parâmetros sobre os quais a área de conhecimento se debruçou nos últimos anos.

Dessa forma, a partir do reconhecimento da etimologia do vocábulo **design** desenvolver-se-á uma breve leitura de algumas das definições teóricas da disciplina, como tentativa de reconhecimento das principais conceituações da área.

O vocábulo **design** apresenta, segundo Cardoso,¹⁵ sua origem imediata na língua inglesa, no qual já estaria contida uma ambiguidade: a presença de um elemento abstrato, na medida em que o termo se refere à ideia de plano, desígnio e intenção e, portanto, vinculado a conceitos intelectuais; e a outro elemento concreto, relativo à identificação do termo com a ideia de configuração, arranjo ou estrutura. Sua origem mais remota encontra-se no latim, vinculada ao verbo *designare* que se aplica tanto no sentido de designar, quanto no de desenhar.

Segundo Bomfim o termo **design** surgiu no século XVII, na Inglaterra, como tradução do termo italiano *deseño*. Para Cardoso há, ao menos, o consenso de que na maioria das definições presentes na literatura da disciplina, o design atua na junção de dois aspectos, o abstrato e o concreto: “(...) atribuindo forma material a conceitos intelectuais”.¹⁶

15 CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Blucher, 2004.

16 CARDOSO, Rafael. op. cit. p. 14.

1.2 A definição do International Council of Societies of Industrial Design (ICSID)

Às constatações sobre o significado da noção de design a partir de uma abordagem etimológica soma-se outro parâmetro largamente utilizado para a conceituação da disciplina: a definição elaborada pelo ICSID, quase canônica entre as pesquisas direcionadas ao tema. No entanto, é pertinente verificar que a larga utilização da conceituação de design elaborada pela instituição, fundada oficialmente em 1957, em Londres, revela contradições e incertezas em relação ao campo. É possível imaginar que a ampla utilização do conceito elaborado pela instituição demonstre o encontro de argumentos claros e definitivos para a compreensão do campo de conhecimento a que hoje atribuímos o nome de design. Entretanto, a procura às conceituações da disciplina elaboradas pela instituição ocorre mais em função da postura adotada pelo ICSID em revisar constantemente as atribuições elaboradas à noção de design.

A única constatação possível e óbvia é justamente o caráter perene, impermanente ou transitório das atribuições elaboradas ao campo do design pela instituição; o que não só revela as incertezas em relação ao campo, mas a possível intangibilidade à determinação de um fundamento decisivo e definitivo ao design sem considerar aspectos de relatividade à noção. A primeira definição elaborada pelo ICSID data do ano de 1959:

O designer industrial é alguém qualificado por meio de treinamento, conhecimento técnico, experiência e sensibilidade visual para determinar materiais, mecanismos, formas, cores, acabamentos e decorações de objetos produzidos em quantidade por processos industriais. O designer industrial pode, em diferentes momentos, preocupar-se com todos ou somente com algum dos aspectos da produção industrial de objetos.

O designer industrial pode dedicar-se também aos problemas de embalagem, publicidade, exibição e marketing quando a resolução desses problemas requer a valorização visual em adição à experiência e ao conhecimento técnico.

O designer de indústrias ou comércios de base artesanal, em que processos manuais são usados para a produção, é considerado um designer industrial quando os trabalhos produzidos a partir de seus desenhos ou modelos têm uma natureza comercial, são produzidos em lotes ou, de qualquer forma, em quantidade, e não são trabalhos pessoais de um artista.¹⁷

- 17 As traduções presentes neste texto foram realizadas pela autora. Segue abaixo texto original:

"An industrial designer is one who is qualified by training, technical knowledge, experience and visual sensibility to determine the materials, mechanisms, shapes, colour, surfaces finishes and decoration of objects which are reproduced in quantity by industrial processes. The industrial designer may, at different times, be concerned with all or only some of these aspects of an industrially produced object.

The industrial designer may also be concerned with the problems of packaging, advertising, exhibition and marketing when the resolution of such problems requires visual appreciation in addition to technical knowledge and experience.

The designer for craft based industries or trades, where hand processes are used for production, is deemed to be an industrial designer when the works which are produced to his drawings or models are of a commercial nature, are made in batches or otherwise in quantity, and are not personal works of the artist craftsman."

Disponível em: <<http://www.icsid.org/about/articles33.htm?querypage=1>>. Acesso em: jan. 2008.

A leitura dos parâmetros determinados pelas afirmações desta primeira definição elaborada em 1959 revela a preocupação em esclarecer quais são as atividades às quais o sujeito **designer** se ocupa profissionalmente. Essa preocupação é justificada se observarmos as premissas da instituição em sua fundação, nas quais se objetivava garantias e proteção à prática profissional. No entanto, não há grandes preocupações direcionadas à formação de um campo de conhecimento; procura-se esclarecer o que o sujeito ao qual se atribui o nome de **designer** faz dentro da produção de objetos industriais ou artesanais e, principalmente seriados.

Nesse último aspecto, a reiteração da necessidade da seriação, não só pretende estabelecer a clara distinção entre o design e a arte; mas fornece indícios de um importante debate presente nas discussões sobre a disciplina durante a década de 1950: o privilégio às delimitações de campo frente à arte e ao artesanato, estão presentes nas discussões teóricas e publicações. É possível localizar, nesse mesmo contexto, inúmeros textos de Argan¹⁸ sobre o tema: “Arte, artesanato, indústria”, de 1949; “Arte e indústria”, de 1952; “Tecnica ed arte”, de 1953, e “Risposta a un’inchiesta sull’artigianato”, publicado em 1959 e textos relativos a essa temática também publicados no Brasil.¹⁹

Se, da primeira definição, é possível extrair indícios de uma possível conciliação com o artesanato, por meio da consideração do artesão, dedicado à produção comercial com alguma escala, no entanto, a revisão elaborada a seguir revê esse aspecto e reitera a distinção entre os fazeres manuais e industriais, ao enfatizar o vínculo da atividade do *designer* à produção industrial e aos meios mecânicos.

Após o transcorrer de quase três anos, em 1961, durante um novo congresso realizado em Veneza, a associação revisa a definição de design e adota um novo texto:

A função do designer industrial é dar forma aos objetos e serviços que possam contribuir para a eficiência e satisfação da vida humana. A esfera de atividade do designer industrial no presente abrange praticamente todo o tipo de artefato humano, especialmente aqueles de produção em massa e meios mecânicos.²⁰

É curioso notar que um dos aspectos mais interessantes dessa definição é o fato de que a afirmação elaborada tem como tema fundamental os atributos do objeto, do artefato, ou seja, da produção à qual o designer se ocupa.

18 ARGAN, Giulio Carlo. *Progetto e oggetto*. Milano: Medusa, 2003.

19 São significativas as contribuições de alguns textos publicados em periódicos brasileiros para o discurso do desenho industrial, nas quais é localizado o debate sobre as relações entre arte, artesanato e indústria no contexto nacional, que posteriormente serão analisados no capítulo relativo à bibliografia da década de 1950.

Artesanato e indústria. *Habitat*, n. 9, 1952. p. 86.

Desenho Industrial Olivetti. *Habitat*, n. 50, 1958. p. 22-25.

Formas. *Habitat*, n. 50, 1958. p. 40-41.

DORFLES, Gillo. As artes industriais na cidade nova. *Arquitetura e Engenharia*, n.55, 1959. p. 8.

BARATA, Mário. Artes industriais da Finlândia e arquitetura de exposições. *Módulo v. 2*, n. 13, 1959. p. 22-23.

GONÇALVES, Ritva. Yara. Urban. A exposição da arte decorativa finlandesa. *Módulo v. 2* (13), 1959. p. 26-29.

20 “The function of an industrial designer is to give such form to objects and services that they render the conduct of human life efficient and satisfying. The sphere of activity of an industrial designer at the present embraces practically every type of human artefact, especially those that are mass produced and mechanically acuated.” Disponível em: <http://www.icsid.org/about/articles/33.htm?query_page=1>. Acesso em: jan. 2008.

É clara a mudança em relação à definição anterior: passa-se dos aspectos relativos ao profissional para uma abordagem direcionada ao produto da atividade do designer, que deve garantir ao objeto aspectos de eficiência, satisfação, seriação e utilizar-se de meios mecânicos. Sobre eficiência, é possível compreender de forma implícita a noção radicalmente difundida de funcionalidade; sobre satisfação, entende-se a necessária experiência estética que o produto deve também oferecer ao seu usuário; a seriação reitera o caráter de acesso; sobre os meios mecânicos, há a ênfase aos aspectos da produção industrial, predominantemente mecânica entre os anos 1950 e 1960.

Ambas as definições revelam caminhos também escolhidos por outros autores para o entendimento do design e de seu campo de atuação. Historicamente contextualizados em finais da década de 1950, a maioria dos esclarecimentos sobre o campo buscou estabelecer a distinção entre o campo do design e outras áreas do conhecimento, especialmente, em relação à arte e ao artesanato como forma de afirmação da disciplina.

Entretanto, um dos aspectos da cruzada pela concepção de uma definição ao campo encontrará em teóricos como Bonsiepe e Maldonado, uma obstinada oposição à possível compreensão da atividade do designer como embelezador de produtos industriais: para os autores, naquele momento, tal abordagem poderia produzir nefastas consequências à atividade: o distanciamento do profissional às etapas projetivas e produtivas, e sua atividade compreendida somente como garantia às qualidades formais, limitariam seu papel às etapas finais do processo de concepção. O que levaria a sua dificuldade de inserção no mercado de trabalho e, especialmente, no da produção industrial. Essas preocupações, hoje, foram superadas.

Em 1969, a instituição adotaria uma nova definição ao design, bastante semelhante à proposta de Tomás Maldonado no Congresso do ICSID, realizado oito anos antes, em Veneza:

O design industrial é uma atividade criativa que consiste em determinar as propriedades formais dos objetos produzidos industrialmente. Por propriedades formais não se entende somente as características exteriores, mas, sobretudo, as relações funcionais e estruturais que fazem com que o objeto tenha uma unidade coerente tanto do ponto de vista do produtor quanto do usuário. Ao design industrial estende-se a adoção de todos os aspectos do ambiente humano condicionados pela produção industrial.²¹

Em relação às definições anteriores há aspectos significativos de inovação na proposta de Maldonado. O autor, antes de

21 "Industrial design is a creative activity whose aims is to determine the formal qualities of objects produced by industry. These formal qualities are not only the external features but are principally those structural and functional relationships which convert a system to a coherent unity both from the point of view of the producer and the user. Industrial design extends to embrace all the aspects of human environment, which are conditioned by industrial production." Disponível em: <<http://www.icsid.org/about/articles33htm?querypage=1>>. Acesso em: jan. 2008.

tudo, dedica-se, de fato, à compreensão do que seja a noção de design detendo-se a ela como campo de conhecimento. Outro aspecto crucial para o caráter inovador da afirmação de Maldonado é a consideração do ambiente como elemento relativo à atividade.

Vale a pena deter-se na definição proposta por Maldonado. E é o próprio autor quem fornecerá os subsídios para uma melhor compreensão de seu pensamento sobre a disciplina:²²

Detenhamo-nos um momento à definição adotada pelo ICSID (International Council of Societies of Industrial Design) e que, em linhas gerais, segue a que apresentou Tomás Maldonado no Congresso do ICSID no ano de 1961, em Veneza. Também nessa definição – igualmente anterior – se admite que a função do desenho industrial consiste em projetar a forma de um produto. Mas há uma diferença fundamental em relação à orientação anteriormente descrita: aqui não se considera o desenho industrial como uma atividade projetual que parte exclusivamente de uma ideia *a priori* sobre o valor estético (ou estético-funcional) da forma, como uma atividade projetual cujas motivações se situam à parte e precedem o processo constitutivo da própria forma.

De acordo com essa definição, projetar a forma significa coordenar, integrar e articular todos aqueles fatores que, de uma maneira ou de outra, participam do processo constitutivo da forma do produto. E, com isso, se alude precisamente tanto aos fatores relativos ao uso, fruição e consumo individual ou social do produto (fatores funcionais, simbólicos ou culturais), como aos que se referem a sua produção (fatores técnico-econômicos, técnico-construtivos, técnico-sistemáticos, técnico-produtivos e técnico-distributivos).

Apesar de sua generalidade, a definição segue sendo válida. Contudo, depois das controvérsias desses últimos anos sobre o papel do desenho industrial na sociedade, temos de acrescentar que ela somente é válida desde que se reconheça que a atividade de coordenar, integrar e articular os diversos fatores está sempre fortemente condicionada pela maneira como se manifestam as forças produtivas e as relações de produção em uma determinada sociedade. Dito de outra maneira, deve se admitir que o desenho industrial, contrariamente ao que haviam imaginado seus precursores, não é uma atividade autônoma. Embora suas opções projetuais possam parecer livres – e, às vezes, não são – sempre estão num contexto de um sistema de prioridades estabelecidas de uma maneira bastante rígida.

22 Ver: MALDONADO, Tomás. *Diseño industrial reconsiderado*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1977.

Em definitivo, é esse sistema de prioridades quem regula o desenho industrial. (...) Assim, a definição de desenho industrial que temos examinado até aqui deveria poder adequar-se aos contextos particulares em que a atividade se desenvolve. Dito de outra maneira, essa definição genérica deveria conter – sem que por isso diminua sua validade global – outras definições auxiliares, capazes de refletir com maior fidelidade a diversidade real (e inclusive, conflitiva) dos ordenamentos socioeconômicos existentes. De acordo com esse enfoque, se poderia definir o desenho industrial em termos distintos, quando se trata, por exemplo, de um ordenamento socioeconômico de tipo capitalista ou de tipo socialista. Essa exigência por maior flexibilidade – e de maior fungibilidade da definição de desenho industrial, deriva da certeza de que em todo ordenamento socioeconômico existe – ou deveria existir – uma maneira peculiar de enfrentar o problema da forma da mercadoria.²³

Por meio de seu texto, Maldonado questiona os postulados sobre os quais o design havia se apoiado até aquele momento. Ele procura eliminar uma compreensão da disciplina amplamente difundida, na qual havia um predomínio do enfoque ao desenho de produto e cujas matrizes estão relacionadas ao modernismo, sobretudo na arquitetura.

Outra consideração do autor, parte do pressuposto de que não são os condicionamentos estilísticos definidos de forma autônoma e *a priori* que condicionariam a atividade do design. Maldonado condiciona as atividades da disciplina ao ambiente, pretendendo desenvolver uma noção capaz de se adequar a contextos particulares ou locais em que a atividade se desenvolvia.

Na década de 1970, o ICSID, por meio de seus seminários – nos quais passou a promover a reunião de profissionais das mais diversas nações para o estudo e compreensão de problemas tanto de âmbito regional como internacional, com o objetivo de ampliar o conceito de produto orientado pelo design – identificou a necessidade de abordagens mais amplas da disciplina em relação ao seu papel para o desenvolvimento das sociedades.

Ao aproximarmos o discurso do design às diversas sociedades do globo, é possível verificar que a transição para um processo de produção industrial não ocorreu de forma uniforme e nem em um mesmo momento para cada uma das nações. Portanto, uma definição rígida, orientada por aspectos racionais e vinculada às características de um contexto específico de desenvolvimento, particularmente o contexto da Europa ocidental, mostrou-se insustentável e deficitária na medida

23 MALDONADO, Tomás. *Diseño industrial reconsiderado*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1977. p. 11-19.

em que não se mostrava capaz de abranger aspectos relativos à produção de artefatos, ou à cultura material, de contextos geográficos ampliados.

Hoje, para o ICSID a conceituação de *design* apresentada pela instituição, mais do que procurar estabelecer parâmetros definitivos à área, contextualiza em seu texto algumas das principais temáticas presentes no debate contemporâneo da disciplina, algumas delas: as novas tecnologias e seus impactos socioculturais e ambientais.

Design é uma atividade criativa na qual o objetivo é estabelecer as qualidades multifacetadas dos objetos, processos, serviços, compreendendo todo o seu ciclo de vida. Portanto, design é um fator central de inventiva humanização das tecnologias e fator crucial de mudanças culturais e econômicas.²⁴

De acordo com a instituição, a atual tarefa do design é descobrir e estabelecer relações estruturais, organizacionais, funcionais, expressivas e econômicas comprometidas com o aumento da sustentabilidade global e da proteção ambiental; com a oferta de benefícios e liberdade para toda comunidade humana individual e coletiva; com os usuários finais, produtores e protagonistas do mercado; com o apoio à diversidade cultural, a despeito do processo de globalização; e com a oferta de produtos, serviços e sistemas, cujas formas contenham significado (semiótica) e coerência (estética) em acordo com sua própria complexidade.

O design relaciona produtos, serviços e sistemas concebidos por meio de recursos, organizações e da lógica introduzida pelo processo industrial – não somente quando produzido num processo seriado. O adjetivo **industrial** relaciona o design ao termo indústria ou a setor de produção ou, ainda, ao antigo significado de **atividade industrial**. Dessa forma, o design é uma atividade que envolve um amplo espectro de profissões nas quais fazem parte produtos, serviços, gráficos, interiores e arquitetura. Portanto, essas atividades devem promover a melhoria dos padrões de vida, em conjunto com outras profissões relacionadas.²⁵

A definição elaborada pelo ICSID, ao compreender o design como fenômeno capaz de moldar o ambiente humano, graças às complexas relações entre a produção e os aspectos tecnológicos, econômicos, sociais, políticos e psicológicos; enfatiza o caráter interdisciplinar da área e, ainda, o caráter transitório das suas preocupações, dado o fato de que seu significado também é coincidente com preocupações determinadas por um espaço e tempo específico, o que confere uma natureza

24 "Design is a creative activity whose aim is to establish the multi-faceted qualities of objects, processes, services and their systems in whole life cycles. Therefore, design is the central factor of innovative humanisation of technologies and the crucial factor of cultural and economic exchange." Disponível em: <http://www.icsid.org/about/articles31.htm?query_page=1>. Acesso em: jan. 2008.

25 Disponível em: <http://www.icsid.org/about/articles31.htm?query_page=1>. Acesso em: jan. 2008.

complexa e inconclusa à noção de design. O que Maldonado definiu por maior flexibilidade e fungibilidade à definição.

Ao retomarmos a contribuição de Maldonado, ao afirmar o aspecto fundamental do design industrial como “(...) a mediação dialética entre necessidades e objetos, entre produção e consumo”,²⁶ definitivamente, percebe-se que essa dialética ocorre de formas diferentes em contextos geográficos e temporais distintos. Constatamos que, a partir das noções analisadas, o desenvolvimento do design não apresenta uma estrutura linear ou cíclica e menos ainda, definitiva ou estática; mas predominantemente relativa. Portanto, é possível afirmar que esse desenvolvimento é semelhante à imagem espacial de uma espiral: na medida em que o discurso sobre a noção de design deverá ser examinado em cada contexto de espaço e tempo; detendo-se menos em um caráter definitivo ou conclusivo, o que determinará tarefas distintas à disciplina em situações diversificadas, se considerada a complexidade de fatores que atuam na relação do homem com seus objetos.

A construção do campo de conhecimento no qual prevalecem caracteres de complexidade e relatividade tem consequências imediatas para o desenvolvimento deste texto, cuja premissa será verificar o que se compreende por desenho industrial e por design em cada um dos contextos temporais no Brasil.

1.3 Os paradigmas econômicos e a construção de um conceito

Um aspecto bastante valioso à compreensão dos conceitos implícitos na transição da noção de **desenho industrial** para a noção de design é uma breve análise da economia, sobretudo de seus aspectos dinâmicos, selecionados dentro do recorte temporal coincidente com o surgimento e com a vigência de usos dos termos **desenho industrial** e **design**.

Orientando-se pelas dinâmicas econômicas nacionais e internacionais, durante as décadas de 1950, 1960 e 1970, a institucionalização do desenho industrial no Brasil e o início do emprego do termo **design** são coincidentes com as perspectivas de um desenvolvimento orientado pelos processos de industrialização.

Um rápido olhar sobre recentes estudos elaborados por institutos de pesquisa em economia fornece-nos algumas informações importantes para a compreensão dos processos de produção no passado recente e na contemporaneidade e permite ainda o estabelecimento de relações que contribuem para uma maior amplitude aos estudos de design.

26 MALDONADO, Tomás. *Diseño industrial reconsiderado*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1977. p. 13.

Segundo Mantega,²⁷ recentemente, há uma curiosa retomada e revisão das teorias econômicas que influenciaram os altos índices de crescimento alcançados após a Segunda Guerra Mundial, dada a ineficiência do pensamento neoliberal, tal retomada intenta superar as limitações dos modelos antigos e dar conta das questões atuais do capitalismo contemporâneo.

Para o design, é pertinente compreender sobre quais teorias e modelos fundamentaram-se os processos de industrialização nos países em desenvolvimento durante as décadas de 1950 e 1960. É significativo o contato com aspectos históricos relativos à economia para a compreensão da transição do conceito de desenho industrial ao design, por meio da análise da produção e circulação de mercadorias.

Para o autor, a partir de uma perspectiva ideológica foram significativas as influências, no Brasil, da Teoria do Desenvolvimento Equilibrado e da Cepal.

Sobre a primeira, vale ressaltar que ela surge a partir de um conjunto de pensadores, na sua maioria, economistas europeus e norte-americanos reunidos pela Comissão Econômica Europeia da ONU no período pós-guerra, que desenvolvem conceitos importantes a partir de preocupações com os problemas de crescimento nos países atrasados durante os anos 1950.

De acordo com Mantega, dois teóricos tiveram grande influência no Brasil, Paul Rosenstein-Rodan e Ragnar Nurske.

Para efeito deste ensaio, é pertinente destacar que a Teoria foi elaborada para dar conta da transição de um capitalismo comercial para a acumulação industrial e financeira, que se concretizou, pelo menos no Brasil e numa série de países da América Latina.²⁸ A título de síntese, tratava-se da convicção de um crescimento econômico sustentado pela transição de modelos econômicos predominantemente agrários presentes em países em desenvolvimento, para um crescimento sustentado pelo aumento de produtividade viabilizado pelos processos de industrialização.

Assim, a ênfase ao papel da produção industrial durante as décadas de 1950, 1960 e 1970 como fator principal de desenvolvimento imprime características bastante particulares à noção de desenho industrial. Como desenvolvido anteriormente por meio da análise das definições propostas para a disciplina pelo ICSID, as duas primeiras considerações respondem a aspectos relativos ao papel do profissional e às características do produto relativo à atividade do designer. Se ampliarmos a abordagem, a noção de desenho industrial, correspondente a cada época, tenta dar conta de aspectos relativos à produção de

27 MANTEGA, Guido. Modelos de crescimento e a teoria do desenvolvimento econômico. In: *Relatório de Pesquisas n. 3*. São Paulo: Eaes/FGV/NPP/Núcleo de Pesquisas e Publicações, 1998.

28 Idem.

artefatos dentro da transição do capitalismo comercial para a acumulação industrial e financeira relativa ao período.

No processo industrial, a produção define-se a partir da concepção de um artefato a ser executado pelas máquinas e, num primeiro momento, objetivou-se definir o campo de atividades do profissional que deverá atuar na concepção do produto: o designer. O desconhecimento das técnicas de produção industrial e a complexidade do processo parecem, inicialmente, determinar à função aspectos relativos somente à atribuição de qualidades estéticas ao produto industrial.

Posteriormente, reitera-se ao produto a necessidade de eficiência e satisfação ao usuário, o que definiria mais um passo para a construção das atividades relativas ao campo do desenho industrial. Dentro das dinâmicas do campo da produção de artefatos, o conceito de desenho industrial relativo à década de 1950 apresenta um conteúdo fortemente relacionado à determinação ou garantia de um campo de atividades para o profissional, o designer.

Entretanto, a noção de desenho industrial, durante o decorrer dos anos, mostrou-se incapaz de relacionar aspectos significativos da produção atual de artefatos. A noção de desenho industrial dirigiu-se predominantemente à construção do campo de atividades do designer e de aspectos do projeto de produto dentro de um ambiente industrial definido por aspectos tecnológicos e mecânicos, pertinentes aos modelos encontrados em países desenvolvidos.

A ampliação do olhar sobre economias periféricas e sobre outras lógicas de produção de artefatos, a partir da globalização dos processos econômicos e da ascensão do mercado financeiro em detrimento da produção industrial, passou a estabelecer novos paradigmas para o processo de concepção dos artefatos. Novos conceitos intelectuais passam a determinar a criação de formas materiais e, para dar conta das características contemporâneas das relações entre o homem, os artefatos e o ambiente; surge o conceito de **design** como tentativa de evidenciar a complexidade da situação atual.

Alguns processos históricos são significativos para a compreensão do design: o sistema industrialista, para sua consolidação, esforçou-se em construir redes: a concentração espacial como otimização dos recursos fornecidos pelas redes de energia, transportes etc.; que, em muito, contribuiu para os processos de urbanização e consolidação das cidades e metrópoles. A passagem da era mecânica, para a automação, e, por conseguinte, a era digital, estabeleceu novas redes virtuais que

permitiram a integração dos mercados globais do dinheiro, das finanças, da informação e da tecnologia.

Na perspectiva atual das relações econômicas dentro do capitalismo, a política industrial, que durante as décadas de 1950 e 1960, assumia um papel macroeconômico, passa, na contemporaneidade, a um caráter microeconômico e constitui parte de um sistema complexo do desenvolvimento econômico sustentável aberto à competitividade global. A política industrial passa a ser um aspecto secundário em relação às metas de estabilização macroeconômicas. Segundo Campanário e Silva,²⁹ durante o processo de importações, o modelo de desenvolvimento confundia-se com a política industrial protecionista. Com a abertura econômica, a política de desenvolvimento, calcada na inserção internacional do setor industrial, tornou-se refém das estratégias de estabilização. No entanto, como aspectos da dinâmica do capitalismo na contemporaneidade relacionam-se com a noção de design?

A noção de desenho industrial está condicionada, entre outros fatores, ao modelo no qual a produção industrial assumia um caráter macroeconômico. Na passagem do modelo industrial para o modelo de acumulação financeira (no qual houve grande ênfase ao setor de serviços, somada aos aspectos atuais da tecnologia digital) a construção da noção de design passa a tentar dar conta de novos paradigmas que se impõem à criação de objetos, sobretudo, à construção de significados.

A aquisição de um artefato, na contemporaneidade, não se dá somente por aspectos relativos à função, à qualidade do objeto, mas está fortemente condicionada à construção de conteúdos imateriais. O design passa a ser o planejamento ou a moldagem do ambiente, compreendido como uma forma de organizar a experiência do indivíduo, constituindo assim um ambiente artificial. A noção de design estabelece um processo de construção de uma segunda natureza: a experiência proporcionada e permitida por meio da aquisição relaciona conteúdos intangíveis.

A contribuição de Maldonado é, ainda hoje, talvez a mais significativa, na medida em que, muito mais do que tentar reparar equívocos interpretativos que relacionavam a atividade do design somente à atribuição de conteúdos estéticos foi além ao relacionar “o design à adoção de todos os aspectos do ambiente humano”.³⁰ O teórico argentino antecipa a necessidade de um caráter flexível da disciplina às circunstâncias do ambiente.

29 CAMPANÁRIO, Milton de Abreu; SILVA, Marcelo Muniz da. *Fundamentos de uma nova política industrial*. São Paulo: Valor Econômico, 2004.

30 Definição elaborada por Tomás Maldonado, em 1961, e adotada pelo ICSID, em 1969.

Se o design, na contemporaneidade, assume o papel de planejamento de um ambiente ou como processo de construção de experiências, o design como atividade não se reduz a aspectos somente relacionados ao produto, mas envolve uma série de profissões, entre elas a arquitetura.³¹ É significativo verificar que, o curso de arquitetura da Universidade de Harvard, é um dos programas da School of Design, juntamente com urbanismo e outras disciplinas relativas à construção espacial.

Logo, se nos anos 1950 a noção de **desenho industrial** dirigia-se somente ao projeto do objeto para indústria como extensão do discurso da arquitetura, tornando-o um campo secundário em relação à arquitetura, hoje, o conceito de **design** amplia-se como resposta a aspectos relativos às relações contemporâneas do homem e sua experiência e passa a abrigar a arquitetura como uma das atividades que também respondem às expectativas de planejamento do ambiente a partir de concepções para o espaço.

Se os atuais caracteres estabelecidos pelo capitalismo contemporâneo parecem reforçar a dependência das sociedades em desenvolvimento às economias mais desenvolvidas, a compreensão de design como planejamento do ambiente também aponta para a possibilidade de construção de uma experiência condicionada aos interesses específicos de uma nação. A reflexão, portanto, direcionar-se-ia à verificação das opções escolhidas pelas atividades relacionadas ao design e, em que medida, elas têm proporcionado experiências favoráveis ao homem, conduzindo-o a melhoras significativas de suas condições existenciais.

31 Ver a atual conceituação da noção de design definida pelo ICSID.