

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

FABIANA MARQUES JEREMIAS LEITE VAZ

FILOSOFIA, EDUCAÇÃO e DESIGN:

O descompasso político entre a histórica identidade estranhada e a possibilidade de uma formação emancipatória.

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Educação, na área de Filosofia da Educação, à Comissão Julgadora da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação do Prof. Dr. César Nunes.

**Campinas
2009**

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca
da Faculdade de Educação/UNICAMP**

V477f Vaz, Fabiana Marques Jeremias Leite.
Filosofia, educação e design: o descompasso político entre a histórica
identidade estranhada e a possibilidade de uma formação emancipatória /
Fabiana Marques Leite Vaz. -- Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador : César Aparecido Nunes.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade
de Educação.

1. Filosofia. 2. Design. 3. Educação. 4. Marxismo. 5. História. I. Nunes,
César Aparecido. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de
Educação. III. Título.

09-188/BFE

Título em inglês : Philosophy, education and design : the political mismatch between the historical estranged identity and possibility of na emancipatory graduation

Keywords: Philosophy; Design; Education; Marxism; History

Área de concentração: Filosofia e História da Educação

Títuloção: Mestre em Educação

Banca examinadora: Prof. Dr. César Aparecido Nunes (Orientador)

Prof. Dr. José Luís Sanfelice

Prof. Dr. Antônio Carlos de Souza

Data da defesa: 31/07/2009

Programa de pós-graduação : Educação

e-mail : fabimlv@hotmail.com

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

FILOSOFIA, EDUCAÇÃO e DESIGN:

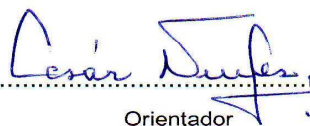
O descompasso político entre a histórica identidade estranhada e a possibilidade de uma formação emancipatória.

Autor: Fabiana Marques Leite Vaz
Orientador: César Aparecido Nunes

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida por Fabiana Marques Leite Vaz e aprovada pela Comissão Julgadora.

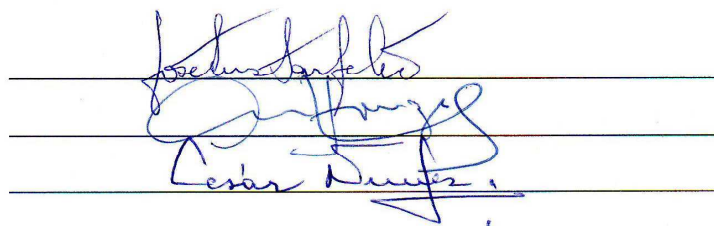
Data: 30/07/2009

Assinatura:.....



Orientador

COMISSÃO JULGADORA:



2009

RESUMO

O presente trabalho refere-se a uma pesquisa bibliográfico-histórica, vinculada à trajetória institucional da formação acadêmica e profissional do designer industrial, fundamentada no materialismo histórico e dialético. Tal pesquisa se propõe à difícil tarefa de investigar a identidade institucional, epistemológica e política do *design* industrial, a partir do manejo e consideração das categorias, conceitos e formas de analisar determinado fenômeno próprias do campo da Filosofia da Educação. Nossa intenção consiste em buscar sistematizar elementos que aclarem essa identidade no próprio movimento que define o design industrial em si, recuperando suas bases conceituais na trama histórica do desenvolvimento das forças produtivas que lhe dão fundamentação, seguindo os liames da análise crítico-dialética de compreensão da realidade. Pretende-se nesta pesquisa reconstituir as contradições reais e representativas do *design*, tanto como campo teórico quanto campo de ação profissional de modo a levantar suas articulações e buscar superá-las por uma concepção emancipatória, reflexiva e socialmente esclarecedora. Essas contradições não são concebidas como imperfeição ou defeito, acidente ou desvio, mas como decorrência estrutural de sua natureza burguesa, acoplada às necessidades e movimentos do capital industrial e do fenômeno de urbanização e massificação efetivado nos séculos precedentes a esse.

ABSTRACT

This study is a bibliographical and historical research, linked to the institutional trajectory of academic and professional industrial designer, based on dialectical and historical materialism. This study proposes the difficult task of investigating the institutional identity, epistemological and political aspects of industrial design, from the handling and consideration of the categories, concepts and ways to analyze a given phenomenon peculiar to the field of philosophy of education. Our intention is to seek systematic evidence that more clear that identity in the very movement that defines the industrial design itself, recovering its conceptual basis in the historical fabric of the development of productive forces that give reasons, the bonds following the analysis of critical-dialectical understanding of reality. The aim of this research was to reconstruct the real contradictions and representative design, as well as the theoretical field of professional action in order to raise their joints and seek to overcome them by an emancipatory, reflective and socially enlightening. These contradictions are not designed as a flaw or defect, accident or misuse, but as a result of the structural nature of bourgeois, coupled to the needs and movements of industrial capital and the phenomenon of urbanization and mass effected in the centuries preceding this.

O homem só é homem objetivando-se, criando objetos nos quais se exterioriza. Pode-se dizer, por isto, que é ao mesmo tempo sujeito e objeto, e que só é propriamente sujeito humano na medida em que se objetiva, em que se faz objeto. Este fazer-se objeto, esta objetivação, longe de diminuir o sujeito, é justamente o que o faz homem e o mantém em seu nível humano.

Adolfo Sánchez Vázquez

AGRADECIMENTOS

Percebo ao final deste trabalho que cada palavra escrita nesta pesquisa não é outra coisa senão, a prova material da dialeticidade existente entre indivíduo e coletividade. Sinto-me tomada por uma profunda gratidão ao olhar para trás e perceber que desde meus primeiros passos, ainda titubeantes pelo grupo PAIDÉIA, não estive só nem por um segundo. Os estímulos para seguir adiante, impressos nos olhares, nas falas, nos atos de cada membro do PAIDÉIA além de nunca terem deixado brechas para possíveis esmorecimentos, me ensinaram também o verdadeiro sentido da palavra *grupo*.

Ao meu orientador César Nunes não só agradeço, mas dedico com muita alegria esta grande conquista. Obrigada César pelos meus novos olhos, pelo meu novo tato, por minha nova audição, obrigada por me ensinar o verdadeiro caminho da construção dos *Sentidos Humanos*. Impossível passar por você – esta Escola Viva e incessante – e não re-significar toda a vida humana.

Agradeço aos bons amigos Bolliger e Caleffo, pelos dias e noites de cumplicidade acadêmica, pelas longas festividades, pela amizade gratuita, sincera sem a qual não saberei mais seguir adiante com tanta alegria e segurança.

Às minhas queridas amigas de infância, Dani, Tânia, Sabrina, Marininha e Drica pelas mais longas gargalhadas e por insistentemente nunca me deixarem esquecer quem realmente sou.

À Melissa, querida amiga sempre presente, por sua doçura, afetividade, amizade simples e, sobretudo, franca e tenaz.

Ao Iraldo pela amizade e pela luta iniciada há 9 anos por um outro *design* mais humano e eticamente comprometido com as causas coletivas.

À minha família pelo esteio, pela confiança e amor incondicional.

Agradeço ao meu marido Jonas, pela paciência, pela cumplicidade, por ter me ensinado que a felicidade é algo possível e cotidiano. Sua humildade, constância e dedicação foram determinantes em cada passo até aqui. Seu amor é para mim sem dúvida a minha mais importante escola.

Agradeço também ao CNPQ pelo financiamento de dois anos desta pesquisa.

SUMÁRIO

<i>Introdução</i>	01
-------------------------	----

Capítulo I

Fundamentos históricos e filosóficos para uma compreensão crítico-dialética do design industrial	09
1- Dialética e Design	31
2- Design, Industria Moderna e Educação Escolar	40

Capítulo II

Da Bauhaus ao Design Contemporâneo: noventa anos de descompasso entre a herança alienante burguesa e o estigma da modernização desfigurada	53
--	----

Capítulo III

Design, Educação E Formação: dos andaimes da identidade estranhada para a estética da liberdade criadora	81
1- Republica de Weimar: das contradições políticas às contradições pedagógicas da Bauhaus	85
2- Design e Emancipação	96

<i>Considerações Finais</i>	107
-----------------------------------	-----

<i>Referências Bibliográficas</i>	115
---	-----

INTRODUÇÃO

Uma antiga e sempre atual lição do pensamento marxiano nos ensina que uma é a ordem da investigação das coisas e outra a ordem e lógica da exposição desse caminho. Na primeira consideração o ponto de partida é a realidade concreta, seus condicionantes ou determinantes, com suas intensas representações e motivações de natureza sincrética, colada à experiência pessoal ou subjetiva. E o ponto de chegada pretende ser a decifração dessa experiência particular na dialética do geral, da totalidade dos fenômenos sociais e políticos, a partir de suas contradições materiais e ideológicas, aqui tomadas como expressão teórica de um determinando conjunto de contraposições.

Na outra ponta da diátese dá-se precisamente o contrário: a ordem da exposição consiste em encadear logicamente a trajetória empreendida vindo do campo da totalidade, das dimensões do geral para o esclarecimento das

particularidades.

Nessa sincronia, inspirada na metodologia que se pretende dialética e histórica, isto é, que busca partir dos movimentos materiais e seus determinantes econômicos, bem como representar os marcos e disposições institucionais engendrados pelo conjunto de forças sociais em contradição, é que buscamos apresentar nosso tema de pesquisa e atravessá-lo por nossos questionamentos e algumas projeções.

Esta pesquisa configura-se primeiramente como resultado de minhas observações e questionamentos depreendidos, principalmente de minha formação acadêmica em Design Industrial, com habilitação em Projeto de Produto, na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, entre os anos de 2000 e 2004. As possíveis causas e motivações de escolhas efetivadas por esse campo de formação e promissora atuação profissional podem ser explicadas pela contraditória conjuntura derivadas da necessária opção de formação que se exige das camadas médias ao final da formação básica.

Minha primeira opção de formação era ser professora de História. Acalentava essa possibilidade como um sonho. As condições materiais postas para minha vida familiar e pessoal não contribuíram para a realização dessa primeira opção. Acabei transferindo-me para Florianópolis-SC, para dar continuidade aos estudos e, naquela conjuntura, acabei sendo apresentada ao Design pelas considerações de uma artista plástica que convivia comigo. Declinava do sonho de estudar História, uma opção não plenamente apoiada pela minha família e me via estimulada pela possibilidade de reunir, numa mesma apropriação formacional, a liberdade criadora da arte e a potencialidade realizadora da atuação profissional, idéias com as quais consegui a plena aprovação de minha família.

O que, no entanto, apreendi e busquei entender, da identidade e

significação do Design na sociedade, transformou-se numa contradição viva, que se expressava na realidade daquela conjuntura, na dinâmica dos estudos e discursos dos professores e na exigente necessidade de sobrevivência material.

As particularidades daquele tenso e contraditório momento histórico – no qual decorreu minha graduação –, insuflado ideologicamente pela esperança de ter no Brasil, após longa caminhada política, a possibilidade de um governo de resistência, encarnado pelo *Partido dos Trabalhadores*, contribuiu, notadamente, para a eclosão de um conturbado contexto político, marcado por extensas greves e manifestações estudantis – apoiadas por um grande número de docentes e funcionários daquela universidade –, que curiosamente, e de maneira inédita, reivindicavam por maior transparência política na condução dos processos administrativos internos da UDESC, uma universidade estadual de expressão conservadora naquela conjuntura.

Este embate culminou em uma *CPI* destinada a investigação dos desmandos autoritários de seus dirigentes e dos indícios evidentes de uma longa tradição de gestão corrupta, que ainda hoje, para fazer jus a morosa e burocrática justiça brasileira, não teve um veredicto plausível. Tais acontecimentos exerciam sobre mim um efeito questionador sem precedentes, que se estendiam com grande força sobre minhas aspirações como estudante e principalmente como futura profissional no campo do *design*.

Paralelamente, o curso de *design* industrial era submetido a mais nova de suas *exigências conjunturais e reformistas*, colada pelas questões da *sustentabilidade*, insurgidas do colapso ambiental que se processava e que ainda se processa geometricamente, em resposta ao desenvolvimento inconseqüente das forças produtivas do capitalismo. Na verdade, o uso do conceito de *sustentabilidade* incorporado à *prática projetual*, não se tratava

ainda, como agora é o caso na maioria dos cursos de *design* do Brasil e do mundo, de uma exigência declarada, ou até mesmo imposta, mas surgia como um discurso novo, coerente, bastante atraente e desafiador para boa parte de meus companheiros, aos quais eu me incluía. Dispúnhamos, no entanto, de poucos e insuficientes instrumentais metodológicos de análise da realidade, e estes poucos instrumentais eram-nos apresentados como os únicos existentes e capazes de dar conta do problema que ora nos acercava. Refiro-me aqui ao “*sistemismo*”, ou “*pensamento sistêmico*”, e também a toda aquela ladainha do discurso *transdisciplinar* muito comum na obra de Edgar Morin (1926). Contudo, sem entender bem ao certo os limites políticos, filosóficos e ideológicos daquele referencial teórico, ensaiávamos corajosa e ingenuamente os primeiros passos em direção aos questionamentos das contradições da lógica capitalista.

Filha e neta de professoras, sempre carreguei comigo, mesmo que involuntariamente, as esperanças e frustrações dessa categoria profissional. Estive presente ao lado de minha mãe, nos movimentos grevistas do final dos anos oitenta, fato este entre muitos outros, que marcou-me indelevelmente e que resultaram de alguma forma, após serem somados as experiências acadêmicas supra descritas, na grande vontade de dedicar-me à carreira acadêmica no campo do *design* industrial.

Durante minha graduação em Design Industrial, pude também observar que a formação do designer vem sendo nutrida pela instrumentalização subserviente das políticas neoliberais, através de investimentos em programas sofisticados de computação gráfica; na aproximação de seus laboratórios de pesquisa às indústrias multinacionais; e nas práticas conceituais de criação, apoiadas em métodos artísticos desvinculados de um contato mais efetivo com as problemáticas sociais de nossa realidade. Um dos resultados deste tipo de formação acadêmica vem

sendo a manutenção de um paradoxo (que não mais pode continuar velado e impermeável a uma problematização crítica e radical), onde o designer capaz de projetar complexas e belas estruturas formais de um carro de luxo, por exemplo, é ao mesmo tempo incapaz de refletir, ou se sensibilizar sobre os problemas enfrentados diariamente por milhares de trabalhadores brasileiros que dependem dos transportes coletivos. Bem entendido, o designer, profissional que ocupa um espaço crucial nos meios de produção do sistema capitalista da contemporaneidade, vem se mostrando um indivíduo incapaz de perceber e de se contrapor às irracionalidades causadas pela lógica do capital.

Na busca por respostas às questões que me incomodavam, propus-me em meu Trabalho de Conclusão de Curso à elaboração de um estudo propedêutico sobre Educação e Design. Dediquei-me intensivamente à procura de esclarecimentos de alguns dos pressupostos históricos e filosóficos que alicerçaram a institucionalização dos primeiros cursos de design na década de 1960 no Brasil. Contudo, os resultados de tal estudo só fizeram alargar ainda mais o quadro de questões que me motivaram a empreender a trajetória investigativa.

Foram com essas inquietações que apresentei-me ao Programa de Pós Graduação em Educação da Universidade Estadual de Campinas, notadamente no campo da História, Filosofia e Educação. Pressupunha que nessa área, pela sua natureza investigativa de buscar apreender a totalidade das coisas, próprias da Filosofia, e decifrar os condicionantes materiais desse processo, próprias da História, que eu lograria alcançar e decifrar os exigentes questionamentos que carregara sobre o Design e em parte debelar os contraditórios sentimentos que me assaltavam.

Os estudos empreendidos no campo da História, Filosofia e Educação, principalmente na linha de pesquisa, Política, Ética e Educação acabaram por

solidificar algumas questões problematizadoras e adensar um sólido e apropriado método de investigação.

A compreensão e apropriação paulatina dos pressupostos filosóficos e históricos do materialismo dialético e de sua metodologia, referencial com o qual já guardava relativas identificações, se acentuou no transcorrer do processo de pesquisa. Pude, então, encaminhar algumas potenciais indagações à natureza clivada, contraditória e estranhada do Design e compreender, pelo crivo de suas produções discursivas, a insuficiência de suas referências e potencialidades, no limite de sua materialidade objetual de natureza burguesa.

As leituras e as análises sobre a literatura histórica e os conteúdos basilares que buscam circunscrever a identidade institucional e política do Design, a partir de seus círculos próprios, foi repassada pela pesquisadora motivada e embasada agora em uma abordagem mais densa e ampliada de investigação.

Como resultado parcial dessa empreitada investigativa apresentamos o presente trabalho acadêmico. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica histórica e filosófica que pretende reconstituir as contradições reais e representativas do *design*, tanto como campo teórico quanto campo de ação profissional. Essa contradição não é concebida como imperfeição ou defeito, acidente ou desvio, mas como decorrência estrutural de sua natureza burguesa, acoplada às necessidades e movimentos do capital industrial e do fenômeno de urbanização e massificação efetivado nos séculos precedentes a esse.

Queremos decifrar essa contradição no terreno da história, decodificar seus discursos e questionar sua identidade a partir de condicionantes reais, políticos, ainda que em bases projetuais ou prospectivas.

No Capítulo I buscamos reconstituir, dialética e politicamente, os contextos históricos da produção institucional do Design Industrial diante dos processos econômicos e sociais da eclosão e afirmação do modo de produção capitalista e seus mecanismos materiais e sócio-políticos.

No Capítulo II elencamos as motivações políticas, os movimentos institucionais e suas derivações e influências, vivenciadas ao redor da Bauhaus, a pioneira e arquetípica escola de artes e ofícios que se tornou a referência angular para o campo do design moderno. Nesse capítulo apresentamos os principais autores e destacados estudos e basilares diretrizes para o reconhecimento e identidade no Design como campo teórico-profissional.

Pretendemos, num terceiro capítulo, apresentar possibilidades de superação da identidade estranhada e alienante, de si e sobre si, praticada e reproduzida no campo de formação do Design. Para essa empreitada buscaremos reconhecer, na atual correlação de forças e na dinâmica das lutas sociais, as silhuetas de uma estética da liberdade e as pedagógicas potencialidades revolucionárias, postas na história, mas ainda não plenamente apropriadas. O horizonte dessa possibilidade histórica, estética e politicamente, depende do esclarecimento que pudermos ter da dinâmica das lutas e embates de superação do atual estado de desenvolvimento das forças produtivas e da radical e generosa disposição de plena transformação das relações de produção, alienantes, estranhadas, clivadas e desumanizadoras.

O Design talhado pela emancipação conterà a beleza insólita da *omnilateralidade*, da humanidade e da liberdade criativa, subjetiva e universal.

CAPÍTULO I

FUNDAMENTOS HISTÓRICOS E FILOSÓFICOS PARA UMA COMPREENSÃO CRÍTICO-DIALÉTICA DO DESIGN INDUSTRIAL

Tal como os indivíduos manifestam sua vida, assim são eles. O que eles são coincide, portanto, com sua produção, tanto como o que produzem, como com o modo como produzem. O que os indivíduos são, portanto, depende das condições materiais de sua produção.

Karl Marx

Propusemos-nos, neste capítulo, à difícil tarefa de investigar a identidade institucional, epistemológica e política do *design* industrial¹, a partir do manejo e consideração das categorias, conceitos e formas de analisar determinado fenômeno próprias do campo da Filosofia da Educação. Nossa intenção e por assim dizer, nosso objetivo inicial, consistiu em buscar sistematizar elementos que aclarassem essa identidade no próprio movimento que define o design industrial em si, recuperando suas bases conceituais na trama histórica do desenvolvimento das forças produtivas que lhe deram fundamentação, seguindo os liames da análise crítico-dialética de compreensão da realidade.

A premissa que nos embasava, nessa tarefa investigativa, partiu da legitimidade incontestável do *design* industrial, como *atividade criativa e projetual*, que ganhou contornos mais definidos em meio à Revolução Industrial, desde os primórdios do século XVIII, ganhando maiores projeções nos dois séculos seguintes, com o desenvolvimento da *divisão social do trabalho*² e com a implementação da *máquina-ferramenta*³ no interior das indústrias modernas. Não nos restam dúvidas quanto à onipresença dos resultados do desenvolvimento do *design* industrial, materializados desde os mais simples objetos (mercadorias), que povoam e ocupam nosso cotidiano,

¹ Juan Acha, um importante crítico da arte na América Latina, alega que a atividade do design se caracteriza "(...) por estar constituída por dos operaciones: la concepción de innovaciones configurativas de efectos estéticos, y e lacto de hacerla visible, por médio de las transformaciones necesarias, en un proyecto que puede cubrir a un objeto, una información, unos espacios o unos entretenimientos y cuya ejecución final será industrial" (1988: 83).

² Acha, inicia o capítulo sexto de sua obra, intitulado "Los diseños" com a seguinte orientação: "Los diseños tampoco nacieron hechos y derechos; al igual que las artes y que las artesanías, son también frutos de una nueva división técnica del trabajo estético especializado que comenzó a germinar cuando la cultura estética de Occidente necesitó profesionales capaces de introducir recursos estéticos en los productos industriales" (1988: 75).

³ Segundo Marx, a máquina-ferramenta é um mecanismo "(...) que ao lhe ser transmitido o movimento apropriado, realiza com suas ferramentas as mesmas operações que eram antes realizadas pelo trabalhador com ferramentas semelhantes" (1980: 426).

como um lápis, uma cadeira, um copo, até mesmo os mais complexos sistemas de informação visual, de locomoção, entretenimento e equipamentos de alta tecnologia, utilizados nos mais variados campos e atividades do mundo contemporâneo. Temos como basilar a pressuposição de que o design industrial, pela própria identidade, nasceu das entranhas da racionalização produtiva empreendida pela revolução industrial burguesa e seus desdobramentos.

Segundo Cardoso, a palavra *design* tem suas origens mais recentes na tradição da língua inglesa e tal substantivo remete à noção de *concepção, planejamento, idéia, projeto e intenção*. Dialeticamente remete também à noção de configuração, arranjo e estrutura (2004:14). Já suas origens mais longínquas provêm do latim, cujo verbo e radical *designare* remete também a uma noção ambígua que articula, na mesma atividade, duas dimensões distintas: *designar* e *desenhar*. Podemos deduzir desta breve apresentação que a palavra *design*, em termos estritamente etimológicos, suscita uma atividade que condensa duas dimensões que, nos atuais moldes do desenvolvimento das forças produtivas, são consideradas como completamente estranhas e até mesmo opostas entre si; ou seja, estamos nos referindo à atividade de *conceber* e à atividade de *executar* um determinado produto. De qualquer forma, a etimologia de qualquer palavra, por mais simples ou significativa que venha a ser, já nos serve para indicar algumas pistas explicativas encobertas pelo tempo, para desnudar alguns indícios conceituais já esquecidos, mas de maneira alguma serve para determinar categoricamente, ou definir de maneira inquestionável um dado conceito ou fenômeno. Para nós, a elucidação conceitual de uma atividade complexa como a do *design* industrial, por exemplo, só pode ser pensada e problematizada em sua imanência na história do trabalho e da cultura onde, dentre outras expressões, podemos captar também suas diversas derivações imagéticas.

O *design* Industrial vem sendo historicamente tomado a partir de definições estanques, unilaterais e endógenas, construídas ou engendradas sobre sua própria prática, formação e intervenção⁴. Os estudos desenvolvidos nesta área, na literatura mais ortodoxa e hegemônica, teimam ainda hoje em encontrar datas precisas de seu surgimento; a partir da qual insistem em criar, ou demonstrar, como se fossem prontuários, uma lista infindável de peculiaridades desta atividade. Autores renomados e tidos como expoentes no que diz respeito ao ensino de *design*, como é o caso do teórico alemão Bernd Löbach (2001), já na introdução de sua obra "*Design Industrial: Bases para a configuração dos produtos industriais*" – cuja tradução foi realizada por Freddy Van Camp, então diretor da Escola Superior de Desenho Industrial ESDI / Rio de Janeiro – confirma nossas considerações e nos dá um exemplo claro de como o tema vem sendo tratado de maneira preconceituosa e superficial ao alegar que a falta de compreensão gerada em torno do *design*, deriva da maneira como os produtos de *design* são expostos para a sociedade (prêmios ao bom design, feiras, jornais revistas e outros) e prossegue seu raciocínio afirmando que: (...) "As revistas especializadas, lidas por especialistas, discutem com maior intensidade e com maior conhecimento os múltiplos aspectos do design. A desvantagem, porém é que, em muitos casos, se trata, *por falta de espaço*, somente de aspectos parciais do design" (2001: 01) (grifo meu). Como podemos notar, a criatividade dos teóricos do *design* é tão grande que lhes permite denominar de "falta de espaço" aquilo que para nós é compreendido como falta de rigor acadêmico e ausência de critérios científicos.

Em grande parte da bibliografia dominante e tida como referencial no cenário acadêmico do *design* brasileiro é fácil notar a luta titânica e muitas

⁴ Para a obtenção de exemplos bibliográficos que seguem esta lógica de conceituação do design industrial, recomendamos a leitura de Schumann (1994), Dorfles (1989), Ribeiro (1985), Acha (1988) entre outros.

vezes infecunda, descritas em numerosas páginas, que intentam identificar e descrever as diferenças existentes entre arte, artesanato e *design*. Podemos supor que este processo seja derivado de uma intenção que vem tentando sagazmente se estabelecer de modo sólido e incontestado no campo acadêmico, como uma distinta área do conhecimento e como instrumento indispensável para o desenvolvimento industrial, em suas origens e em sua dinâmica atual. Com relação a este fenômeno, nos lembra Cardoso:

Como em toda profissão nova, a primeira geração de historiadores do design teve como prioridades a delimitação da abrangência do campo e a consagração das práticas e dos praticantes preferidos na época. Sempre que um grupo toma consciência da sua identidade profissional, passa a se diferenciar pela inclusão de uns e pela exclusão de outros, e uma maneira muito eficaz de justificar esta separação é através da construção de genealogias históricas que determinam os herdeiros legítimos de uma tradição, relegando quem fica de fora à ilegitimidade (2004: 12).

Assim, sem desconsiderar a validade e importância destes esforços empreendidos pelos teóricos e historiadores do *Design* e, mais que isto, partindo exatamente dos resultados destas análises – porém não nos limitando somente à descrição destes mesmos resultados – os caminhos que escolhemos para a investigação e conceituação do *design* industrial seguirão em outra direção. Tal direção não visa preceituar os limites claros entre o que é uma atividade exclusiva do *design* e o que não é, mas sim refletir criticamente sobre seu desenvolvimento histórico, sobre suas contradições basilares frente à atual organização social e econômica, buscando deste modo, recuperar neste percurso as bases ideológico-conceituais que possam conferir ao design e seu ensino, novas possibilidades de intervenção com vistas à *emancipação humana*.

Pois bem, o quadro supra descrito, reforçado pela observação de Cardoso, aponta, em nosso entender, para um pseudo-problema de identidade do *design*. Sim, tomamos a liberdade de considerá-lo como um pseudo-problema, pois é um problema ausente de concreticidade. Para Julián Marías:

Os últimos séculos da história européia abusaram levemente da denominação “problema”; qualificando assim toda pergunta, o homem moderno, e principalmente a partir do último século, habituou-se a viver tranquilamente entre problemas, distraído do dramatismo de uma situação quando esta se torna problemática, isto é, quando não se pode estar nela e por isso exige uma solução” (apud Saviani, 2004:13).

Contudo, podemos concluir que as formas como as questões do design industrial vêm sendo tratadas, e que tentamos até aqui demonstrar através das reflexões de Löbach (2001) e Cardoso (2004), estão longe de buscar a superação das contradições existentes, portanto cabe a nós “recuperar a problematidade do problema” (idem, ibidem).

Assim como Cardoso, apontamos este fenômeno recorrente na tradição conceitual do *design*, porém como nos ensina Saviani, “(...) o fenômeno, ao mesmo tempo que revela (manifesta) a essência, a esconde” (2004:13). Se consideramos que a investigação histórica, considerada em si, não é suficiente para dar a devida identidade política e institucional do Design, tal como pressupõe a tradição de Cardoso (2004), teremos que lançar mão de novos e potenciais recursos para dar conta dessa dinâmica e necessária tarefa. Dessa dualidade desafiadora é que buscamos encontrar na Filosofia, entendida aqui como um campo de conhecimento, para realizar tal monta e tarefa. Com as armas ou ferramentas da Filosofia o que pretendemos é encontrar a essência dessa temática ou questão, torná-la problemática, concreta. Saviani nos ensina que a *essência* do problema reside na

necessidade de conhecer para transformar a realidade (Idem: 14). Assim, problemas cujos referenciais não indiquem potenciais respostas, não são necessariamente problemas concretos, porém, problemas que se colocam diante de nós, em meio à construção determinada de nossa própria existência, e que *necessitamos saber as respostas a fim de intervir racionalmente sobre elas*, estes constituem e configuram o que definimos como um problema verdadeiramente *problemático*, real, histórico, emergente da contradição.

Neste sentido, procuraremos evitar a mera descrição dos *efeitos* e partiremos, guiados pelas searas da filosofia da educação, no eito do pensamento crítico-dialético, à procura das *causas* que determinam as atuais posturas teórico-conceituais do *design* industrial. Não obstante, devemos levantar a seguinte questão: *Quais são as concepções que consubstanciam a formação acadêmica e a prática do design industrial nas atuais condições históricas e objetivas da sociedade capitalista?* E, se nosso terreno é a filosofia da educação, e o limiar de nosso horizonte que tem a pretensão de se erigir subjacente à categoria da *emancipação*, podemos então ampliar esta primeira questão a partir do seguinte contraponto: *Quais são os argumentos, práticas e disposições que contestam a colaboração, ou alinhamento do design industrial para com a lógica capitalista, indicando os constituintes éticos, estéticos e políticos de uma concepção (profissional, acadêmica e social) desta atividade sobre perspectivas humanamente transformadoras?*

Visões reducionistas de todo naipe; cartesianas, maniqueístas, estagnadas, construções genealógicas deterministas, respostas quantitativas, ausentes de contradição e movimento, são reflexos de visões de mundo enraizadas em paradigmas filosóficos e epistemológicos mais profundos e complexos. É nossa intenção neste capítulo, compreender o *locus* em que se

enraízam estas concepções de mundo, captar algumas de suas principais características – sem qualquer pretensão de exaurir o tema, pois sabemos que seria incompatível com o formato deste texto nos aventurar em demasiado pelo extenso debate, construído principalmente a partir do século XIX, sobre os estatutos epistemológicos e filosóficos das pesquisas em ciências humanas⁵. Procuraremos identificar em quais paradigmas se sedimenta a construção do conhecimento no universo do *design* industrial. Buscaremos delimitar uma identidade política aplicada ao perfil do *designer* na sua configuração profissional, notadamente na fase avançada do desenvolvimento das forças e relações capitalistas no Brasil (1955-2006), para desnudar sua vinculação e proposição ideológica (a serviço do sistema vigente). Não se trata de adotar aqui uma tática acusatória apriorística, mecanicista ou crítico-reprodutivista⁶. Queremos demonstrar, a partir de alguns marcos históricos, as diretrizes políticas e filosófico-pedagógicas que definiram a formação do *design* industrial no Brasil.

Faz-se necessário compreender que toda a produção do conhecimento que gira em torno do desenvolvimento do *design* industrial é inexoravelmente tributária do estado das investigações científicas de um modo geral, pois a edificação conceitual do *design* industrial, que incide

⁵ As origens histórico-sociais e o debate teórico sobre o *design industrial* remontam ao século XIX e culminam com a criação da escola alemã de artes e ofícios, Bauhaus em 1919. Segundo Wick (1989), "A Bauhaus pertence à tradição daqueles persistentes esforços que desde a revolução industrial e, portanto, desde o Romantismo, tinham por objetivo reconstruir a unidade da esfera artística e cultural destruída pela industrialização, reintegrar arte e vida, evitar o estilhaçamento dos gêneros artísticos e, com isto, usar a própria arte como instrumento de regeneração cultural e social" (1989: 14).

⁶ A teoria crítico-reprodutivista teve suas origens e foi elaborada após o fracasso do movimento francês de 1968, tal movimento visava transformar a sociedade a partir da revolução da cultura. São seus principais porta-vozes Althusser e sua teoria dos aparelhos ideológicos do Estado (1969), Bourdieu e a teoria da reprodução, ou violência simbólica (1970), e também Baudelot e Establet com a teoria da escola capitalista (1971). A principal característica da teoria crítico-reprodutivista é que esta "(...) revela-se capaz de fazer a crítica do existente, de explicar os mecanismos do existente, mas não tem proposta de intervenção prática, isto é, limita-se a constatar e, mais que isso, a constatar que é assim e não pode ser de outro modo" (Saviani, 2005: 67).

diretamente sobre sua formação acadêmica e profissional, não se processa num espaço abstrato/metafísico, mas se refere aos determinantes econômicos, políticos e ideológicos da sociedade como um todo. De porte deste entendimento tentaremos, daqui adiante, evidenciar que o design Industrial em sua configuração atual, possui um movimento pendular predominante orientado ideologicamente pelos processos histórico-sociais, que ora pende e evidencia seus traços característicos herdados da tradição positivista no campo da ciência, e que ora se orienta pelas doutrinas neoliberais⁷, de onde despontam pseudoconceitos como a pós-modernidade, a sustentabilidade, entre outros, e que como traço distintivo concreto, tentam a nosso ver, destruir a perspectiva histórica de compreensão da realidade.

Segundo Chizzotti, no decorrer do século XX, houve a predominância de duas correntes conflitantes no universo das pesquisas. A primeira corrente, ou o primeiro paradigma caracteriza-se "(...) pela adoção de uma estratégia de pesquisa modelada nas ciências naturais e baseada em observações empíricas para explicar fatos e fazer previsões" (2005: 12). Já o segundo paradigma procura investigar os fenômenos humanos e sociais através de uma lógica própria "(...) procurando as significações dos fatos no contexto concreto em que ocorrem" (idem, ibidem).

⁷ Entendemos por neoliberalismo, a filosofia política desenvolvida para a solução da crise capitalista surgida após a Segunda Guerra Mundial, cujas principais características remontam ao liberalismo clássico do século XVIII, sendo elas: liberdade individual, defesa da propriedade privada dos meios de produção e ainda, "(...) a liberdade de ação do capital em relação ao trabalho e ao Estado" (Dalarosa, 2003: 198). As políticas neoliberais perseguidas ao final dos anos 70 e no começo dos 80 por parte dos governos nacionais dos países centrais constituem precisamente uma tentativa crescente de *remercadorização* de suas economias. O primeiro governo ocidental democrático a inspirar-se em tais princípios foi o da sra. Margaret Hilda Thatcher na Inglaterra, a partir de 1980. Em seu governo, enfrentou os sindicatos, fez aprovar leis que lhes limitassem a atividade, privatizou empresas estatais, afrouxou a carga tributária sobre os ricos e sobre as empresas e estabilizou a moeda. O Governo Conservador da sra. Thatcher serviu de modelo para todas as políticas que se seguiram posteriormente no mesmo roteiro.

O primeiro paradigma fundamenta-se no *positivismo*, cujo termo foi utilizado pela primeira vez por *Saint-Simon* (1760), para designar o método exato no qual a ciência deveria se pautar. Mais tarde esta concepção metodológica foi aderida por *Augusto Comte* (1798) e transposta para sua filosofia que, já no século XIX, se dissipou por grande parte dos países do mundo ocidental. As teses fundamentais do positivismo segundo as orientações de Nicola Abbagnano são as seguintes:

1ª *A ciência é o único conhecimento possível, e o método da ciência é o único válido: portanto, o recurso a causas ou princípios não acessíveis ao método da ciência não dá origem a conhecimentos; a metafísica, que recorre a tal método, não tem nenhum valor.*

2ª *O método da ciência é puramente descritivo, no sentido de descrever os fatos e mostrar as relações constantes entre os fatos expressos pelas leis, que permitem a previsão dos próprios fatos (Comte); ou no sentido de mostrar a gênese evolutiva dos fatos mais complexos a partir dos mais simples (Spencer).*

3ª *O método da ciência, por ser o único válido, deve ser estendido a todos os campos de indagação e da atividade humana, toda vida humana, individual ou social, deve ser guiada por ele (2000: 777) (grifos meus).*

Há aqui uma nítida expressão doutrinária da filosofia positivista. Tal filosofia embasa-se numa determinada concepção da história, com seus definidos contornos e potencialidades políticas. A matriz positivista sustenta uma visão teórica da história que está impregnada em nossa cosmovisão moderna ocidental. Esta matriz orienta nosso pensamento, fazendo com que os fenômenos naturais e sociais sejam sempre explicados pelos prismas do

evolucionismo, do racionalismo, do funcionalismo, do biologismo asséptico e, inevitavelmente, conduz a uma apreensão fragmentária do real.

A ótica positivista de Comte defendia que a humanidade passara por três estágios distintos em sentido crescente de progressão do pensamento: o primeiro seria o estágio *mitológico ou supersticioso*, no qual todos os fatos e fenômenos da realidade eram explicados através de mitos consubstanciados em expressões animistas e fetichistas, que simbolicamente insuflavam vida e poderes aos objetos da natureza. Este estágio era vulgarmente entendido como o estágio da irracionalidade humana. Superado este percurso “primitivo e irracional” da humanidade, segundo Comte, surge então, o estágio *metafísico ou filosófico* de explicação e de compreensão dos fenômenos. Buscando articular as etapas ou estágios tipológicos próprios do Positivismo numa aproximação histórica de base econômica podemos afirmar que este estágio teve como cenário a organização escravista, urbana e patriarcal da sociedade grega antiga. E o último estágio advogado pelo positivismo, que representaria o estado máximo e insuperável de evolução da consciência humana seria o estágio *positivo ou científico* do pensamento, que tem como força motriz o fenômeno histórico do renascimento europeu, e é posteriormente reforçado pelo desenvolvimento das ciências modernas e suas derivações tais como, o iluminismo, o racionalismo, o funcionalismo entre outras, cujas características centrais já mencionamos acima.

Esta explicação *progressivista*⁸, histórico-política, como se pode notar, é uma explicação extremamente didática, não confere grandes obstáculos de

⁸ Em face desta discussão, achamos necessário assinalar nos moldes gramscinianos, que o conceito de progresso é uma expressão ideológica na qual se subentende a possibilidade de mensurar qualitativamente e quantitativamente aspectos do passado. Segundo Gramsci, “O nascimento e o desenvolvimento da idéia de progresso correspondem à consciência difusa de que se atingiu uma certa relação entre a sociedade e a natureza (incluindo no conceito de natureza o de acaso e o de “irracionalidade), relação de tal espécie que os homens – em seu conjunto – estão mais seguros quanto ao seu futuro, podendo conceber “racionalmente” planos globais para sua vida” (1978: 44 a 45).

interpretação para qualquer indivíduo, uma vez que caminha em sentido único, e justamente por ser baseada em uma lógica simplista e reducionista, que pode ser considerada preconceituosa por ser essencialmente determinista, ausente de complexidade, não tardou em ganhar *status* pedagógico. Os conceitos, que passaram a ser dogmas desta pedagogia estão presentes nos mais profundos níveis da consciência moderna, alcançando proporções tão desmedidas de expressão a ponto de se tornarem cômicas, como no exemplo clássico: hoje a Igreja declara que um homem é considerado *santo* mediante a comprovação científica de seus milagres.

Importa-nos saber que o positivismo, esta romantização⁹ da ciência, ou seja, sua adoção como guia exclusivo da vida social e individual do homem, como única moral e religião possível, impulsionou e conferiu formato ao substrato ideológico e político necessário para a organização técnico-industrial da sociedade moderna. É ainda o pensamento de Abbagnano que nos ilustra na ilação basilar sobre o positivismo, "(...) expressa a exaltação otimista que acompanhou a origem do industrialismo" (2000: 776). Deste modo podemos questionar: uma vez que o *design* moderno pressupõe o desenvolvimento industrial e vice-versa, que outro paradigma poderia alicerçá-lo senão o positivismo?

Pois bem, voltando à reflexão que há pouco principiamos, segundo Chizzotti (2005), este paradigma da pesquisa experimental pautado no positivismo, que compreende o mundo como algo externo à consciência, no decorrer da história, mais especificamente com o início do século XX, acabou sendo muito questionado quanto à sua suficiência e validade metodológica,

⁹ Tomamos aqui o conceito de romantização numa sinonímia de idealização absoluta, de produção de um ideal que supostamente realizaria todas as aspirações e contradições da realidade. A eleição da ciência, em suas características empiristas, adornadas de finalidade planejadora, utilitarista e pragmatista, dota da potencialidade de prever os conflitos e corrigir os defeitos, tomados de maneira unilateral, tornou-se o dogma da sociedade moderna.

cuja premissa era a de sempre procurar *explicar* os fenômenos do mundo humano de maneira estruturada, quantificada e invariável, em detrimento da *compreensão* de sua complexidade, sua dinamicidade, seu movimento e potenciais transformações. O próprio desenvolvimento científico alcançado neste período, a saber: a teoria da relatividade, a termodinâmica, a física atômica, a matemática moderna, entre outras, acabaram expondo a instabilidade e mutabilidade dos fenômenos da natureza e puseram o modelo de pesquisa experimental sob radical suspeita.

Deste modo, as pesquisas em ciências humanas e sociais sofreram fortes inflexões no sentido contrário ao das pesquisas experimentais e engendraram o segundo paradigma supra mencionado, aquele que se baseia na *pesquisa qualitativa*¹⁰ de compreensão do mundo humano. Interessa-nos entender que:

A abordagem qualitativa parte do fundamento de que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, uma interdependência viva entre o sujeito e o objeto, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito. O conhecimento não se reduz a um rol de dados isolados, conectados por uma teoria explicativa; o sujeito-observador é parte integrante do processo de conhecimento e interpreta os fenômenos, atribuindo-lhes um significado. O objeto não é um dado inerte e neutro; está possuído de significados e relações que sujeitos concretos criam em suas ações (Chizzotti, 2005: 79).

¹⁰ Cabe ressaltar que a Pesquisa Qualitativa em Ciências Humanas possuem orientações filosóficas distintas, as guiadas pela Fenomenologia e as orientadas pela Dialética. Ambas as orientações insistem na relação dinâmica entre sujeito e objeto, porém tais abordagens se distanciam na medida em que a fenomenologia se fixa na interpretação do vivido, das significações subjetivas dos atores sociais, enquanto que a dialética tende a valorizar a contradição, o movimento dos fatos, a relação dinâmica entre o todo e as partes e os "(...) vínculos do saber e do agir com a vida social dos homens" (Chizzotti, 2005:80).

O que buscamos, como já dissemos anteriormente, é orientar nossas discussões e investigações sobre o *design* industrial sob as diretrizes deste novo paradigma, o da pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais, à luz do materialismo histórico e dialético. Trata-se de uma atitude original, algo inusitado nos atuais ditames identitários desta atividade, eivada de ideologias mantenedoras e reprodutoras da lógica capitalista, porém eficientemente disfarçadas por slogans sedutores bem próprios dos tempos neoliberais, tais como: *design verde*, *design sustentável*, *design cambiante*, *eco design*, *design social*, *design responsável*, entre outros. Como bem sintetiza Saviani:

A função de mascarar os objetivos reais por meio dos objetivos proclamados é exatamente a marca distintiva da ideologia liberal, dada a sua condição de ideologia típica do modo de produção capitalista o qual introduziu, pela via do “fetichismo da mercadoria”, a opacidade nas relações sociais (2005: 230).

Contudo, devemos ressaltar que a produção teórica do *design* Industrial parte geralmente de um local específico, o espaço acadêmico¹¹. É

¹¹ Toda a bibliografia sobre design utilizada na construção deste capítulo e também na construção dos capítulos posteriores, são obras construídas por teóricos vinculados a instituições de ensino e destinadas para este mesmo *locus*. Como exemplo podemos ressaltar alguns destes autores, seus vínculos no momento do feitiço de tais teorias, ou atuais vínculos e para isto utilizaremos não só as fontes contidas nas próprias obras, como também o banco de dados da Plataforma Lattes, quando as informações destas obras não nos forem de todo esclarecedoras, sendo elas: a) Acha (1988) obra resultante de seu trabalho como professor e pesquisador no curso “Las variantes estéticas”, da Universidad Autónoma Metropolitana do México; b) Cardoso (2004), obra referencial sobre história do design, que tivemos contato durante nossa graduação em *design* industrial na UDESC durante os anos de 2000 a 2004, hoje Cardoso atua como professor da PUC - Rio de Janeiro; c) Kopp (2004) publicação obtida dos resultados de sua dissertação de mestrado pela PUC - Rio Grande do Sul, hoje é professor do Departamento de Comunicação Social da UNISC; d) Niemeyer (1998), resultado de sua dissertação de mestrado em Educação pela

de dentro das universidades que a história e prática do *design* vem sendo investigada e consequentemente transmitida, portanto, é neste contexto, nos problemas e contradições pertinentes a este espaço de produção e reprodução do conhecimento que devemos procurar as respostas sobre nosso objeto (a conceituação que incide sobre a formação do designer). O modelo maniqueísta-explicativo vigente na conceituação do *design*, não pode ser justificado, única e exclusivamente por se tratar de uma atividade recém institucionalizada. Para problematizarmos esta questão, necessitamos de muita disposição, humildade e persistência. Por isto insistimos na necessidade de compreender como um *a priori* político, que as pesquisas e discursos circunscritos no campo do *design* não se processam num vazio histórico, supra-humano e autônomo; pelo contrário, processam-se em conjunto com as mais variadas pesquisas em todos os campos do conhecimento e refletem, incondicionalmente, todos os seus limites e possibilidades. Destarte, guiados pela *filosofia da práxis*¹², julgamos imperioso aprofundarmos nossa investigação sobre o *design* industrial, adentrando o saber produzido, sistematizado e socializado no campo da Filosofia e História da Educação.

É possível, a partir desta incursão, compreender as principais tendências filosóficas vigentes nas pesquisas educacionais do cenário

Universidade Federal Fluminense e atua hoje como professora do Departamento de Projeto de Produto da ESDI/UERJ; e) Löbach (2001), obra destinada à formação de designers industriais, fato este já expresso no subtítulo do livro, e atualmente é docente da *Hochschule für Bildende Künste*, na Alemanha. As obras referenciadas na "nota 4" deste capítulo, ou seja, Schumann (1994), Dorfles (1989), Ribeiro (1985), complementam este quadro, pois eram também obras oriundas do espaço acadêmico e utilizadas como bibliográfica obrigatória para o processo seletivo do vestibular vocacionado da UDESC para o curso de design gráfico e industrial nos cinco primeiros anos de sua atividade.

¹² *Filosofia da Práxis* foi a denominação criada pelo pensador Antonio Gramsci (1978) para denominar o método materialista histórico e dialético desenvolvido por Marx. Tratava-se de estratégia artificial para difundir, sob novas terminologias, as concepções do Marxismo, na condição de prisioneiro do fascismo italiano. Gramsci foi Secretário Geral do Partido Comunista Italiano até sua morte.

brasileiro e diferenciar suas distintas abordagens epistemológicas. Entenderemos, com esta empreitada, que a escolha metodológica implica reconhecer-se como tributária de uma determinada *visão de mundo*; de natureza ideológico-política. E tal reconhecimento torna-se de suma importância para a compreensão das contradições históricas, derivadas da produção e distribuição material das condições de vida. Poderemos com isto, notar, que os fins podem não justificar os meios obtidos, mas que a escolha dos meios (investigativos) infalivelmente, pode determinar os fins que recaem sobre a ação e sobre a intervenção transformadora da realidade social dos homens.

Bem entendido, procuraremos nos aproximar de outras áreas de investigação da realidade, e neste caso estamos nos referindo aos estudos que partiram de resultados de pesquisas no campo da Filosofia da Educação em especial, pois são áreas de tradição investigativa e institucional com maior vantagem histórico-política em relação ao *design*, pois contam com disposições metodológicas que permitem uma visão mais radical, rigorosa e sistematizada sobre as contradições da realidade, próprios do campo de atuação da filosofia. Segundo Saviani, a filosofia, ou consciência filosófica, deve ser entendida como uma “reflexão (radical, rigorosa e de conjunto) sobre os problemas que a realidade apresenta” (2004 p:20). A *radicalidade*, neste sentido, pressupõe uma reflexão que “vá até as raízes” do problema em questão, e que capture neste exercício, seus verdadeiros fundamentos. Já a *análise de conjunto* é o que confere à filosofia o seu caráter de provisoriedade, de busca, de proposição e de constante re-construção de si. Ao contrário da ciência, que investiga seu objeto separadamente e em suas particularidades, a filosofia, sempre busca refletir sobre o problema proposto em seu contexto real. Por fim, o *rigor* da reflexão filosófica é o que exige

desta, uma investigação sistemática sobre o problema, onde quer que ele se encontre, obedecendo a métodos específicos de abordagem¹³.

Neste sentido, as investigações de Gamboa (1988) demonstraram que entre as décadas de 1970 e 1980 do século XX, as abordagens predominantes encontradas na produção acadêmica dos cursos de Pós-Graduação em Educação do Estado de São Paulo, distribuíam-se da seguinte maneira: 66% delas caracterizavam-se pela abordagem “empírico-analítica”, ou seja, aquelas pesquisas que se fundamentam notadamente pelo positivismo; já as que se inspiravam na abordagem “fenomenológico-hermenêuticas” representavam 22,5% do montante; e por fim, as pesquisas denominadas “crítico-dialéticas”, orientadas pelo marxismo, compunham um quadro de apenas 9,5% das produções acadêmicas daquela conjuntura. Estes resultados evidenciados por Gamboa (1988) revelam que não era possível até bem pouco tempo, falar de uma tradição *marxista* no campo das pesquisas em educação¹⁴. Portanto, encontramos-nos diante de um desafio singular, qual seja, aquele que pretende refletir sobre o *design* industrial e seu ensino sob a luz da *filosofia da práxis* – uma vez que tais resultados nos servem como indicativos de que este é uma abordagem ainda insipiente no campo do design industrial e sobretudo agravada por sua vasta tradição embasada no positivismo e hoje norteadas pelos discursos neoliberais - E este desafio ganha maiores e mais complexas proporções quando nos deparamos com alguns movimentos ideológicos difusos, vigentes na atualidade. Tais

¹³ Para Saviani as categorias que dão corpo à reflexão filosófica (a radicalidade, a rigorosidade e a visão de conjunto) não são categorias auto-suficientes “que se justapõem numa somatória suscetível de caracterizar, pelo efeito mágico de sua junção, a reflexão filosófica. A profundidade (radicalidade) é essencialmente à atitude filosófica do mesmo modo que a visão de conjunto. Ambas se relacionam dialeticamente por virtude da íntima conexão que mantém com o mesmo movimento metodológico, cujo rigor (criticidade) garante ao mesmo tempo a radicalidade, a universalidade e a unidade da reflexão filosófica” (2004:17).

¹⁴ Embora datadas das décadas de 1980 e 1990, as pesquisas de GAMBOA (1989) seguiram uma trajetória de permanentes atualizações conjunturais, sem que se tenha encontrado evidências para superar a tipologia inicial constituída.

movimentos norteiam-se pela ilusória senda pós-moderna, anunciadora entusiasmada da suposta superação e ineficiência da concepção materialista histórica e dialética como mirante epistemológico para a construção do saber.

Temos então que o contexto atual, marcado pelas grandes transformações estruturais do modo de produção capitalista, origina conceitos que ideologicamente não passam de mera expressão do capital que, por sua vez, encontram-se materialmente apoiados no dinâmico mundo da economia globalizada. As irracionalidades causadas pela euforia consumista e pelo show pirotécnico do desenvolvimento tecnológico, entre outros muitos fatores, permitem que os conceitos de *pós-modernidade* e globalização se dissipem por todas as esferas da sociedade, isentos de uma crítica que resgate sua verdadeira concreticidade.

Sanfelice (2003), discutindo a questão pós-moderna, demonstra através do discurso de Jameson (1982), a repercussão da incidência destes conceitos no universo artístico, a saber: "O pós-moderno expandiu-se praticamente a todas as artes e em grande parte do discurso sobre elas (é uma revolução de formas, de conteúdos e de quebra de limites)" (apud Sanfelice, 2003: 06). Tal fenômeno não acontece diferente na área do *design*, onde o conceito de pós-modernidade é assimilado passivamente e incorporado nas suas práticas educacionais e profissionais mais triviais¹⁵.

¹⁵ A leitura do livro escrito por Rudinei Kopp, demonstra com clareza a incidência das correntes pós-modernas no processo de desenvolvimento do *design* gráfico da atualidade. O discurso de afirmação do *design* pós-moderno, ganha nesta obra tons apologéticos e conduz o leitor à construção conceitual do que ele denomina como *design cambiante*. É com estas palavras que Flávio Vinícius Cauduro, PhD em Comunicações Visuais, se expressa com relação aos atuais ditames do design, na apresentação do livro de Kopp: "As tecnologias digitais e de comunicação estão cada vez mais habituando-nos a conviver com a condição pós-moderna, característica dessa nossa época de pluralidade, de fragmentação, de heterogeneidade, de complexidade, de *contradições freqüentes e insolúveis*, de incertezas e de indecidibilidades, de simulações e de transitoriedades inquietantes. Não admira que a

Diante deste fato é imperioso ressaltar que:

A pós-modernidade que aceita o delírio do consumível e do descartável, do imediato e do competitivo, não tem recursos mentais e morais para enfrentar a dissipação dos bens, a disparidade das rendas, o desequilíbrio dos poderes e status. A recusa ideológica de olhar para o todo natural-humano, que nos constitui e nos convida a ser-no-mundo, pode dar-se ares de modéstia epistemológica (oxalá fosse); mas, a longo prazo, quem a sustenta como programa de pensamento e ação irá perdendo todo critério de valor, e se verá cúmplice das forças da desintegração e da morte. Diz o povo que o peixe fora d'água começa a apodrecer pela cabeça (Bosi, 2005: 357).

O “peixe fora da água” metaforizado por Bosi é o homem fora da história. E o homem fora da história é uma abstração infecunda, típica dos discursos pós-modernos¹⁶ (e também tributários da tradição positivista), que pretendem explicar os fatos e contradições contemporâneas como naturais e imutáveis. Resgatar a historicidade humana é antes de qualquer coisa, ter como interrogação motriz *“o que o homem pode se tornar”*, ao invés de sumariamente responder *“o que vem a ser o homem”*.

A despeito de toda infiltração ideológica que os movimentos pós-modernos tenham alcançado, mesmo que tenham “umedecido” os mais variados campos de ação e atuação da vida humana, a nós não nos restam

prática do design gráfico, assim como das artes visuais, tenham apresentado ultimamente importantes mudanças de ordem estética” (2004: 15) (grifo meu).

¹⁶ Jameson (2006:20) trata o conceito de pós-modernidade como um conceito “de periodização, cuja função é correlacionar o surgimento de novos aspectos formais na cultura com o novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica – o que é freqüentemente chamado, em tom de eufemismo, de modernização, sociedade de consumo pós-industrial, de sociedade da mídia e do espetáculo, ou, ainda, de capitalismo multinacional”. Segundo este autor, o pós-modernismo denota-se por sua vontade de destruir a qualquer preço, toda a herança moderna, e, por este motivo existe uma vasta gama de pós-modernismos, um para cada tipo de movimento moderno que ele quer sacrificar.

dúvidas quanto à inadequação e a insuficiência analítica e política destes conceitos. A pós-modernidade que anuncia tempos de fluidez, de mudança, ambivalência, de pluralismo, liberdade, polifonia, e muitos outros conceitos relacionados a supostos movimentos incessantes, tende contraditoriamente, a permanecer inerte, parada, chafurdando na lama de um universo sem tempo, pois esqueceu-se de que somente a consciência histórica é capaz de desnudar o mundo dos homens, somente ela contém os elementos que possibilitam enxergar a vida como processo inacabado e em constante transformação e assim conduzi-la para horizontes racionalmente esclarecedores.

Esta reflexão nos remete imediatamente a um problema de extrema importância colocado por Gramsci: "Como é possível pensar o presente, e um presente bem determinado, com um pensamento elaborado por problemas de um passado bastante remoto e superado?" (1978: 13). É possível a partir do problema posto por Gramsci, refletir sobre a conformação "anacrônica e fossilizada" presente na identidade do *design* moderno. Como o próprio Gramsci nos diz, "(...) ocorre, de fato, que grupos sociais que, em determinados aspectos exprimem a mais desenvolvida modernidade, em outros manifestam-se atrasados com relação à sua posição social, sendo, portanto, incapazes de completa autonomia histórica" (idem, ibidem). Não obstante, podemos refletir: como pode o *design* industrial moderno, ser guiado ainda nos dias de hoje pelas premissas do positivismo? E como poderá prosseguir rumo ao inédito se continuar embriagado com as expressões novidadeiras e estéreis da pós-modernidade?

Este anacronismo, seguindo os moldes gramscinianos do termo, ajuda ressaltar um paradoxo que buscamos superar e que não pode continuar velado e impermeável a uma problematização crítica e radical, qual seja, o *designer* capaz de projetar complexas e belas estruturas formais de um carro

de luxo, por exemplo, é ao mesmo tempo incapaz de refletir, ou de se sensibilizar sobre os problemas enfrentados diariamente por milhares de trabalhadores brasileiros que dependem dos transportes coletivos em meio ao caos urbano. Bem entendido, o *designer*, profissional que ocupa um espaço crucial nos meios de produção do sistema capitalista da contemporaneidade, vem se mostrando um indivíduo incapaz de perceber e de se contrapor às irracionalidades causadas pela lógica do capital, pois seus óculos metodológicos e epistemológicos não permitem extrapolar a opacidade tecnicista e conjecturar as contradições concretas do mundo humano.

Sabemos que a concepção marxista, desde o final da Segunda Guerra Mundial, vem sofrendo severas críticas quanto à sua validade histórica e teórica, porém, à revelia destas acusações, consideramos que a concepção materialista dialética da história permanece extremamente atual e indispensável para a compreensão do design industrial em suas interconexões com as relações sociais contemporâneas. Ora, o que Marx deixou-nos em sua obra – que descreveremos aqui de maneira demasiadamente sumária –, foi um vigoroso instrumental de compreensão da sociedade capitalista, um conjunto metódico de conhecimentos postos a serviço da classe trabalhadora. De porte deste instrumental, a classe trabalhadora seria capaz de ter esclarecimentos quanto às leis centrais do capital, compreender seu funcionamento e movimentação, para a partir desta compreensão alcançar sua superação e substituí-la por uma organização social (a sociedade socialista) de nível mais elevado. A inversão epistemológica trazida pela filosofia marxista, que abdica da longa tradição da filosofia idealista alemã, parte do pressuposto de que “não é a consciência dos homens que define sua existência, mas sim, as condições materiais, ou seja, é a existência dos homens que define a sua consciência”(2005: 52). Diante deste raciocínio desenvolvido por Marx, não é por demais forçoso

dizer que todo seu próprio pensamento é derivado da materialidade histórica das relações capitalistas de seu tempo, portanto, Marx só pode ser considerado um teórico do capitalismo e não um teórico do socialismo como muitos querem afirmar, pois que as condições objetivas necessárias para a teorização do socialismo, ainda hoje, não estão postas. Este exercício lógico, permite-nos, com o auxílio de Saviani (2005) reforçar a defesa de nossa postura metodológica, visto que:

Em suma, o desenvolvimento dos regimes do Leste europeu, em lugar de significar a superação de Marx, constitui, ao contrário, um indicador de sua atualidade. Levando-se em conta que uma filosofia é viva e insuperável enquanto o momento histórico que ela representa não for superado, cabe concluir que se o socialismo tivesse triunfado é que se poderia colocar a questão da superação do marxismo, uma vez que, nesse caso os problemas que surgiriam seriam de outra ordem. Mas, os fatos o mostram, ele não triunfou. O capitalismo continua sendo ainda a forma social predominante. Portanto, Max continua sendo não apenas uma referência válida, mas a principal referência para compreendermos a situação atual (Idem: 240).

E, como já mencionamos no início desta discussão, temos como desafio, entender o design industrial, seus fundamentos e seus pressupostos para construirmos sínteses catárticas e prospectivas revolucionárias. O que nos motiva e orienta é a emancipação humana, porém para alcançá-la, ou melhor, para construí-la é necessário que conheçamos com radicalidade nossos determinantes e amarras ideológicas, assim, reafirmamos que não temos dúvidas quanto à validade do materialismo histórico dialético como decisiva concepção metodológica capaz de nos ajudar na construção desta utopia.

1. Dialética e Design

Investigar o *design* industrial pelo prisma da teoria crítica dialética é para nós, como vimos até aqui, algo tão necessário quanto desafiador. Torna-se desafiador no sentido de ser um movimento de resistência, ou seja, de caminhar no sentido contrário das atuais tendências investigativas e políticas desta área do saber. E para sustentarmos esta “trincheira de resistência” teremos que ser rigorosos, radicais e sistemáticos o suficiente para, de um lado, conseguirmos nos despir de nossas próprias heranças ideológicas – uma vez que fomos formados e educados dentro dos padrões que estamos tentando criticar – e por outro lado, torna-se desafiador também, porque temos a preocupação de socializar e de incitar o debate resistente dentro das universidades brasileiras onde o *design* industrial se legitima. Este anseio de não só nos esclarecermos, mas também de provocar a reflexão de outros e de sensibilizar e convidar participantes para este diálogo/ação, pode ainda encerrar amplas contradições, pois que o pensamento dialético não é algo a ser seguido como um manual, pelo contrário, sua característica específica de romper com a lógica formal do pensamento ocidental é algo a ser construído constantemente, é um exercício exaustivo que exige humildade e persistência. “Isso significa que o estudo de um problema nunca está acabado, nem em seu conjunto, nem em seus elementos” (Goldmann, 1967: 07).

Achamos prudente definirmos com mais nitidez nosso recorte com relação à dialética, pois podemos cometer ou incorrer em capciosos enganos devido sua longa tradição recorrente desde a filosofia clássica antiga. Assim, queremos clarificar que quando nos referirmos à palavra ou conceito dialética, estamos nos referindo tão somente ao materialismo histórico, ou seja, àquela visão de mundo, aquele método que pretende a partir da

unidade teoria e prática, qual seja, a *práxis*, buscar construir novas sínteses a fim de transformar a realidade histórica. Com isso não queremos desqualificar, ou desprezar as demais vertentes dialéticas que partem desde Heráclito de Éfeso (540 a.C) cujo termo exprimia a “arte do diálogo”; que passam por Sócrates (469-399 a.C) onde a idéia de contradição passa ser incorporada ao termo; por Hegel e Feuerbach, ao contrário, sabemos que só é possível conceber a dialética tal como nos propusemos, a partir da síntese/incorporação e superação consciente desta longa tradição. Porém, diante dos limites que o exercício de refletir sobre o *design* industrial ora nos impõem, acreditamos ser indispensável a demarcação peremptória deste recorte, mesmo sabendo que o mesmo se encontra já explicitado e dissolvido por toda a construção deste texto até aqui.

Guiados por Chizzotti (2005), pudemos observar que em termos científicos paradigmáticos, as pesquisas no decorrer dos séculos XIX e XX, circunscreviam-se em dois pólos distintos: aquelas guiadas pelo positivismo que ele denominou como *pesquisa experimental* e o campo de contraponto definido como aquele tributário da *pesquisa qualitativa*. Procuramos demonstrar que o *design* industrial moderno, assim como a maiorias das demais áreas do conhecimento, é um herdeiro legítimo da primeira vertente e tentamos evidenciar que procuraremos refletir sobre ele neste texto, dentro das bases do segundo paradigma, ou seja, o da pesquisa qualitativa.

Em termos filosóficos podemos também levantar dois eixos contrários entre si e predominantes, em duas tendências magistrais, que contornaram toda a história do pensamento até aqui e que se relacionam organicamente com os dois paradigmas científicos supra discutidos, a *concepção metafísica* e a *concepção dialética materialista e histórica*.

De um lado erige-se a tradição idealista, consignada a partir da concepção grega, na concepção que desprende-se das condições históricas e

culturais de uma sociedade escravista. A filosofia, em seus basilares momentos, desde Pitágoras e os pré-socráticos, passando por Platão, Aristóteles e os movimentos que se estabeleceram a partir da derrocada do mundo helênico, num cenário cronológico de cinco séculos, solidifica a concepção de mundo que toma como *a priori* a idéia, a representação do real, a causa primeira de tudo o que existe como que ordenada num fator determinista transcendente, que se origina fora da realidade material e mundana. A toda essa tradição, gnoseológica e política, dá-se o nome de concepção idealista do mundo, configurada a partir da adoção de elementos e premissas ideais, abstratas, metafísicas, formais ou transcendentais. A tradição idealista ou metafísica desenvolveu-se no terreno fértil da escravidão antiga, do feudalismo medieval e alcançou até mesmo os movimentos reacionários da Modernidade. Na formação da cultura filosófica ocidental a tradição ou cosmovisão idealista é hegemônica ou prevalecente desde as originais formulações dos Eleatas (pré-socráticos) até o surgimento ou construção social do pensamento moderno, em suas diferentes configurações políticas e mediações epistemológicas. O empirismo inglês dos séculos XV e XVI, o iluminismo francês dos séculos XVII e XVIII, o criticismo alemão dos séculos XVIII e suas derivações nos séculos seguintes retratam tais enfrentamentos e superações. Numa singular superação de tais enfrentamentos consideramos o pensamento de K.Marx (1818-1883) e F. Engels (1820-1894), e a tradição histórico-dialética derivada dessa forma de entender e conceber a realidade, como engendramento da concepção *materialista* da mesma.

Entendemos por concepção materialista da realidade a forma de investigar a dinâmica do mundo e das coisas, do homem e sua peculiaridade a partir do *a priori* material, isto é, que tudo o que existe ou advém pressupõe a matéria como fundamento, em suas múltiplas e diversas expressões ou manifestações ontológicas e sociais. A concepção materialista

do mundo se constitui como uma nova gnoseologia, cuja premissa se define pela determinação da matéria como substrato de tudo o que existe. Tal configuração gnoseológica se expressa numa concepção histórica e epistemológica: a história é o campo ou cenário das transformações da matéria e seus agentes, e o conhecimento, característica da condição humana, somente logrará ser reconhecido como aquele que se articula na esfera do imanente. Há diferentes correntes e tendências na tradição materialista, com pesos e disposições diversas, sobressai-se, todavia, a concepção dialética e histórica, como a consciência possível mais desenvolvida no atual conjunto de transformação das forças produtivas engendradas pela própria realidade e apropriada pelos seus agentes materiais.

Na primeira concepção, acorde Vieira Pinto:

O pensamento constitui um reino original irreduzível por essência ao da realidade material circundante. Neste caso as idéias têm existência absoluta, quer pertençam à própria constituição do espírito, isto é, sejam inatas, quer lhe venham, pelo menos algumas, de fora, mas por um mecanismo que as institui em essência inteligíveis cujas leis imanentes seriam as verdadeiras leis da realidade (apud Frigotto, 2008: 74)

Em oposição à concepção metafísica, desponta, então, a concepção materialista histórica e esta enquanto visão de mundo, só pode operar sob a premissa da realidade objetiva, ou seja, nesta perspectiva as idéias não são independentes e determinantes, ao contrário, são reflexo da realidade histórica e objetiva dos homens. A estrutura básica desta concepção nos é fornecida na *Ideologia Alemã*, segundo Marx e Engels:

A produção de idéias, de representações e da consciência está, no princípio, diretamente vinculada à atividade material e o intercâmbio material dos homens, como a linguagem da vida real. As representações, o pensamento, o comércio espiritual entre os homens, aparecem aqui como emanção direta de seu comportamento material. O mesmo ocorre com a produção espiritual, tal como aparece na linguagem da política, das leis, da moral, da religião, da metafísica, etc., de um povo. São os homens os produtores de suas representações, de suas idéias, etc. (2005: 51).

Quando adentramos o universo teórico que se orienta pelo marxismo, notamos que há uma grande repetição do uso de trechos, e passagens desenvolvidas por Marx, por parte dos demais autores, a fim de ilustrar com maior exatidão o método desenvolvido por ele. Tal fenômeno pode incorrer na banalização destes excertos. Para que tal fato não ocorra, faz-se indispensável uma leitura aprofundada destas obras como um todo, somente esta incursão deixa claro que estes pequenos trechos elucidativos de sua teoria fazem parte de um conjunto coeso e complexo e que Marx não chegou a estas conclusões através de *insights* momentâneos, ou através de uma *heureka* derivada do tal “ócio criativo”, pelo contrário, estes excertos retratam sínteses obtidas de um vasto trabalho, de uma vida inteira dedicada à investigação das contradições da história humana. Não podemos perder de vista a totalidade da obra marxiana¹⁷, senão nossa reflexão não passará de um amontoado de citações desconexas e inviáveis politicamente.

Marx, após uma longa digressão histórica, que teve início com a análise sistemática do que denominou como a primeira forma de propriedade, a

¹⁷ Por teoria marxista compreendemos aquelas que são vinculadas à grande pluralidade de concepções teóricas do pensamento marxista, já a teoria marxiana, diz respeito essencialmente ao pensamento de Marx. I. Mészáros, pensador húngaro, adota essa dualidade conceitual como referência necessária, em vista da diversidade hermenêutica do marxismo atual.

propriedade tribal, prosseguiu sua investigação e partiu para a compreensão da propriedade antiga e posteriormente, para a compreensão da propriedade feudal. Analisou com minúcia o desenvolvimento das relações sociais, de suas divisões internas (classes sociais) sempre de forma vinculada com o modo de produção de cada um destes momentos históricos, com seus respectivos movimentos de declínio ou crise, e assim pode contribuir com a seguinte síntese:

(...) indivíduos determinados, que, como produtores, atuam de uma maneira também determinada, estabelecem entre si relações sociais e políticas determinadas. É preciso que, em cada caso, a observação empírica ponha em relevo – de modo empírico e sem qualquer especulação ou mistificação – o nexos existente entre estrutura social e política e a produção. A estrutura social e o Estado nascem continuamente do processo vital de indivíduos determinados, porém desses indivíduos não como podem parecer à imaginação própria ou dos outros, mas tal e qual realmente são, isto é, tal como atuam e produzem materialmente e, portanto, tal como desenvolvem suas atividades sob determinadas limitações, pressupostos e condições materiais, independente de sua vontade (2005: 50 a 51).

De posse desta reflexão, poderemos refutar a falsa consciência oriunda do pensamento metafísico tradicional, que exalta a primazia da consciência e sua suposta autonomia, que por sua vez, desconsidera a existência e finitude do homem concreto; homem este que a partir de condições previamente postas pela natureza e pelas relações sociais, produz sua própria história. Encontramo-nos aqui diante um importante contraponto: “todos os homens devem estar em condições de viver para poder fazer história” (idem:53). Portanto, para Marx, o *primeiro fato histórico* é a produção dos meios pelos quais os homens suprem as suas necessidades. A satisfação destas

necessidades essenciais, ao invés tornar a atividade humana cíclica, uniforme e estagnada – como é a vida de um animal, ao contrário, impulsiona o homem para novas necessidades e este processo Marx caracteriza como o *primeiro ato histórico*. É aqui que pretendemos estabelecer as bases de nosso pensamento crítico-dialético sobre o *design*. Existe uma unidade indissolúvel entre a *necessidade* e a *criação*. A necessidade é o que faz do homem um ser ativo, e esse binômio ação/necessidade é o que confere formato ao mundo humano. *O homem é, portanto trabalho, e o trabalho é por sua vez, o processo pelo qual o homem hominiza-se (a si mesmo) e humaniza a natureza.*

A despeito de todas as definições sobre o *design* que se multiplicam geometricamente, nos mais variados suportes (revistas, propagandas, livros, nos próprios produtos gerados) e no interior das escolas, que ora o colocam sobre bases tecnicistas, ora o colocam sobre bases metafísicas, nós o definiremos a partir da *categoria do trabalho*. Entendê-lo à luz do trabalho humano, possibilita a abertura de *fissuras emancipatórias* profundas, escondidas pela opacidade do capitalismo. Entender o *design* como trabalho humano é compreendê-lo como produto histórico e social, é resgatá-lo para o projeto de *hominização*¹⁸, no qual o homem se faz cada vez mais homem.

¹⁸ É importante compreendermos a seguinte distinção: *Humanizar* relaciona-se diretamente com o processo de objetivação humana, ou seja, é a interferência do homem através do trabalho na natureza para suprir suas carências imediatas. Da natureza, portanto, o homem retira por meio do trabalho seus “meios de vida”. Deste processo, por sua vez, engendra-se dialeticamente o que chamamos de *Hominização*, ou seja, da relação incessante do homem livre com a natureza humanizada/objetivada surge o homem genérico, portador da consciência histórica, construtor de sua própria condição. Para Marx, “O animal é imediatamente um com a sua atividade vital. Não se distingue dela. É *ela*. O homem faz da sua atividade vital mesma um objeto da sua vontade e da sua consciência. Ele tem atividade vital consciente. Esta não é uma determinidade (*Bestimmtheit*) com a qual ele coincide imediatamente. A atividade vital consciente distingue o homem imediatamente da atividade vital animal. Justamente, [e] só por isso, ele é um ser genérico” (2004: 84). Assim, entendemos que *hominizar* é o processo pelo qual o homem cria e transforma a própria consciência humana a partir de sua relação com a natureza.

Como já adiantamos inicialmente neste texto, o design é uma atividade cuja principal disposição consiste na unidade complexa entre planejamento e configuração, ou ainda, concepção e execução, ou capacidade projetiva aliada à capacidade de materialização de uma idéia, que por sua vez, parte da *necessidade* de solucionar problemas de várias ordens, quais sejam, pessoais, comerciais, industriais e etc. É importante notar que aqui não estamos mais associando o *design* unicamente à indústria, pois buscamos a ampliação de suas bases conceituais. Assim, poderemos nos reportar imediatamente à passagem em que Marx diferencia o pior arquiteto da melhor abelha, justamente pela capacidade projetiva, aquela que “ele figura na mente sua construção antes de transformá-la em realidade” (1980: 202). O design tomado por esta perspectiva ganha novo *status* ontológico, aproxima-se organicamente da condição humana, que em seu intercâmbio material com a natureza, produz e transforma sua própria condição (natureza). Destarte, em seus *manuscritos*, Marx, descreve esta dimensão de maneira mais esclarecedora, a saber:

O engendrar prático de um *mundo objetivo*, a *elaboração* da natureza inorgânica é a prova do homem enquanto um ser genérico consciente, isto é, um ser que se relaciona com o gênero enquanto sua própria essência ou [se relaciona] consigo enquanto ser genérico. É verdade que também o animal produz. Constrói para si um ninho, habitações, como a abelha, castor, formiga etc. No entanto, produz apenas aquilo de que necessita imediatamente para si ou sua cria; produz unilateral[mente], enquanto o homem produz universal[mente]; o animal produz apenas sob o domínio da carência física imediata, enquanto o homem produz mesmo livre da carência física, e só produz, primeira e verdadeiramente, na [sua] liberdade [com relação] a ela. (...) O animal forma apenas segundo a medida e a carência da espécie à qual pertence, enquanto o homem sabe produzir segundo a medida de qualquer espécie, e sabe considerar, por

toda a parte, a medida inerente ao objeto; o homem também forma, por isso, segundo as leis da beleza (2004:85).

Quando tomamos o trabalho como categoria fundante do mundo dos homens, ou seja, como categoria construtora do mundo dos valores (da cultura), não faz o menor sentido buscar compreender a arte, o artesanato e o design como atividades contrapostas, pois tais expressões derivam do mesmo fulcro: *a necessidade de manutenção da vida*. É pelo trabalho, ou seja, na vida produtiva, no domínio técnico sobre as forças da natureza, “na vida engendradora de vida”, naquele tipo de produção que extrapola os limites da sobrevivência biológica e que cria novas necessidades – as *necessidades do espírito* – que se produz o homem como um *ser genérico*, um *ser universal*, que se diferencia da condição animal por ser portador/construtor de uma consciência livre, onde a própria vida se torna objeto de sua vontade. A especificidade da criação artística¹⁹ reside, pois, na necessidade *espiritual* de comunicação e objetivação do homem livre, do homem genérico.

A interconexão entre o que Marx denominou de *primeiro fato histórico* (a existência de indivíduos vivos com condições de fazer história), com o que ele denominou de *primeiro ato histórico* (o desenvolvimento de novas e incessantes necessidades) é o berço do *design*. Em outras palavras, o homem é um ser necessitado, e suas necessidades podem ser de ordem física, mas também espiritual. Quando falamos em necessidade espiritual, não estamos nos referindo a algo supra-humano, extraterreno, pelo contrário

¹⁹ A criação artística pressupõe o design, pois toda arte tem uma intenção expressiva/comunicativa que requer em primeiro ato um planejamento, por outro lado pressupõem também o artesanato, uma vez que para se objetivar, ou seja para se materializar enquanto tal, faz-se necessário um domínio técnico do fazer. Com isto podemos notar o quanto estas atividades se tornam unívocas mediante a compreensão ontológica do trabalho.

estamos falando da necessidade essencialmente humana, aquela que faz do homem um ser genérico, um ser universal e esta necessidade só pode ser satisfeita no campo da liberdade. Temos então que o homem necessitado planeja, concebe, projeta e posteriormente, objetiva, constrói, desenha, materializa. Sob a condição da liberdade consciente e da necessidade, o homem cria *valores de uso*, e assim, sacia a sede do espírito e do corpo.

A concepção dialética do *design* nos permite desvinculá-lo de suas atuais adjetivações. O adjetivo *industrial* não é natural, tão pouco imutável. É fruto das relações capitalistas de produção, de onde derivam cada vez mais divisões e adjetivações – *design* gráfico, *design* de produto, *design* de interiores, *design* de moda, de mobiliário, entre outros de uma lista tão longa quanto a capacidade perversa do capital de dividir as coisas. Podemos, a partir da concepção dialética, elevar a condição do design para a única condição capaz de lhe conferir de fato potencialidade criativa, pois nesta condição ele não é um produto ou dimensão alienada do homem, ao contrário, é parte constituinte dele. É nesta condição, sob o reino da liberdade consciente, que repousa a grande potencialidade emancipatória capaz de revolucionar as bases do ensino do design.

2. Design, Indústria Moderna e Educação Escolar

São muito tênues as distinções entre a história do *design* industrial moderno e a história de seu ensino. Fruto da especialização do trabalho industrial, o *design* tal qual conhecemos hoje, engendrado a partir da *hipertrofia do trabalho intelectual em detrimento do trabalho manual*, teve sua identidade cristalizada e disseminada pelos quatro cantos do mundo

após a criação da Escola de Artes e Ofícios Bauhaus, em 1919, na cidade de Weimar, na Alemanha²⁰.

Com relação ao surgimento do profissional *designer*, e as suas vinculações com um posterior projeto educacional, Cardoso nos diz:

Os primeiros designers, os quais têm permanecido geralmente anônimos, *tenderam a emergir de dentro do processo produtivo e eram aqueles operários promovidos por seus quesitos de experiência ou habilidades a uma posição de controle e concepção, em relação às outras etapas da divisão de trabalho.* A transformação dessa figura de origens operárias em um profissional liberal, divorciado da experiência produtiva de uma indústria específica e habilitado a gerar projetos de maneira genérica, corresponde a um longo processo evolutivo que *teve seu início na organização das primeiras escolas de design no século 19 e que continuou com a institucionalização do campo ao longo do século 20* (2004: 16) (grifo meu).

A compreensão desta *simbiose* existente entre o *design* industrial e a educação escolar²¹ moderna é de extrema importância para nossa reflexão, pois a tradição do pensamento crítico dialético, fundamentado no materialismo histórico, revela em larga medida que “a educação é um dos elementos básicos da estrutura social, e como instituição torna-se a

²⁰ Discutiremos mais adiante esta questão histórica do ensino de design na Bauhaus e da migração deste modelo educacional para os demais países do mundo e principalmente para o Brasil, porém, aqui, julgamos necessário fazer este peremptório apontamento por questões de articulação didática.

²¹ A palavra *escola*, segundo Saviani (2005:248), tem origem grega e significa lugar do ócio e seu nascimento coincide com a apropriação privada da terra. Há diferentes e diversas teorias históricas sobre a origem da escola. Adotamos a concepção de que a escola se constituiu como uma instituição voltada para a reprodução das habilidades e dispositivos materiais e simbólicos próprios da classe social que a constituiu: a aristocracia agrária escravista antiga.

estrutura ideológica mais importante para a reprodução e manutenção dos grupos sociais” (Nunes, 1996: 16).

Marx (1980), em sua discussão sobre A Maquinaria e a Indústria Moderna, em “*O Capital*”, nos dá pistas indispensáveis e determinantes para a compreensão desta simbiose existente entre o desenvolvimento industrial – e dentro deste movimento precisamos estar atentos para os desdobramentos que fornecem as condições materiais necessárias para o surgimento do design moderno – e a necessidade de educar, ou seja, de sistematizar os conhecimentos apreendidos deste processo evolutivo da indústria, e posteriormente transmiti-los às classes que futuramente se ocupariam destas atividades industriais.

O movimento dialético da simbiose – indústria, design e educação – enraíza-se na *base técnica revolucionária da indústria moderna*. Segundo Marx (1980), a indústria moderna “nunca considera nem trata como definitiva a forma existente de um processo de produção” (Idem: 557). Neste sentido, seu movimento é contínuo e ascendente, bastante distinto dos antigos modos de produção manufatureira, tidos como mais conservadores e solidificados. Não obstante, a indústria moderna “(...) *revoluciona constantemente a divisão do trabalho* dentro da sociedade e lança ininterruptamente massas de capital e massas de trabalhadores de um ramo de produção para outro. *Exige, por sua natureza, variação do trabalho, isto é, fluidez das funções, mobilidade do trabalhador em todos os sentidos*” (Idem: 558) (grifo meu). Torna-se lei geral e social da produção industrial, a variação e a versatilidade dos trabalhadores. Com a introdução da maquinaria na indústria moderna era questão decisiva para sua fruição, substituir aqueles indivíduos acostumados aos primeiros formatos das produções capitalistas, seriadas, manufatureiras, ou seja, aqueles indivíduos que ocupavam uma posição operacional miserável, repetitiva e simplificada;

por um indivíduo integralmente desenvolvido, adaptado à volatilidade deste modo de produção, que produz e se auto-reproduz ininterruptamente. Reside justamente nesta breve digressão que descrevemos, a *base histórico-material* que impulsionou o desenvolvimento e surgimento da atividade caracterizada como *design* industrial. É necessariamente desta característica revolucionária da indústria, desta mobilidade e transformação constante de seus processos, da migração subserviente de seus trabalhadores para novas funções que acaba por outorgar para alguns restritos operários – portadores de algumas habilidades específicas depreendidas deste contínuo movimento – a alforria do trabalho meramente operacional, mecânico e manual e de conduzi-lo para uma atividade de controle, de resolução dos problemas produtivos, melhor dizendo, de conduzi-lo para um trabalho de *planejamento, de controle e concepção*, desvinculado de soberania no manejo de seus impactos e potenciais resultados.

Contudo, o esforço teórico de conceituar o *design* industrial a partir da especialização do trabalho em meio ao desenvolvimento da indústria e de entendê-lo como categoria mediadora entre seres humanos e natureza, não é algo que nunca tenha sido feito por teóricos do *design*, pelo contrário, os autores Juan Acha (1988), Rafael Cardoso (2004), Bürdek (2006), entre outros, também aproximaram-se conceitualmente desta problemática. Destarte, o que nos chama a atenção e que nos impele à construção de uma posição contraposta, é a abordagem sempre positiva e desprovida de crítica sobre o desenvolvimento histórico do trabalho mediante o capital²². Assim, Löbach (2001), mais uma vez nos servirá de exemplo basilar para ilustrar como esta abordagem tem sido construída no universo acadêmico do *design* industrial, uma vez que, no segundo capítulo de sua obra, intitulado

²² Para Marx o capital é “o poder de governo (*Regierungsgewalt*) sobre o trabalho e seus produtos. O capitalista possui esse poder, não por causa de suas qualidades pessoais ou humanas, mas na medida em que ele é *proprietário* do capital. O poder de comprar, (*Kaufende Gewalt*) do seu capital, a que nada pode se opor, é o seu poder” (2004:40).

“Fundamentos da configuração objetual”, podemos observar claramente este direcionamento conceitual primeiramente no item “2.1 – O homem. Necessidades, aspirações”; e posteriormente no item “2.2 – Trabalho. Materialização”. No primeiro tópico o autor nos traz a sua definição de necessidade alegando que esta “(...) tem origem em alguma carência e dita o comportamento humano visando à eliminação dos estados não desejados” (2001:26) e mais adiante conclui que “a satisfação de necessidades pode, portanto, ser considerada como a motivação primária da atuação do homem” (idem, ibidem). Por sua vez, no segundo tópico o autor inicia sua reflexão da seguinte maneira:

Denominamos trabalho ao processo de transformação por meio do qual uma idéia se transforma em objetos de uso para a satisfação de necessidades. (...) Esta identidade entre o reconhecimento de uma necessidade e a materialização de uma idéia no processo de trabalho, efetuado por uma pessoa, é típica da produção para atender a necessidades próprias, porém não é mais utilizada em nossa sociedade industrial. Nela as necessidades de determinados grupos são pesquisadas por empresas industriais e o resultado é traduzido na produção de mercadorias produzidas em massa (idem: 31)

Em outras palavras, a reflexão descrita acima pelo autor, evidencia tanto o conceito de *necessidade*²³, como o conceito de *trabalho* suspensos da realidade histórica, e ao manterem-se suspensos neste patamar abstrato,

²³ Segundo Ranieri o conceito de necessidade (Notwendigkeit), difere-se do conceito de carência (Bedürfnis), sendo este último repousado sobre a base da “condição biológica do ser humano (comer, beber, dormir, habitar), o que a vincula a uma falta, assim como também a um desejo, ou seja, a carência se revela como um componente que, uma vez satisfeito, pode dar, inclusive, origem à positividade de novas carências, mais sofisticadas” (2004:17). Já o primeiro conceito está vinculado “à necessidade lógica, oposta à contingência, que aparece como possibilidade efetiva de realização a partir da *satisfação histórica das carências*” (idem, ibidem) (grifo meu).

supra-temporal, toda a possibilidade de compreensão de tais conceitos munidos de seus *princípios de contradições internas* é extraída. Entendemos que ocultar, ou desconsiderar as contradições pertinentes a um determinado fato ou processo, significa abortar intencionalmente, ou ideologicamente, toda a potencialidade transformadora deste mesmo processo. Não obstante, o *design* industrial erigido sobre estas bases que *silenciam as contradições do desenvolvimento dos processos do trabalho*, só pode originar uma atividade portadora do *estranhamento*²⁴ e com ela uma classe social incapaz de auto-gestão política revolucionária, direcionadas à emancipação humana.

Portanto, retomando a questão da volatilidade da indústria moderna, não podemos concluir com as reflexões supra descritas, que todo operário circunscrito nessa lógica, alcançaria no percurso de um determinado tempo, ou após certo número de ocupações acumuladas no processo produtivo, um posto de controle e concepção; pelo contrário, o capital e seus movimentos são perversos e contraditórios. Esta metamorfose da indústria moderna, segundo Marx:

(...) elimina toda tranquilidade, solidez e segurança da vida do trabalhador, mantendo-o sob a ameaça constante de perder os meios de subsistência ao ser-lhe tirado das mãos o instrumental de trabalho, de tornar-se supérfluo, ao ser impedido de exercer sua função parcial; como essa contradição se patenteia poderosa na hecatombe ininterrupta de

²⁴ Jesus Ranieri (2004) diferencia o conceito de alienação (*Entäusserung*) ao de estranhamento (*Entfremdung*), visto que estes conceitos, segundo este autor, ocupam lugares distintos no sistema teórico desenvolvido por Marx; sendo a alienação entendida como exteriorização, como “momento de objetivação humana no trabalho, por meio do produto resultante de sua criação” (2004:16). Já o estranhamento “é objeção socioeconômica à realização humana, na medida em veio, historicamente, determinar o conteúdo do conjunto das exteriorizações – ou seja, o próprio conjunto de nossa socialidade – através da apropriação do trabalho, assim como da determinação dessa apropriação pelo advento da propriedade privada” (idem, ibidem).

trabalhadores, no desgaste sem freio das forças de trabalho e nas devastações da anarquia social. (1980: 558).

Temos então que, o emprego da maquinaria na indústria moderna condensa um aspecto positivo, ou seja, aquele que pelo próprio desenvolvimento tecnológico industrial faz necessária a *formação integral do trabalhador*, como veremos logo a seguir; e um aspecto negativo, cujo qual não se pode perder de vista, a *produção da mais valia*²⁵, que segundo Marx “constitui o fundamento do sistema capitalista (...)” (1980:585). Estes são alguns dos elementos históricos que estão na base do *design* industrial tal qual conhecemos hoje. Nesta atividade se condensam disposições tão complexas, quanto contraditórias, sua face é a mesma do capital industrial, portanto é mister saber que: “ (...) o desenvolvimento das contradições de uma forma histórica de produção é o único caminho de sua dissolução e do estabelecimento de uma nova forma” (Marx, 1980:559). Deste modo, pouco nos importa de fato no campo do ensino de *design* industrial, a simples negação da indústria, ou sua mera afirmação positiva, como único caminho possível para o desenvolvimento das relações humanas; ao contrário, temos como singular preocupação, evidenciar as contradições internas deste processo histórico a fim de buscar sua superação.

²⁵ De acordo com Marx (1980), a “mais valia se origina de um excedente quantitativo de trabalho, da duração prolongada do mesmo processo de trabalho (...)” (idem:222). É possível compreender a mais valia em dois níveis distintos, porém inter-relacionados, a *mais valia absoluta* e a *mais valia relativa*. Segundo Marx, “A produção da mais valia absoluta se realiza com o prolongamento da jornada de trabalho além do ponto em que o trabalhador produz apenas um equivalente ao valor de sua força de trabalho e com a apropriação pelo capital desse trabalho excedente” (1980: 585). Já a mais valia relativa pressupõe “que a jornada de trabalho já esteja dividida em duas partes: trabalho necessário e trabalho excedente. Para prolongar o trabalho excedente, encurta-se o trabalho necessário com métodos que permitem produzir-se em menos tempo o equivalente ao salário” (idem, ibidem).

Vejamos então com mais cuidado, os movimentos internos ocorridos com o emprego da máquina-ferramenta no interior do processo produtivo industrial moderno.

No modo de produção manufatureiro a contradição expressava-se na dinâmica necessária da divisão e na exploração maximizada da força de trabalho. Já no modo de produção industrial moderno, a superação transformadora se deu no *instrumental de trabalho*. Precisamos então, entender como as ferramentas se transformaram em máquinas, e no decorrer deste processo, necessitamos compreender como o homem se converteu em mera força motriz da máquina-ferramenta, despojado de suas capacidades intelectuais criativas e condenado ao trabalho braçal e repetitivo. Este trajeto nos ajudará desmistificar os mecanismos que levaram o capital industrial à exploração da força de trabalho infantil e feminina em conjunto com a necessidade de desenvolvimento de uma *educação politécnica*²⁶. Assim poderemos prosseguir e captar os condicionantes históricos que deram origem a primeira escola de *design*, a Bauhaus, no início do século XX.

Segundo Marx (1980), a maquinaria moderna é constituída pela articulação laboral de três elementos distintos: o motor, a transmissão e a

²⁶ Segundo Saviani (2005:237), "o conceito de politecnia está no centro da concepção socialista de educação. Implica a união entre instrução intelectual e trabalho produtivo". O pensador italiano Mário Alighiero Manacorda (2007), após minuciosos estudos filológicos da obra de Marx, conclui que a expressão "educação tecnológica" traduziria com mais precisão a concepção marxiana do que o termo "educação politécnica". Nós, assim como Saviani, acreditamos que "do ponto de vista conceitual, o que está em causa é um mesmo conteúdo. Trata-se da união entre formação intelectual e trabalho produtivo" (idem:238). Uma vez que estes termos segundo Saviani podem ser considerados como sinônimos, concordamos com a idéia de que "enquanto o termo "tecnologia" foi definitivamente apropriado pela concepção dominante, o termo "politecnia" sobreviveu apenas nas denominações de algumas escolas ligadas à atividade produtiva (...) assim, a concepção de politecnia foi preservada na tradição socialista sendo uma das maneiras de demarcar essa visão educativa em relação àquela correspondente à concepção burguesa dominante (idem,ibidem).

maquina-ferramenta. O motor é a força motriz elementar, sem a qual nada é possível. Esta força motriz pode ser oriunda de um motor a vapor, elétrico, de força animal, eólica, hidráulica, entre outras. A transmissão, por sua vez, é constituída por alavancas, correias, engrenagens, barras, turbinas e são estes elementos, condutores diretos e tradutores indiretos de movimentos mecânicos. Tanto o motor, como a transmissão, existem única e exclusivamente para fazer mover a máquina-ferramenta, e esta, por sua vez, "(...) se apodera do objeto de trabalho e o transforma de acordo com o fim desejado. É desta parte da maquinaria, a máquina-ferramenta, que parte a revolução industrial no séc XVIII. E a máquina-ferramenta continua a servir de ponto de partida sempre que se trata de transformar um ofício ou manufatura em exploração mecanizada" (Marx, 1980: 426). A máquina-ferramenta é segundo Marx, uma substituição potencializada do trabalho manual humano, neste sentido, "(...) ao lhe ser transmitido o movimento apropriado, realiza com suas ferramentas as mesmas operações que eram antes realizadas pelo trabalhador com ferramentas semelhantes" (idem, ibidem). Uma vez que a exploração mecanizada substitui o trabalhador, que antes operava um único instrumento, por um arsenal que opera inúmeras ferramentas ao mesmo tempo e que apenas necessita de uma força motriz para colocar-se em funcionamento, esta pode ser de múltiplas naturezas, inclusive humana e "(...) podem tomar seu lugar o vento, a água, o vapor etc., e torna-se acidental o emprego da força muscular humana como força motriz" (idem: 428).

Diante deste quadro, a força muscular humana era tão necessária quanto supérflua, visto que outros dispositivos poderiam substituí-la com facilidade, e não tardou para que o trabalho braçal humano (masculino e adulto) fosse substituído pela mão de obra de crianças e mulheres. Uma leitura mais detalhada do capítulo XIII, parte 3 (*Conseqüências Imediatas da Produção Mecanizada Sobre o Trabalhador*), da obra "*O Capital*", revela os

mecanismos perversos de exploração do trabalho infantil e feminino, que elevaram o número de assalariados no interior do processo produtivo na mesma medida que desvalorizou o trabalho do homem adulto. Mostra também a revolução que este processo causou no contrato entre o capitalista e o trabalhador, uma vez que este tornou-se não só vendedor de sua força de trabalho, mas também de seus filhos e mulheres. Porém, não podemos nos estender demasiadamente nestas discussões, embora queiramos, pois é necessário prosseguir e ir direto ao ponto em que este processo nos remete à questão educacional.

A exploração do trabalho levada aos limites, que transformou crianças e jovens em meras máquinas produtoras de *mais valia* resultou em uma degradação moral e ao que Marx caracterizou como *obliteração intelectual* dos adolescentes. Não há na história precedente de tamanha oclusão espiritual entre os jovens e tais conseqüências eram extremamente nocivas ao próprio desenvolvimento produtivo. Diante deste quadro, esta inadequação das capacidades intelectuais dos jovens – gerada pela fragmentação do processo de trabalho – para com a nova condição da indústria moderna “forçou o Parlamento inglês a fazer *da instrução elementar* condição compulsória para o emprego produtivo de menores de 14 anos em todas as indústrias sujeitas às leis fabris” (Marx, 1980: 456) (grifo meu). Assim, encontramos na base material da indústria moderna – ou seja, aquela que se caracteriza pela implementação da máquina-ferramenta no setor produtivo – não só os elementos característicos para a constituição do *design* industrial moderno, como já descrevemos anteriormente, mas também o desenvolvimento espontâneo das escolas politécnicas. Bem entendido, tornou-se questão crucial para o desenvolvimento das relações de produção capitalistas “substituir o indivíduo parcial, mero fragmento humano que repete sempre uma operação parcial, pelo indivíduo integralmente desenvolvido para o qual as diferentes funções sociais não passariam de

formas diferentes e sucessivas de sua atividade” (1980:559). Eis o fulcro engendrador da escola burguesa, escola esta que nascida da apropriação e especialização do trabalho pelo capital – em específico da *separação ente concepção e execução* - não poderia deixar de refletir em suas formas mais triviais as antinomias deste processo, ou seja, aquelas que dividem os homens em dois grupos de interesses opostos: “*aquele das profissões manuais* para as quais se requeria uma formação prática limitada à execução de tarefas mais ou menos delimitadas (...) e *aquele das profissões intelectuais* para as quais se requeria domínio teórico amplo a fim de preparar as elites e representantes da classe dirigente para atuar nos diferentes setores da sociedade” (Saviani, 2005:232) (grifo meu). E ousamos ir um pouco mais além afirmando que no eito da primeira divisão estão as escolas primárias e fundamentais profissionalizantes e no âmbito da segunda divisão, ou seja, a da educação voltada para a formação intelectual, estão as academias e universidades²⁷.

Defendemos no início deste tópico a idéia de uma díade simbiótica que envolve o design e a educação escolar. Tanto o *design* quanto a educação escolar se enraízam com a mesma intensidade no substrato da especialização técnica do trabalho gerada pelo desenvolvimento das forças produtivas da indústria moderna. Ora, se quisermos compreender o real significado e conseqüências desta simbiose, necessitamos aceitar que ambas as atividades foram geradas no seio da propriedade privada dos meios de produção e que por este motivo velam internamente em suas disposições efetivas, interesses de classes antagônicas. Não obstante, se o *designer* industrial se caracteriza por ser um profissional cuja principal atividade volta-se para a *concepção* de produtos industriais, que serão *executados pelas*

²⁷ O autor Juan Acha (1988:59) aponta como característica distintiva do *designer*, em relação ao artesão e ao artista, justamente a formação universitária deste profissional, uma vez que os artistas formam-se em academias e os artesãos empiricamente.

mãos de outros homens (operários), assim, não é de se admirar que estes tenham que ser formados em universidades, ou academias especializadas. E em obediência as demandas produtivas do início do século XX, decorre a construção da Bauhaus.

Ao final desse capítulo consideramos que nossas intenções foram parcialmente objetivadas. Buscamos reconstruir a trajetória histórica do design industrial, sua gênese, auto-identidade e desenvolvimento, a partir de nossas escolhas e mediações teórico-metodológicas, já sobejamente justificadas. Nesse processo apresentamos as bases do próprio discurso historiográfico dos pesquisadores do design e constatamos suas potenciais lacunas ou insuficiências, para o propósito que nos motiva.

Dedicamos especial atenção à compreensão da natureza e gênese da sociedade industrial e, no cerne de suas contradições, à emergência do trabalho moderno, ao surgimento da escola e à dinâmica do desenvolvimento de determinadas relações de produção e reprodução social. Nessa consideração buscamos reconhecer o contexto e identidade do surgimento do *design* industrial como necessidade e materialização dos mecanismos e formas de expressão da cosmovisão burguesa.

Na matriz que nos inspira não há a preclara predisposição de estreiteza ou maniqueísmo. Compreendemos, igualmente, a construção institucional do design e, concomitante às necessidades de reprodução do capital, o movimento que produziu a identidade da escola moderna e suas finalidades como o terreno histórico e palco político de nossa análise.

Trata-se de, ao final do capítulo, ratificar que o reconhecimento dessas identidades políticas e institucionais não implica na adoção de um reducionismo histórico. A investigação dos marcos e diretrizes regulatórias da gênese e conformação do campo e identidade do design, objeto do capítulo seguinte, a partir da proeminência das utopias pedagógicas da

Bauhaus, deverá constituir a possibilidade de engendramento de novas articulações analíticas e propositivas, tanto para a elucidação política do design e suas motivações históricas quanto para a superação das mesmas sob novas forças sociais, empreendidas por uma perspectiva de resistência, numa sociedade marcada por radicais estruturas de classe.

CAPÍTULO II

DA BAUHAUS AO DESIGN CONTEMPORÂNEO: NOVENTA ANOS DE DESCOMPASSO ENTRE A HERANÇA ALIENANTE BURGUESA E O ESTIGMA DA MODERNIZAÇÃO DESFIGURADA

Os objetivos do presente capítulo se definem pela necessidade de contextualizar o nascimento ou construção social e histórica das matrizes conceptuais do *design*, a partir da descrição e análise das contradições das sociedades onde essas concepções se engendraram, a saber, a Alemanha, notadamente a República de Weimar, e a Inglaterra da plenitude da

Revolução Industrial. Buscamos apresentar as contradições entre as condições materiais e econômicas da Alemanha, em processo de desenvolvimento de suas forças produtivas e notável descompasso com as relações políticas, e a Inglaterra, onde se ampliavam as bases da modernização industrial e suas peculiares necessidades. Destacaremos a gênese e o caráter institucional e político contraditório da Bauhaus, uma original e influente escola de formação alemã, e as singulares influências de sua experiência histórica na formação de gerações de *designers*, em diferentes contextos e sociedades.

A premissa que nos embasa, coerente com as disposições de nossa abordagem metodológica, é que a Alemanha, tomada aqui como unidade referencial, não reunia as condições plenas de desenvolvimento de uma proposta, institucional e pedagógica, de natureza revolucionária, pelo caráter atrasado ou anacrônico do desenvolvimento de suas relações e forças de produção, e que, tal como se estabelece em processos contraditórios dessa natureza, as experiências que se estruturam sobre essa contradição carregam em si ou a prevalência de uma identidade *estranhada* e *alienante* ou a potencialidade meramente idealista de uma possível superação.

“A riqueza das sociedades onde rege a produção capitalista configura-se em *imensa acumulação de mercadorias*²⁸, e a mercadoria, isoladamente considerada, é a forma elementar dessa riqueza” (Marx, 1980:41). É com esta afirmação que Marx inicia o primeiro capítulo de “*O Capital*”. E é a partir desta premissa que buscaremos compreender a construção e o desenvolvimento do que foi a primeira escola alemã de artes e ofícios, denominada inicialmente e depois amplamente conhecida pelo nome de Bauhaus, criada em 1919, uma vez que desta escola, e de sua original

²⁸ Segundo Marx (1980:41), “a mercadoria é, antes de mais nada, um objeto externo, uma coisa que, por suas propriedades, satisfaz necessidades humanas, seja qual for a natureza, a origem delas, provenham do estomago ou da fantasia”.

pedagogia, consolidou-se o que hoje entendemos por design industrial²⁹. Não pretendemos com isto cometer a negligência de reduzir esta escola a uma simples agência criadora ou gestora de uma mera pedagogia da criação de mercadorias, outrossim, buscaremos compreender as contradições inerentes ao seu processo de desenvolvimento histórico tendo em vista a hipótese de que a *negação ideológica do duplo caráter da mercadoria* desvelado por Marx já no século XIX resultou em uma utopia educacional, que mesmo contendo disposições – à primeira vista revolucionárias, orientadas para a emancipação humana – mas que, em sua dinamicidade, não conseguiu romper com a lógica capitalista de produção. Trata-se da utopia educacional, muito bem delineada por Wick³⁰ (1989), “que se voltava para a criação de um novo homem em uma sociedade mais nova e mais humana” (idem: 13), a partir de uma síntese estética que superasse as antinomias entre arte, artesanato e produção industrial, sob a regência da arquitetura.

Como nos diz Magdalena Droste³¹ (1994), as origens da Bauhaus remontam ao século XIX, cujo cenário refletia as “*conseqüências*

²⁹ Rainer Wick (1989) considera a Bauhaus como a “célula-mãe” do design moderno e com relação ao período de sua existência na República de Weimar na Alemanha de 1919 a 1933, afirma o autor: “Nesse breve período de apenas 14 anos, não só se elaboraram na Bauhaus as bases daquilo que hoje recebe a denominação geral de design, como também foram desenvolvidas e aplicadas concepções pedagógicas de um novo tipo, que mesmo depois de mais de cinquenta anos continuam atuais (...)” (1989: 13). E mesmo passados mais 40 anos destas considerações elaboradas por Wick, acreditamos ainda hoje, que sua fala se faz extremamente recente e que a Bauhaus ainda é e sempre será o ponto de partida para quem pretende compreender a dinâmica do ensino e da prática do *design* industrial moderno.

³⁰ A história da Bauhaus é uma história bastante conhecida nos meios acadêmicos e profissionais do *design* industrial e da arquitetura de um modo geral. A maioria dos livros que tratam da história do *design* e de seus desdobramentos perpassa a história da Bauhaus em alguma medida, porém, a obra de Rainer Wick (1989), intitulada “Pedagogia da Bauhaus” é para nós uma das obras mais importantes e completas sobre o tema, que trás como diferencial uma reflexão complexa e bastante densa sobre as variantes filosóficas e políticas que consubstanciaram aquela instituição e que deram origem a um tipo de educação estética que influenciou e influencia o ensino de arte, arquitetônico e o ensino de *design* industrial ocidental até os dias atuais.

³¹ Magdalena Droste nasceu em Eschweiler na Alemanha, em 1948 e sua obra é resultado de seu trabalho no Bauhaus-Archiv, em Berlim, que exerce desde 1980. É organizadora de

devastadoras que a industrialização crescente teve nas condições de vida e dos produtos manufaturados dos artífices e dos operários, primeiramente em Inglaterra e posteriormente na Alemanha” (idem: 10) (grifo meu). Tal afirmação nos ajuda a reiterar o que dissemos no capítulo anterior, visto que um dos objetivos que traçamos para o mesmo foi a construção da idéia de que a história do design se coaduna com a história da Revolução Industrial, sendo esta atividade uma das áreas técnicas³², surgidas com a especialização e a intensificação do trabalho industrial levada a seus extremos, após o emprego da máquina-ferramenta no interior do processo produtivo capitalista. Em paralelo, tentamos também demonstrar que o desenvolvimento da educação escolar fez parte deste mesmo contexto, servindo como instrumental de instrução mínima para a necessária qualificação do trabalho operário, traduzido pelo ensino primário e pelo ensino médio profissionalizante.

Já no outro vértice, entendemos que a universidade despontou como uma forma de ensino voltado para a formação da classe dirigente, no qual situamos, sem grandes dificuldades, o engendramento da Bauhaus. Deste modo, se levarmos a cabo a demarcação sócio-temporal alegada por Droste (1994), devemos concluir que a história da Bauhaus, e, por conseguinte do *design* industrial, é a história do desenvolvimento do capitalismo industrial e, por sua vez, de todos os seus desdobramentos éticos, políticos e estéticos

muitas exposições artísticas sobre professores da Bauhaus como, Kandinsky, Paul Klee, Hannes Maeyer, entre outros. O contato de Droste com os arquivos produzidos pelo trabalho de discentes e docentes da Bauhaus resultou em importantes obras de cunho histórico, que para nós, se distinguem das demais obras sobre esta escola – salvo a obra de Rainer Wick (1989) –, por dispor em seu conteúdo as muitas faces político-filosóficas que nela coexistiram contraditoriamente.

³² Segundo Romero (2005:16 a 17), para Marx, tanto a técnica como a ciência não podem ser concebidas como áreas autônomas, mas sim como subordinadas e parciais, ou seja, como dimensões do capital. Deste modo, a ciência e a técnica aplicadas na produção capitalista “(...) devem ser entendidas como uma relação de exploração que se estabelece entre os capitalistas e os trabalhadores, como um método específico e aprimorado de extração da mais-valia relativa. Esse é o “princípio geral” da maquinaria no capitalismo e o elemento do qual se deve partir na análise da mesma” (grifo do autor).

que incidiram e que continuam a incidir na realidade social humana como um todo.

Assim, temos como basilar motivação política o propósito de refutar a história da Bauhaus e do *design* industrial contada a partir da “neutra” justaposição imagética de objetos industrializados, pois julgamos ser impossível compreender esta complexa história, única e exclusivamente pela exposição visual da evolução contrastante de mudanças técnicas, formais e funcionais dos objetos industriais, tão comum ao livro “*O Design do Século*” de Michael Tambini³³ (1999). Do mesmo modo, refutamos também a história do *design* industrial construída a partir de genealogias políticas e economicamente convenientes, responsáveis pela construção de uma idéia farisaica sobre a atividade do *design* industrial, como já mencionamos no capítulo anterior.

Em detrimento da história das coisas, queremos ater-nos a *história dos homens*, ou seja, a *história real* e única possível, pois sabemos que fora dela, o mundo das coisas não possui valor algum, e pouco nos revela de verdadeiro, uma vez que pela via do fetichismo, a mercadoria encobre,

(...) as características sociais do próprio trabalho dos homens, apresentando-as como características materiais e propriedades sociais inerentes aos produtos do trabalho; por ocultar, portanto, a relação social entre os trabalhos individuais

³³ Este livro é tido para os estudantes e profissionais da arquitetura e do *design* em específico, como uma espécie de “bíblia ou almanaque” do desenvolvimento de produtos industriais. Repleto de imagens justapostas é sem dúvidas, uma importante referência para o entendimento de muitos aspectos do desenvolvimento técnico e estético da produção seriada, porém, não confere aos seus leitores, disposições mínimas de um referencial crítico sobre estes processos. Trazendo como referência, basicamente o nome de seus “célebres” designers criadores, os produtos em si e as datas correspondentes destas criações, cultiva inconsciente, ou conscientemente uma história apologética e progressivista do *design* industrial como um todo. Na senda deste mesmo tipo de abordagem, seguem as obras de Löbach (2001), Bürdek (2006), entre outros de uma volumosa lista.

dos produtores e o trabalho total, ao refleti-la como relação social existente, à margem deles, entre os produtos do seu próprio trabalho. Através dessa dissimulação, os produtos do trabalho se tornam mercadorias, coisas sociais, com propriedades perceptíveis e imperceptíveis aos sentidos (1980:81)

Sabemos, pois, que a condição humana está radicada no *trabalho*, porém, sabemos também que esta não é uma afirmação corriqueira e de fácil entendimento no universo acadêmico e profissional do *designer*, visto que este novo profissional da modernidade³⁴ tem aprendido sobremaneira a encantar-se com suas próprias criações. Acredita o *designer* que suas criaturas descartáveis existem para melhorar a qualidade de vida de seus usuários/consumidores. E é este o máximo da expressão “humanista” que ele consegue almejar: entender homens como consumidores e idealistamente melhorar as suas condições de vida por meio de supostas melhorias técnicas nos produtos por eles utilizados; e tudo isto muito bem metabolizado pelo discurso da ergonomia e pelas estratégias do *marketing*, que alcançaram monumental expressão no mundo industrial após meados de 1960³⁵. Carente de uma visão histórica mais complexa sobre sua própria

³⁴ Victor Papanek (1927-1999) integra um conjunto, necessariamente reduzido, de pensadores do design que, a partir dos anos 70, contribuíram para a refundação das bases programáticas e dos princípios teóricos da disciplina. Papanek impôs, no centro da teoria e da prática do projeto, um discurso socialmente exigente, chamou atenção para novas realidades e problemas, ajudou a afirmar novas metodologias e orientações projetuais (nomeadamente o *green design*). E embora não concordemos com grande parte com suas saídas políticas para o desenvolvimento do *design* industrial, interessa-nos em particular sua atenção para as causas sociais e também a observação feita por ele sobre a personalidade do designer. Segundo ele, a educação profissional do designer é “profundamente divisiva e quase esquizóide” (1995:58). Esta educação é descrita por ele como algo bifurcado entre a arte e as ferramentas tecnológicas, e que este arranjo contribui para a construção de uma personalidade arrogante. Segundo este mesmo autor, a atividade de *design* precisa ser pensada desapaixonadamente para se tornar possível um entendimento dos dilemas éticos desta profissão (ibidem:59).

³⁵ Segundo Cardoso (2004:177 a 186), o design associado a “era do marketing” surgiu após os anos cinquenta devido à inserção da televisão no cotidiano nas pessoas. Tal processo também está relacionado com os movimentos da contracultura e com a indústria do entretenimento. Um dos primeiros a reconhecer o papel decisivo do marketing, foi o

atividade e, por este motivo, alheio à opacidade das relações sociais, constituintes da medula material das mercadorias, o designer só pode viver imerso em um grande engodo, qual seja, “uma relação social definida, estabelecida entre os homens, assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas” (Marx, 1980:81). E, infelizmente, não há válvula de escape para esta realidade imposta pela regência do capital, uma vez que o fetichismo está “(...) grudado aos produtos do trabalho, quando são gerados como mercadorias” (idem, ibidem).

A essa inalienável contradição o pensamento crítico-dialético, a partir das formulações de Marx e Engels (2007), define como a experiência da produção do fetichismo da mercadoria. Embora seja possível produzir uma arqueologia desse conceito, seja a partir das formulações do próprio Marx, seja a considerar a tradição que se estruturou depois de sua obra, deter-nos-emos no caráter alienante e na experiência de estranhamento que o fetichismo engendra. Trata-se da inversão entre a materialidade causal e o produto final da ação ou produção humana. A coisa, o artefato, o bem produzido passa a adquirir ou ser concebido, ser representado e reconhecido como possuidor de vida ou identidade própria, distante de seu criador, alijando as etapas, disposições ou ações de criação que em si foram engendradas pela ação subjetiva ou laboral. Isso não se dá sem uma articulada relação de inversão, de representação invertida da realidade ou processo, no caso, necessária para retirar ou expropriar do trabalhador a autoria e reconhecimento pela sua produção. A esse processo, econômico, ideológico, psicológico e político dá-se o nome de *alienação*.

A identidade alienada se expressa em suas duas polaridades; para o trabalhador aparece como negação de sua autoria, pela representação

americano Theodore Levitt, que em 1960 publicou um influente artigo supervalorizando as necessidades dos usuários como garantia de sucesso mercadológico na concepção de produtos industriais.

invertida efetivada pelas relações de produção. O trabalhador se define, a partir dos referenciais ideológicos que engendram a produção capitalista, como *coisa*, como objeto, como peça, como máquina, como acidente e, noutra ponta, a materialização *real* do trabalho, da ação humana, da criatividade e subjetividade ali temporalmente criada aparece como autônoma, como se fosse boa em si, bela em si, eficiente em si, *estranhada* de sue criador, escondidas as relações de produção e engendramento, material e político.

O homem real, autor e sujeito, aparece como *coisa*, num processo que o pensamento marxiano chamou de *reificação*; e sua produção, sua original ação e trabalho, condicionado pela forma de organização das relações de produção, aparecem como *fetiches*, como se fossem dotadas de vida, identidade e autonomia, próprias em si, expropriadas de quem lhe dera materialidade e identidade.

Ora, se os apontamentos de Droste (1994) e também da grande maioria de historiados do *design*, nos direcionam, mesmo que muito sucintamente, para os desdobramentos que originaram a Bauhaus pelo prisma das *consequências devastadoras que a industrialização crescente teve nas condições de vida e dos produtos manufaturados dos artífices e dos operários por volta do século XIX*, e se já compreendemos que a história das coisas mascara o mundo dos homens, devemos então nos ater àquelas questões que dizem respeito ao desmascaramento das relações sociais do trabalho naquele momento histórico, pois compreender a devastação causada no mundo trabalho, ou seja, na vida dos homens, como resultado da industrialização capitalista, significa traçar uma nova direção para a história da Bauhaus e do *design* industrial, nutrindo-a de novos significados, entendendo com mais nitidez suas nuances e potencialidades emancipatórias

e sua opacidade fetichista e alienante. E como bem depreendemos da tradição materialista histórica e dialética,

Os pressupostos de que partimos não são pressupostos arbitrários, dogmas, mas pressupostos reais, de que só se pode abstrair na imaginação. São os indivíduos reais, sua ação e suas condições materiais de vida, tanto aquelas por eles já encontradas como as produzidas por sua própria ação. Esses pressupostos são, portanto, constatáveis por via puramente empírica (Marx e Engels, 2007:86 a 87)

Portanto, o que nos interessa de fato é a existência efetiva de homens concretos. Compreender a Bauhaus é, sobretudo, entendê-la como produto da ação humana e somente compreendendo o homem e sua real condição de vida, permite compreendê-la em sua inteireza. Neste sentido, a história da Bauhaus é na verdade, a cristalização de todas as contradições derivadas da fragmentação do trabalho, e seu arrimo é o surgimento de duas classes sociais distintas, com interesses antagônicos, derivadas da revolução da indústria capitalista: trata-se do surgimento do proletariado e da burguesia industrial.

Aproximemo-nos então das condições de vida concreta da classe operária Inglesa, genialmente desvelada por Engels (2008) por volta de 1845, para que possamos nos acercar dos pressupostos econômicos e ideológicos reais que deram origem ao desenvolvimento desta diferenciada escola que foi a Bauhaus, visto que sua pedagogia nascera, dentre outras demandas, da necessidade de resolver os problemas da sociedade *urbana*³⁶

³⁶ A análise de Engels (2008:59) demonstra que "(...) o proletariado nasce com a introdução das máquinas. A veloz expansão da indústria determinou a demanda de mais braços; os salários aumentaram e, em consequência, batalhões de trabalhadores das regiões agrícolas

que naquele momento histórico apresentavam, resumidamente, as seguintes características:

As grandes cidades são habitadas principalmente por operários, já que, na melhor das hipóteses, há um burguês para dois, muitas vezes três e, em alguns lugares, quatro operários; esses operários nada possuem e vivem de seu salário, que na maioria dos casos, garante apenas a sobrevivência cotidiana. A sociedade, inteiramente atomizada, não se preocupa com eles, atribuindo-lhes o encargo de prover suas necessidades e as de suas famílias, mas não lhes oferece os meios para que o façam de modo eficaz e permanente. Qualquer operário, mesmo o melhor, está constantemente exposto ao perigo do desemprego, que equivale a morrer fome e são muitos os que sucumbem. Por regra geral, as casas dos operários estão mal localizadas, são mal construídas, mal conservadas, mal arejadas, úmidas e insalubres; seus habitantes são confinados num espaço mínimo e, na maior parte dos casos, num único cômodo vive uma família inteira; o interior das casas é miserável: chega-se mesmo à ausência total dos móveis mais indispensáveis. O vestuário dos operários também é, por regra geral, muitíssimo pobre e, para uma grande maioria, as peças estão esfarrapadas. A comida é freqüentemente ruim, muitas vezes imprópria, em muitos casos – pelo menos em certos períodos – insuficientes e, no limite, há mortes por fome. A classe operária das grandes cidades oferece-nos, assim, uma escala de diferentes condições de vida: no melhor dos casos, uma existência momentaneamente suportável – para um trabalho duro, um salário razoável, uma habitação decente e uma alimentação passável (do ponto de vista do operário, é evidente, isso é bom e tolerável); no pior dos casos, a miséria extrema – que pode ir da falta de teto à

emigraram para as cidades – a população cresceu rapidamente, e quase todo o acréscimo ocorreu na classe dos proletários. (...) Surgiram assim as grandes cidades industriais e comerciais do Império Britânico, onde pelo menos três quartos da população fazem parte da classe operária e cuja pequena burguesia se constitui de comerciantes e de pouquíssimos artesãos”.

morte pela fome; mas a média está muito mais próxima do pior que do melhor dos casos. (Engels, 2008:115 a 116)

Em resposta a tamanha desigualdade social, despontavam na Inglaterra do século XIX, diversos movimentos reacionários como foi o caso do *luddismo*, do *cartismo*³⁷ e entre estes movimentos, daremos destaque ao movimento estético chamado *Arts and Crafts* (Artes e Ofícios), liderado pelo inglês William Morris (1834-1896), uma vez que este movimento está incutido na base intelectual e histórico-social que antecedeu e deu origem à fundação da Bauhaus em 1919.

William Morris foi aluno do escritor, crítico de arte, poeta, projetista e pintor John Ruskin (1819-1900). Segundo Magdalena Droste (1994), Ruskin, foi um dos pioneiros a observar e criticar a desumanidade das condições sociais inglesas. Acreditava que para transformá-las era necessária a negação do trabalho mecanizado, assim, em contrapartida, reivindicava o retorno às formas artesanais de produção para elevar o artesão à condição de artista. Ruskin considerava a industrialização perigosa tanto para o industrial como para o consumidor. Para o consumidor “na medida em que seu gosto estético deformava-se completamente devido à oferta em massa

³⁷ O Luddismo é o nome do movimento contrário à mecanização do trabalho trazida pela Revolução Industrial. Adaptado aos dias de hoje, o termo ludita (do inglês *luddite*) identifica toda pessoa que se opõe à industrialização intensa ou a novas tecnologias. As reclamações contra as máquinas e a sua substituição em relação à mão-de-obra humana, já eram normais. Mas foi em 1811, na Inglaterra, que o movimento estourou, ganhando uma dimensão significativa. O nome deriva de Ned Ludd, um dos líderes do movimento. Os luditas chamaram muita atenção pelos seus atos. Invadiram fábricas e destruíram máquinas, que, segundo os luditas, por serem mais eficientes que os homens, tiravam seus trabalhos, requerendo, contudo, duras horas de jornada de trabalho. Os luditas ficaram lembrados como “os quebradores de máquinas”. Já O cartismo caracteriza-se como um movimento social inglês que se iniciou na década de 30 do século XIX tendo como base a carta escrita pelo radical William Lovett, intitulada *Carta do Povo*, e enviada ao Parlamento Inglês. Naquele documento percebem-se as seguintes exigências: sufrágio universal masculino, voto secreto através da cédula, eleição anual, Igualdade entre os direitos eleitorais, participação de representantes da classe operária no parlamento e remuneração aos parlamentares.

de artigos de qualidade inferior e de mau gosto; para o produtor, na medida em que ele se via privado, através da produção mecânica, da possibilidade de uma próspera auto-realização” (Wick,1989:16). O ódio cego de Ruskin pela industrialização, e sua crença sem limites nos modos de produção medievais, fizeram dele apenas um restaurador e seus ideais de produzir uma síntese entre arte e artesanato, não foram potencialmente alcançadas (idem,1989).

Como seu aluno em Oxford, Willian Morris, seguiu basicamente os mesmos passos dos ideais utópicos de Ruskin, porém com a vantagem de conseguir com maior sucesso transferir as idéias de seu professor e amigo para a prática. O grande dilema da vida de Morris centrou-se em seu desejo não realizado de criar objetos belos a preços acessíveis para a população mais carente da Inglaterra, e, contraditoriamente, o resultado a que chegou foi o desenvolvimento de produtos belos, porém somente acessíveis aos mais afortunados. Não obstante, William Morris acreditava na fundação de uma empresa de artesanato artístico, seguindo os modelos medievais de produção, para a confecção de objetos de uso cotidiano. Fato este que se tornou possível em meados de 1857, quando Morris quis decorar a casa que foi construída para ele por um amigo arquiteto, a chamada “*Red House*”.

Tal construção de formas mais simples e funcionais, inspiradas nas construções medievais, não comportava, por incompatibilidade estética, em seu interior, segundo Morris, nem um objeto da arte industrial vitoriana (Wick,1989:17). Assim, começou imediatamente a produzir pessoalmente o mobiliário e objetos destinados a compor o interior de sua própria casa. Desta empreitada pessoal, resultou a fundação de uma empresa, cujo objetivo era o de fornecer ao grande público, produtos artesanais de bom gosto. Segundo Magdalena Droste,

Paralelamente, desde os anos 50 que os Ingleses vinham a reformar as vias tradicionais de formação dos artesãos e das academias de arte. Em vez de se limitarem a *reproduzir modelos*, os alunos tinham de ser *autocriativos*. Enquanto o movimento de Morris propunha um tipo prático de utopia social, os interesses econômicos por trás eram bastante resolutos. A Inglaterra devia manter a sua posição de líder na área artesanal (1994:10).

É importante esclarecermos que Morris, como muito acertadamente observou Wick (1989), apesar de ter sido um socialista engajado, como deixou evidente em seu famoso romance utópico intitulado “Notícias de Lugar Nenhum”, publicado no ano de 1890, “nunca foi um verdadeiro marxista. Rejeitava as teorias de Marx, tendo chegado mesmo a referir-se a elas como uma loucura entediante” (1989:18).

As bases conceituais para a construção da primeira escola de *design* industrial estavam assim necessariamente postas, mas qual foi o motivo que ocasionou o seu desenvolvimento primeiramente na Alemanha e não na Inglaterra, uma vez que este país encontrava-se na proa do desenvolvimento industrial? E a resposta se torna compreensível se nos recordarmos que o contexto econômico vigente era definido pelo que se convencionou chamar de *neocolonialismo*, a nova face do capitalismo liberal, que se traduzia pela disputa desmedida entre todas as nações desenvolvidas, por novos territórios de exploração mercadológica que culminariam com a eclosão da I Guerra Mundial em 1914. A *concorrência* entre as nações, que como bem definiu Engels “é a expressão mais completa da guerra de todos contra todos que impera na moderna sociedade burguesa” (2008:117), materializou-se na vontade e necessidade conjuntural alemã de se sobrepor à supremacia Inglesa no campo da produção artesanal.

Com vistas a alcançar este objetivo, no ano de 1896, o governo alemão enviou para a Inglaterra, na qualidade de “espião de gosto”, Hermann Muthesius, que ao regressar à Alemanha após seis anos de pesquisas, incorporou oficinas em praticamente todas as escolas de artes e ofícios daquele país. O empenho alemão em superar a Inglaterra logrou êxito ao longo dos anos 1890 e sustentou-se assim como líder na produção de bens industriais até a Primeira Guerra Mundial (Droste 1994 e Wick, 1989). A idéia central de promover a associação das técnicas industriais aos processos artísticos e artesanais, que depreendeu da experiência inglesa, foram implementadas mais especificamente em 1907, na criação da sociedade/escola chamada *Werkbund*, cujos eixos norteadores eram “reunir os melhores representantes da arte, da indústria, dos ofícios e do comércio, de conjugar todos os esforços para a produção de trabalho industrial de alta qualidade, de constituir uma plataforma de união para todos aqueles que quisessem e fossem capazes de trabalhar para conseguir uma qualidade superior” (Pevsner apud Niemeyer, 1998:37). Nota-se assim, que negação veemente da Industrialização, defendida pelos precursores românticos do *Arts and Crafts* da Inglaterra, eram agora de certo modo, superados pela escola alemã do *Werkbund*, cujo modelo, assumido e reestruturado por Walter Gropius (1889-1969), após a derrota sofrida pela Alemanha na I Guerra Mundial, tornar-se-ia o substrato conceitual da Escola Superior de Artes e Ofícios, a *Staatliches Bauhaus* (Casa Estatal de Construção) sediada na Republica de Weimar em 1919.

Esta escola, longe de figurar-se como uma unidade homogênea de idéias e objetivos práticos, ao longo de sua breve existência constituiu-se pela seguinte composição:

(...) o entroncamento de correntes aparentemente contrárias, que puderam ser mantidas num equilíbrio tenso e produtivo graças a extraordinária capacidade de organização e coordenação de Walter Gropius, seu fundador e diretor durante muitos anos. Numa primeira fase, conjugam-se neste equilíbrio o pensamento plástico do Expressionismo tardio e o ideal do artesanato medieval; numa fase posterior, passam a dominar as concepções plásticas do Construtivismo e o programa de uma criação da forma, dirigida à objetividade e funcionalidade, tendo em vista as exigências e possibilidades da técnica e indústria moderna (Wick, 1989:13).

Na visão de Norberto Chaves (2001), a Bauhaus insere-se nos discursos dos movimentos de vanguarda que tiveram início no século XIX. Segundo ele, seus agentes sociais eram então, aqueles grupos que moviam-se na busca de saídas alternativas para a sociedade através de mudanças no âmbito da cultura, em especial na cultura artística européia. Estes discursos expressavam uma textura ideológica bastante ambígua, bem próprias da modernidade, onde confluíam movimentos diversos e ao mesmo tempo coerentes em seus fundamentos, sendo eles, o "racionalismo, humanismo, universalismo, utopismo, idealismo, voluntarismo, moralismo, mecanicismo, biologismo, ergonismo, o fisiologismo, progressivismo, modernismo, profissionalismo, elitismo, vanguardismo, paternalismo, verticalismo, tecnocratismo..." (idem:18) (tradução minha). E esta afirmação, apesar de quantitativa e simplista, evidencia o quanto é difícil e problemática a leitura parcial ou desatenta sobre os pressupostos históricos e filosóficos desta instituição.

Contudo, a hegemonia política e econômica da Alemanha entrou em decadência após sua derrota na I Guerra Mundial. Moral e materialmente destruída a nação germânica lutava para reconstruir sua identidade, e mais uma vez a solução apareceu sob a forma de uma nova instituição de ensino

direcionada para a reconstrução material alemã. Foi então neste contexto, que Walter Gropius publicou o Manifesto da Bauhaus em 1919 (Niemeyer,1998:39). Neste manifesto, Gropius, deixou claros os pressupostos identitários desta nova escola, que tentaremos exprimir neste breve excerto:

O objetivo último de toda a atividade artística é a construção!... Arquitetos, pintores e escultores precisam reaprender a conhecer e a entender a multiplicidade de aspectos da construção, em sua totalidade e em suas partes, pois só assim eles mesmos poderão preencher suas obras com um espírito arquitetônico, que perderam em meio a arte de salão. As velhas escolas de arte não mais podiam produzir esta unidade, e como poderiam, se a arte não pode ser ensinada?... Arquitetos, escultores, pintores, precisamos todos voltar ao artesanato! Pois "a arte como profissão" não existe. Assim como não existe uma diferença fundamental entre o artista e o artesão. O artista representa um estágio mais elevado do artesão... Formemos uma nova corporação de artesãos, sem a pretensão separatista de classes, que quis erigir um altivo muro entre artesãos e artistas! É preciso que desejemos, que concebamos e que criemos juntos a nova construção do futuro, que será, numa forma única, arquitetura e escultura e pintura... (apud Wick,1989:34).

Como podemos perceber, neste manifesto fica evidente o principal objetivo da Bauhaus, traduzido pelo ideal utópico de organizar uma síntese estética a partir da conciliação entre arte e artesanato, expressos também na corriqueira frase "*a arte necessita da técnica, porém a técnica não precisa da arte!*"; para a partir desta unidade tornar possível a construção de uma sociedade mais justa e mais humana.

Nota-se, pois, que as velhas premissas tracejadas pelo romantismo do movimento *Arts and Crafts* faziam-se presentes nas diretrizes deste programa pedagógico, onde os cursos em oficinas passaram a ser coordenados conjuntamente pelos chamados *mestres da técnica* (artesãos) e *mestres da forma* (artistas). Ao artesão era dada a atenção à resolução dos problemas de ordem técnica e produtiva, e com relação a prática docente do artista, esperava-se deste que pudesse resolver os problemas da falta de criatividade imperante daquela conjuntura, uma vez que acreditavam que sua liberdade de criação insuflaria alma aos produtos inanimados da produção industrial (Wick, 1980).

A atitude – entendida por nós como atitude *reformista* –, de reconstrução da unidade nacional alemã alicerçada no pressuposto romântico de inspiração na produção medieval, ficava atestada na própria escolha do nome desta escola. O termo Bauhaus não foi escolhido ou criado aleatoriamente, mas, ao contrário, remetia a um tipo de comunidade de trabalho vigente na Idade Média denominada *Bauhütten*³⁸, que predominou entre os séculos XII e XIII na Europa. De sorte que Rainer Wick chegou à conclusão de que a Bauhaus representa “(...) a última fase da luta do Romantismo³⁹ contra a ditadura do Classicismo⁴⁰” (1989:14).

³⁸ De acordo com Rainer Wick (1989:64), “As Bauhütten representavam um sistema social rigidamente organizado, com uma hierarquia claramente definida (mestre de construção – mestres de outras modalidades de artesanato – aprendizes – ajudantes) e uma estrutura precisa na distribuição de funções. Características para as Bauhütten eram a limitação do direito à propriedade espiritual individual e a absoluta dependência do trabalho individual às exigências do trabalho artístico coletivo”.

³⁹ Segundo Abbagnano (2003), designa-se com o nome de Romantismo, o movimento filosófico, literário e artístico que começou nos últimos anos do séc. XVIII, floresceu nos primeiros anos do século XIX e constituiu a marca característica do século XX. Sua marca determinante é a valorização do sentimento e a luta incessante contra o racionalismo que marcou o período neoclássico e buscou um nacionalismo que viria a consolidar os estados nacionais na Europa. Ligada a esta característica encontra-se também o tradicionalismo e a esta atitude deveu-se a revalorização exacerbada dos valores medievais.

Até aqui tentamos expor que a devastação da vida humana oriunda da exploração do trabalho, sustentada pelos tentáculos da industrialização desenfreada, refletia-se sem pudores na esfera artística e também nos produtos industriais daquele momento histórico, todavia, procuramos evidenciar esta ocorrência, não no universo morto e falacioso dos objetos, como faz grande parte dos historiadores do *design*, mas principalmente a partir das contribuições de Engels (2008), ao descrever a condição da classe trabalhadora nos grandes centros urbanos ingleses, pois como bem sabemos, aquilo que o homem produz, engendra e define o que ele de fato é, *"tal como os indivíduos exteriorizam sua vida, assim são eles. O que eles são, coincide, pois, com sua produção, tanto com o que produzem como também com o modo como produzem. O que os indivíduos são portanto, depende das condições materiais de sua produção"* (Marx e Engels, 2007:87) (grifos meus).

Porém, esta compreensão parecia estar bastante distante daqueles revoltosos senhores vanguardistas – que mesmo inspirados por idéias socialistas – acreditavam piamente na romântica premissa de que seria possível superar as antinomias entre a arte e o artesanato – que nada mais é do que o reflexo da fragmentação do trabalho humano, dividido entre trabalho intelectual e trabalho manual – e tracejar os contornos de uma nova sociedade, supostamente mais justa e mais humana, agindo exclusivamente sobre a *superestrutura*. E assim, de forma alienada, não interiorizaram em suas práticas o pressuposto fundamental do *materialismo histórico e dialético*, de que os *homens são historicamente determinados*. Com isto, desconsideraram ideologicamente, que a *história é produto humano*, e parecem não ter compreendido que somente agindo e transformando a

⁴⁰ Entendemos por classicismo, o movimento que visa valorização da Antiguidade Clássica como padrão por excelência do sentido estético, que os classicistas pretendem imitar. A arte classicista procura a pureza formal, o equilíbrio e o rigor.

história real dos homens, seria possível incutir mudanças substanciais no mundo da cultura.

Atribuímos esta visão história como fruto derivado diretamente do que Marx (1980) denominou de **fetichismo**, que por sua vez é resultado do *duplo caráter da mercadoria*, ou seja, aquilo que diz respeito ao *valor de uso* impresso nos produtos/artefatos gerados pelo trabalho útil humano, quando são destinados a sanar carências humanas objetivas e, que sob a vigência imperiosa do capital, se torna ao mesmo tempo, o veículo material para a produção do *valor de troca*, que se revela de início na *relação quantitativa entre valores de uso*. Como atestou Marx,

Ao desaparecer o caráter útil dos trabalhos neles corporificados, desvanecem-se, portanto, as diferentes formas de trabalho concreto, elas não mais se distinguem umas das outras, mas reduzem-se, todas, a uma única espécie de trabalho, o trabalho humano abstrato (1980:44-45).

No momento histórico em que se processaram os movimentos de vanguarda, seguido pelo que se tornou a pedagogia da Bauhaus e que conseqüentemente resultou na atividade do *design* industrial, o trabalho humano já se encontrava subsumido ao capital⁴¹, fato este que tentamos demonstrar no primeiro capítulo desta pesquisa. As *hifas* do trabalho

⁴¹ Segundo Romero (2005), a partir da análise de subsunção, Marx desenvolveu os conceitos de *subsunção formal* e *subsunção real*. O primeiro designa a "relação de dominação e subordinação do trabalho frente ao capital do período pré-industrial, particularmente a produção de base artesanal e/ou manufatureira. O trabalhador está subsumido ao capital na medida em que não possui os meios de produção e é obrigado a se tornar um trabalhador assalariado" (idem:19). Consecutivamente, "(...) o conceito de *subsunção real* designa a relação de dominação e subordinação do trabalhador frente ao capital *industrial*. Nesse momento, o trabalhador passa por um processo de expropriação do seu sabe-fazer e cristalização desse conhecimento em um processo mecânico e objetivo (as máquinas-ferramentas)" (idem,ibidem).

estranhado já haviam dominado todas as dimensões da vida humana, fazendo com que a compreensão do caminho inverso – aquele de desvela as relações sociais do trabalho – se tornasse uma tarefa bastante dificultosa, mas de qualquer maneira a única que permite levar o homem ao entendimento de sua própria condição. E este movimento é o que torna justificável grande parte dos equívocos de uma *utopia social* que por sua própria determinação histórica nasceu politicamente infértil. O que sobremaneira, não invalida sua força profundamente inspiradora e de importância inegável, principalmente hoje em que os horizontes utópicos se encontram abalados e que impera, sobretudo na esfera educacional, um conformismo sem precedentes históricos, levando os sujeitos envolvidos neste campo a um tipo de esquizofrenia comportamental que trafega da benevolência heróica à completa falta de compromisso social, ou então, do frenesi consumista coletivo à apatia clínica individual e despolitizada.

Herdeiro deste descompasso, o designer contemporâneo, compreende como fogo o que é apenas fumaça. *Atrai-se* hoje ao *movimento da sustentabilidade*, do mesmo modo que outrora incorporava o discurso do social, confia nesta expressão novidadeira como se esta significasse redenção para todos os males do desenvolvimento industrial, e mais uma vez, não percebe que este novo *conceito, o de sustentabilidade*, assim como os conceitos de funcionalidade, eficiência, simplicidade, racionalidade, entre outros que alicerçavam o *design* no século passado, carrega como característica contraditória central:

(...) a sua relativa negação do trabalho como categoria central no intercambio material entre as sociedades humanas e a natureza; e a desconsideração das relações sociais de produção no capitalismo – os antagonismos entre capital e trabalho inerentes a dinâmica imposta pela lei do valor e seu imperativo de acumulação, devidamente demonstrados por

Marx –, como mediações nesse intercâmbio e, justamente por isto, determinantes da própria crise ambiental” (Matias,2009:2-3).

As ressonâncias da Bauhaus, como procuramos defender, ainda hoje são fortemente perceptíveis, e constituem o material ideológico-conceitual imperante na prática e ensino do *design* industrial. Contudo, tamanha influência configura-se como inversamente proporcional aos seus breves anos de existência em solo alemão. Nascida em 1919, como já dissemos outras vezes, teve suas portas fechadas em 1933 pelo governo nazista. Segundo Wick (1989), a história desta escola pode ser dividida em três fases: *a fase de fundação*, que se estendeu de 1919 a 1923, *a fase de consolidação* que durou de 1923 a 1928 e, por fim, a fase de *desintegração* que prosseguiu até seu encerramento em 1933.

A característica marcante que define a primeira fase da Bauhaus reflete uma de suas grandes contradições internas dadas pelo conflito travado entre os *mestres da técnica* (artesãos) e os *mestres da forma* (artistas), numa espécie de *sistema dual* estabelecido para a condução das disciplinas destinadas à prática de oficina, que tinham como principal objetivo alcançar uma *nova unidade entre arte e técnica*. No entanto, a supervalorização do artesanato limitava-se, na prática, a uma exigência meramente retórica⁴². O entrave era notório na própria hierarquia social interna da Bauhaus, visto que aos artesãos não era dada qualquer competência decisória nos encaminhamentos institucionais. O corpo docente formado por artistas ilustres da comunidade europeia deixava transparecer como traço marcante a ação de personalidades demasiadamente individualistas, que criavam um

⁴² A Bauhaus possuía um Conselho de Mestres, do qual só tinham direito a voto os mestres da forma, ou seja, os artistas. Aos mestres da Técnica só restavam apenas funções consultivas (Wick,1989:40).

imenso distanciamento eles próprios e os mestres da técnica. Ficava evidente assim, uma certa esquizofrenia identitária, por um lado propagavam-se os ideais discursivos de uma arte incorporada às necessidades sociais e por outro, o que realmente se desenhava eram as tendências *expressionistas*, com valorização da criação individual, ou seja, ficava evidente a predominância do *conceito burguês de arte*, a despeito de todo seu repertório de valorização da criação coletiva, destinadas ao saneamento de necessidades sociais.

A fase de consolidação, resumidamente, como a própria nomenclatura sugere, diz respeito aos cinco anos em que a Bauhaus conseguiu estabilizar os conflitos mais sobressalentes entre a arte e a produção artesanal. Tem grande peso nesta conquista estabilizadora, a medida tomada pelo Conselho de Mestres, que permitiu recrutar alguns antigos aprendizes da Bauhaus para trabalharem como “jovens mestres” nas oficinas. Como estes ex-alunos já possuíam uma dupla qualificação (arte e artesanato), tornou-se possível “acabar com o conflitivo sistema de direção dual das oficinas” (Wick,1989:44).

Por outro lado, este sistema acarretou novos problemas, que refletiam agora o conflito entre a questão da *arte individualista* e a *produção industrial*. Com a atuação dos jovens mestres nas oficinas, os artistas retornaram com grande intensidade para as questões da produção da obra de arte única e assim “a problemática básica técnica-artística da produção em série transformava-se em preocupação central dos jovens mestres” (idem:45). Nesta fase, a Bauhaus se afasta dos primeiros pressupostos expressionistas e passa a definir-se pelo *funcionalismo*⁴³.

⁴³ O conturbado momento político pelo qual passava a Alemanha insidia diretamente sobre a Bauhaus, que teve toda sua trajetória histórica, marcada por perseguições políticas e cortes orçamentários. Segundo Wick (1989:48-49), “o fim da Bauhaus de Weimar veio pouco

É entendido como *fase de desintegração* da Bauhaus, o momento que sucedeu a saída de Walter Gropius da direção, em 1928 até o ano de encerramento das atividades desta pródiga escola, em 1933. Com a saída inesperada de seu fundador, segundo Wick, a escola “sofreu uma sensível perda de substância” (idem:56). Assumida pelo marxista Hannes Meyer (1889-1954), a Bauhaus mergulhou em uma nova fase de efervescência, marcada por mobilizações estudantis, e pela incorporação do construtivismo, em detrimento das questões da arte individualista e elitista, sintetizadas pela célebre frase: “necessidade do povo primeiro, luxo depois” (Droste,1994:165). As inovações da gestão de Meyer eram percebidas pela *nítida distinção entre arte e ciência* e pela tônica crescente nas atividades científicas relacionadas ao design industrial. Em paralelo, Meyer lutava também por uma maior democratização ao acesso de estudantes àquela escola, pois acreditava que não era função da Bauhaus especializar os talentosos, mas atrair o maior número de pessoas para a instituição, para que estas pessoas se integrassem após o trajeto educacional, corretamente na sociedade⁴⁴. Para Meyer, o ponto de partida do design deveria afastar-se dos estudos da natureza, e fixar-se nas considerações sistemáticas as necessidades do proletariado. Surgia com estas premissas postas por Meyer, uma nova identidade para o *design* industrial⁴⁵.

depois, com as eleições para o Parlamento regional em fevereiro de 1924, que – depois da ocupação da Saxônia e da Turíngia pelo exército do Reich em 1923 culminariam com a vitória dos partidos de direita. Os recursos destinados à Bauhaus foram tão drasticamente reduzidos, que os mestres da escola decretaram a dissolução do Instituto em 31 de março de 1925. Foi por iniciativa do prefeito social-democrata de Dessau, Fritz Hesse, que a Bauhaus, em 1925, encontrou nesta progressista cidade industrial sua nova pátria”.

⁴⁴ De acordo com Magdalena Droste (1994:171), “Meyer via esta integração na sociedade como o único fim aceitável para a pedagogia da Bauhaus. (...) No semestre de Inverno de 1929–30, o número de estudantes aumentou de 150 para cerca de 190-200”

⁴⁵ A palavra “standard” passou a fazer parte dos conceitos chave das atividades dos ateliês, o objetivo era criar um numero pequeno de produtos *standardizados* e que associados a produção seriada, tornar-se-iam acessíveis ao consumo popular.

Em 1927 já se tinha formado um significativo grupo comunista dentro da Bauhaus, porém não resistindo às pressões políticas internas exercidas por grande parte dos “mestres da forma”, e também as pressões externas representadas pelo avanço das idéias de extrema direita representadas pelo governo nazista, Meyer sucumbe e é substituído pelo arquiteto Mies van der Rohe em 1928. A Bauhaus sob a direção deste personagem atravessaria por um momento de gestão bastante autoritária, com ênfase educacional direcionadas para os aspectos da arquitetura. Mas mesmo tendo direcionado grandes esforços no sentido de despolitizar a Bauhaus, expulsando alunos e professores ligados ao movimento socialista, não conseguiu garantir a sobrevivência desta instituição por muito tempo. Encerrada pelos nazistas da cidade de Dessau, migrou para Berlim, lá sobreviveu como uma escola privada sob condições precárias, em um prédio que teria sido uma fábrica de telefones desativada, e que foi alugada pelo próprio Mies van der Rohe, mas seus esforços duraram pouco tempo e a escola teve suas portas definitivamente fechadas em 1933.

Seus mestres idealizadores e ex-alunos, fugindo da repressão nazista, iniciaram uma grande diáspora por diversos países do mundo, o que ajudou historicamente na divulgação daqueles preceitos da Bauhaus e na incorporação de sua complexa pedagogia em escolas e universidades de um grande número de nações, nas quais incluímos também o Brasil. Há poucos e raros estudos referenciais que registrem essas heranças movimentos históricos no campo temático e realidade brasileira.

Não era nossa intenção neste capítulo recontar a história da Bauhaus em detalhes cronológicos, características pontuais sobre o programa de ensino, personagens que nela trabalharam, tampouco descrever os inúmeros resultados formais e estruturais a que chegaram seus alunos e professores, em seus respectivos exercícios e cursos. Ao iniciarmos esta incursão,

preocupamo-nos tão somente em evidenciar alguns de seus pressupostos histórico-políticos gerais, resultantes de um novo método de ensino da criação artístico-artesanal, que se destinava à resolução dos problemas sociais de sua época, através do desenvolvimento de produtos “industriais” que fossem, entre outros propósitos, acessíveis à população mais carente. Acreditamos que as obras de Wich (1989), Droste (1994), Cardoso (2001), Niemeyer (1998) e Chaves (2001), colocam a serviço dos leitores que tiverem interesse de conhecer os pormenores desta instituição, em toda sua complexidade, um conteúdo vastíssimo de investigação.

A máxima de que os homens costumam dançar conforme a música nos leva a crer, em contraposição com tudo que vimos até então, que a sinfonia desumana do capital, com seus ruídos estridentes e ensurdecadores, gera um gigantesco baile descompassado de bailarinos que se movem involuntariamente, se esbarram, tropeçam e levantam, incessantemente. Se a distância tudo parece ser uma grande e colorida festa, ao nos aproximarmos, até o ponto exato onde possamos nos manter seguros do contágio sonoro que entorpece os sentidos – e que só a filosofia da práxis pode garantir –, podemos notar o grande mar de contradições que envolve a vida humana e dentro dela, o *design* moderno.

A “imensa acumulação de mercadorias” foi e continua sendo a mola mestra que impulsiona a grande maioria dos investimentos no campo do design. Apoiado pelas premissas do valor de uso, o *design* é hoje o principal agente na produção de valores de troca. Entretanto, o pensamento dialético permitiu-nos elencar no desenvolvimento histórico do *design*, elementos que fazem desta atividade um manancial de possibilidades emancipatórias, que, todavia, *só podem desenvolver-se na luta pela superação da propriedade privada dos meios de produção*, que se inicia, sobretudo, com o

desvelamento e compreensão máxima das contradições imersas neste processo.

Com vistas a este horizonte, tentamos mostrar, e esperamos ter alcançado este objetivo em alguma medida, uma história dos movimentos materiais e dos conseqüentes pressupostos políticos e ideológicos do design a partir das lacunas contraditórias existentes em seu devir e que estão veladas pela maior parte da bibliografia de *design* a que tivemos acesso até então.

Foi possível perceber que o design despontou como um núcleo criativo diferenciado, na grande guerra travada pela concorrência entre as nações neocolonialistas, sobretudo européias, e que teve como resultado uma pedagogia específica, a qual podemos classificar como uma *pedagogia da criação estranhada*. Esta pedagogia titubeante que ora exaltava a valorização desenfreada do artesanato, ora viam na indústria a cura para todos os males mundanos, não tardou muito em se render aos desafios sedutores da segunda opção. Esta pedagogia, por sua vez, posicionada em comum acordo com o desenvolvimento industrial, tentou fazer uso dele em favor do social e pudemos notar na Bauhaus, grandes avanços no campo do *design* sob a direção do marxista Hannes Meyer. Porém o capital é ardiloso, seus interesses repousam sobre outras bases, a saber, o *lucro*. Destarte, não tardou para que os esforços de se produzir mais, melhor e mais barato, de modo que o proletariado também pudesse ter acesso aos bens duráveis, fosse transformado no que hoje compreendemos como *consumo de massa*.

Ao fim dessa digressão histórica e de aproximações reflexivas sobre a identidade estranhada do *design* na sociedade industrial, desde suas origens temos que perguntar: quais seriam as formas de superação dessa histórica e *clivada* identidade? Seria possível conceber uma outra forma de articular a força criadora dos sujeitos com as necessidades sociais, próprias da

experiência humana, e garantir, ao mesmo tempo, a subjetividade inalienável do homem, cada homem, nas coisas e artefatos que venha a produzir?

A resposta a essas indagações não pode ser dada a partir de representações metafísicas ou desencarnadas de processos políticos reais, sob pena de incorrer nos mesmos erros ou contradições que ousamos apontar para a tradição de pesquisa e formação do design entre nós. Pelo contrário, ele deve ser buscado como que articulado aos necessários anseios de produzir uma nova forma de entender a produção, de organizar a sociedade, de estruturar a educação e a escola, em vistas de um novo propósito político e ético. Trata-se de pensar uma nova sociedade, a partir da superação das atuais formas de organizar a produção da vida e sua representação simbólica, somente possível quando tivermos alguma clareza dos atuais projetos em disputa em nossa realidade contraditória de uma sociedade de classes.

A estética de uma nova relação dos homens com a natureza, dos homens entre si e dos homens com sua própria história se materializa tanto nos esforços políticos para a construção, anúncio e materialização de uma nova sociedade quanto na qualidade de resgatar a memória, de reconstruir os passos e percalços do que nos trouxe e condicionou a caminhar até o presente. Esse dialético hiato entre o passado e o futuro é o que nos pertence apropriar e projetar, tanto pela força da reconstrução crítica quanto pela esperança real em novas possibilidades emancipatórias e humanizadoras.

CAPITULO III

DESIGN, EDUCAÇÃO E FORMAÇÃO: DOS ANDAIMES DA IDENTIDADE ESTRANHADA PARA A ESTÉTICA DA LIBERDADE CRIADORA.

No capítulo anterior nos detivemos à reflexão dos pressupostos conceituais constituintes da prática social do *design* industrial moderno a partir da resignificação histórico-política do desenvolvimento da Bauhaus.

Conjeturamos que tal empreitada pode suscitar – para aqueles interlocutores mais afoitos e ávidos por respostas rápidas e simplificadas – indagações do tipo: outra vez Bauhaus? Para se compreender o *design*

industrial é realmente necessário fazer todo este percurso histórico que remonta o século XIX e o início do século XX? Não podemos simplesmente teorizar o design, buscar sua compreensão em suas disposições, métodos, produtos materializados e práticas atuais? Sim, poderíamos desde que nosso objetivo não tivesse vistas à emancipação humana. Neste sentido poderíamos tranquilamente seguir os mais diversos *atalhos conceituais* acerca do *design* moderno, se desconsiderássemos que esta atividade já nascera subsumida ao capital e que, por sua vez, seus produtos ao invés de desmistificarem as relações sociais, ao contrário, submetem-nas as mais sofisticadas formas de mascaramento das contradições, nivelando e igualando as especificidades do trabalho humano pela via do fetichismo. Enumerar um apanhado de definições pontuais desta atividade não seria difícil, principalmente se nossa intenção fosse a de reproduzir o estado atual da produção do *design* moderno ao invés de querermos, pelo prisma da educação, buscar elementos que fortaleçam a luta pela sua superação visando substituí-la por uma prática humanamente transformadora.

O referencial teórico que nos motiva não permite, nem tampouco abre sendas para interpretações parciais ou idealistas, ao contrário, nos obriga a partir do *particular e seguir para o geral*. Uma vez guiados pelo fio condutor metodológico traçado por Marx (2003), muito bem explicitado em sua obra "*Contribuição à Crítica da Economia Política*", torna-se impossível buscar o entendimento do *design* industrial moderno e por sua vez de seu ensino naquela instituição – a Bauhaus –, que lhe conferiu identidade, se não o entendermos a partir da categoria de *superestrutura* atrelada à *economia política*. O giro epistemológico alcançado por Marx (2003) deixa evidente que para cada tipo de organização social, ou seja, aquilo que diz respeito ao modo de produção material da vida em processo, engendra-se uma expressão estética, política e ética correspondente, uma vez que:

(...) na produção social da sua existência, os homens estabelecem determinadas relações, necessárias e independentes de sua vontade, relações de produção que correspondem a uma determinada fase de desenvolvimento das suas forças produtivas materiais. O conjunto dessas relações de produção forma a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se levanta a superestrutura jurídica e política e à qual correspondem determinadas formas de consciência social. O modo de produção da vida material condiciona o processo da vida social, política e espiritual em geral. Não é a consciência do homem que determina o seu ser, mas, pelo contrário, seu ser social é que determina a sua consciência (Marx,2003:05).

Sob a luz do materialismo histórico e dialético, fomos impelidos à compreensão da Bauhaus e mais especificamente do engendramento de sua particular pedagogia da criação estética moderna, como produto das determinações históricas impostas pelas necessidades do capitalismo industrial em processo naquele contexto, encarnado pelo neocolonialismo, ou seja, a disputa desenfreada entre as nações desenvolvidas por novos mercados e territórios de exploração de matéria prima, que culminaria com a eclosão da Primeira Guerra Mundial.

Concluimos assim, seguindo a mesma linha de pensamento de Rainer Wick (1989), que a Bauhaus continua sendo o principal ponto de partida investigativa para aqueles que pretendem compreender os pormenores do *design* industrial moderno e principalmente para aqueles que ensejam ampliar as bases conceituais que circundam esta atividade projetiva.

Procuramos também, deixar evidente no segundo capítulo uma preocupação que na verdade se insere na sistematização do conjunto de toda esta pesquisa, que diz respeito ao que bem problematiza Francesco Dal

Co (1972) na seguinte afirmação: “La mayor parte de las publicaciones sobre los aspectos arquitectónicos⁴⁶, abordan solamente los aspectos tecnológicos, o la pura colección informativa gráfica” (idem:01). Tendo observado este mesmo fenômeno no campo teórico do *design* industrial, na bibliografia a qual tivemos acesso no decorrer de nossas investigações, procuramos, em reta oposta, contribuir para o enriquecimento do debate crítico acerca do *design* moderno, evitando cooperar para com o incremento de discursos apologéticos que se limitam em sobrepor imagens cronologicamente organizadas, – e que como exemplo, no capítulo anterior citamos a obra “O Design do Século” (1999)⁴⁷. Assim, na contramão deste movimento, nos esforçamos em evitar as análises do *design em si* e nos empenhamos em lhe conferir significado a partir da trama histórica real circundante e buscamos colocar em evidência, sobretudo, algumas daquelas que julgamos serem suas principais contradições internas.

Nesta direção, a síntese que nos foi permitida alcançar na sistemática do segundo capítulo é a de que a utopia educacional expressa nos discursos

⁴⁶ Como bem pudemos notar no capítulo anterior, a história do design industrial moderno, surge também como uma ramificação, ou dissidência dialética da chamada “nova arquitetura” expressa nos objetivos centrais da Bauhaus, embora não tenhamos nos aprofundado em demasiado nesta discussão. A arquitetura – já com vasta tradição histórica de atuação na sociedade – destinava-se a concepção das chamadas *grandes escalas*, caracterizadas, agora, pelas construções urbanísticas dos grandes centros industriais. Em paralelo, ramificavam-se as novas necessidades por “tipos móveis” que acompanhassem esta nova estética urbana e neste locus nota-se o crescimento do chamado mundo dos projetos das *pequenas escalas*, que hoje denomina-se design. É notório por este motivo, que grande parte da bibliografia destinada a uma análise mais profunda do que veio a ser a Bauhaus, esteja fortemente sistematizada no campo teórico da arquitetura. Pudemos concluir que grande parte dos discursos elaborados pela teoria arquitetônica, são indistinguíveis do que *pode ser dito pelo design*. Portanto, para aqueles que pretendem construir uma análise crítica acerca do design, recomendamos que procurem ampliar suas referências bibliográficas, a começar pelo vasto discurso sistematizado pela arquitetura entre outras áreas do saber, como também é o caso das áreas relacionadas ao ensino e a produção das artes plásticas, por exemplo.

⁴⁷ Nossa intenção não é de modo algum desqualificar tais tipos de obras, mas sim alertar que tais leituras, elaboradas desacompanhadas de referenciais históricos mais complexos e críticos, contribuem para a legitimação de uma concepção sobre o design parcial e empobrecida de significados reais.

e práticas da Bauhaus, que a primeira vista denotavam orientações revolucionárias e emancipatórias, uma vez que se direcionavam a um comprometimento de melhoria das condições sociais daquele contexto, quando analisadas por nós com maior rigor, refletiam na verdade os preâmbulos da ideologia burguesa de educação.

Até aqui orientados por uma *macro visão* das conjunturas daquele contexto postas pelo desenvolvimento latente do capitalismo industrial em contrapartida com sua nova expressão neocolonialista, possibilitou-nos compreender a premissa de que a Alemanha não reunia as condições materiais necessárias para o desenvolvimento de uma proposta institucional e pedagógica plena e coerentemente revolucionária, criando antes, discursos insuficientes do ponto de vista emancipatório, típicos das identidades tomadas pelo estranhamento.

Para darmos encaminhamento as reflexões propostas para este terceiro capítulo, acreditamos ser necessário nos dedicarmos neste momento à construção de uma *micro visão* acerca dos limites histórico-políticos que constituíam a identidade Alemã e que se tornaram os significantes específicos da expressão pedagógica da Bauhaus que analisamos até aqui. Assim nos aproximaremos com mais atenção das especificidades históricas da Republica de Weimar.

1.Republica de Weimar: das contradições políticas às contradições pedagógicas da Bauhaus.

É nossa intenção a esta altura da pesquisa procurar responder mais pontualmente aquelas questões norteadoras de nosso pensamento, postas no início do primeiro capítulo. Tais questionamentos consistem em detectar

as concepções que formulam, condicionam ou determinam as práticas no campo do *design* industrial.

De certa forma temos tentado evidenciar estas concepções desde o início desta pesquisa, mostrando primeiramente em um nível epistemológico a predominância e também os limites dos direcionamentos teóricos motivados pelo *positivismo* e que hoje são motivados pela auto proclamada ideologia pós-moderna de apreensão da realidade. Não obstante, em seguida tentamos aprofundar e destacar as noções filosóficas predominantes acerca do *design*, procurando deixar perceptível seu caráter acentuadamente *idealista*.

E, por outro lado, a outra questão norteadora que figura-se neste trabalho, na verdade, como uma espécie de guia hipotético e que serviu-nos de motivação investigativa até aqui, é aquela que procura no campo histórico e filosófico do desenvolvimento do *design* industrial, encontrar os argumentos, práticas, e disposições que *contestam para com a lógica capitalista de produção material* e que por este motivo, indicam constituintes éticos, estéticos e políticos que se alinham às questões da emancipação humana. Acreditamos que grande parte dos elementos que respondem a este questionamento, ou seja, que identificam pontos de resistência no campo do ensino e da prática do design moderno encontram-se dissolvidos no extenso e complexo histórico que compõem a República de Weimar e é nossa intenção neste momento, destacar aqueles elementos que julgamos indispensáveis para o entendimento e resposta aos questionamentos ora suscitados.

No ano de 1871 dá-se a unificação da Alemanha. Até então o território germânico encontrava-se dividido em diferentes reinos, cidades e ducados o que em última instância comprometia diretamente seu desenvolvimento econômico.

Neste período, a supremacia econômica européia estava representada pela Inglaterra e França, enquanto o território germânico caracterizava-se, em linhas gerais, por modos de produção ainda marcadamente medievais.

A premissa metodológica do materialismo histórico e dialético, como anteriormente refletimos, ensina que “a cada estado de desenvolvimento das formas de produção material de sua existência correspondem formas específicas de estruturação social, além de valores e formas de apreensão da realidade” (Sader,2007:14). Assim não é forçoso concluir que as condições materiais germânicas reunidas naquela conjuntura, sumariamente descritas acima, implicaram em um tipo específico de consciência humana da qual a Bauhaus foi tributária. Segundo Emir Sader (2007), para Marx e Engels este fenômeno era caracterizado como *o atraso alemão*, metaforizado por eles como:

“(...) uma figura desconjuntada, com uma cabeça enorme – onde cabiam, entre outros, Immanuel Kant, Hegel, Heinrich Heine, Johann Goethe, Ludwig van Beethoven –, porém com um corpo pequeno, mirrado, que não conseguia se libertar das travas das sociedades pré-capitalistas. Aprisionados por essas estruturas arcaicas, os alemães canalizavam para a cabeça, gerando maravilhosas obras do espírito, as energias com que não conseguiam promover a derrubada do velho regime e a queda da Bastilha alemã” (idem, ibidem:13).

Contudo, a unificação alemã reflete em última instância as leis de concorrência descomedida das nações pelo crescimento econômico, assentadas pelo desenvolvimento industrial moderno. Destarte, é certo que a fragmentação política dos estados germânicos representava, sem dúvida, o principal entrave para a condição do atraso econômico alemão, mas que por outro lado, logo após alcançar sua unificação ao final do século XIX, tornou

visível um rápido desenvolvimento das forças produtivas, típicas de uma espécie de segunda revolução industrial⁴⁸ tardia e segundo Anatole Kopp,

(...) esse atraso acabou sendo de certo modo uma vantagem no momento em que a Europa entrou na segunda fase dessa revolução, pois permitiu à Alemanha equipar-se com indústrias bem mais modernas do que as instaladas na Inglaterra há 50, 60 e às vezes 100 anos (1990:37).

Neste nosso breve excursus sobre o atraso alemão, forçosamente incompleto e conscientemente pontual⁴⁹, tivemos como fundamental pretensão evidenciar a complexidade dos fatos históricos, ainda sob uma perspectiva mais ampla, que conferem sentido a educação estética moderna surgida na Bauhaus. Nossa intenção é deixar evidente que a Alemanha da república de Weimar é "(...) entre os países da Europa, aquele onde as divisões políticas são mais marcadas" (Kopp,1990:39). Os conflitos políticos que compõem este cenário exigem atenção redobrada daqueles pesquisadores que pretendem compreender o *design* a partir destas premissas, visto que diante dos assentamentos contraditórios do capital, os objetivos e resultados *declarados* pelos protagonistas daquele contexto, destinam-se antes de tudo a encobrirem pelas vias práticas e discursivas, os objetivos reais dados pelas determinações econômicas.

⁴⁸ Se a primeira Revolução industrial caracterizava-se pelo desenvolvimento das indústrias de base como a exploração do carvão, da metalurgia; a segunda Revolução Industrial, por sua vez, "(...) concerne ao aparecimento do telefone (1876), da lâmpada elétrica (1878), do motor a explosão (1885), do avião (1903)" (Kopp, 1990:36).

⁴⁹ Não nos foi permitido neste estudo aprofundarmos a discussão acerca de todos os entraves que culminaram com o fim do segundo Reich e a implantação da República de Weimar ao final de 1918, por razões didáticas e metodológicas fomos obrigados a suprimir os desdobramentos históricos mais específicos da unificação alemã de um modo geral, como por exemplo a Guerra dos Ducados (1864), a posterior Guerra Austro-Prussiana (1866) e também a seguida Guerra Franco-Prussiana (1870-1871), até o derradeiro conflito conhecido como a Primeira Guerra Mundial.

Entendemos que deste traçado mais geral da realidade Alemã – ou seja, um atraso dado por sua unificação tardia e posterior entrada efetiva no universo das demandas neocolonialistas, que de certa forma acabou favorecendo sua ascensão no desenvolvimento industrial moderno – derivam outras linhas mestras que se relacionam e convergem para a caracterização político-social de Weimar e que, por sua vez, desembocam diretamente na estrutura pedagógica da Bauhaus, sendo elas: *as necessidades colocadas pelas condições de vida da classe trabalhadora urbana alemã, postas pelo tardio, porém rápido desenvolvimento de seu parque industrial; o fortalecimento do partido Social Democrata alemão, incluindo a ele também seus desdobramentos ideológicos mais agudos e a Revolução de Outubro de 1917 na Rússia*. Sigamos então para a estruturação destes referenciais.

À semelhança do que vimos no capítulo anterior ao discutirmos a situação deplorável da classe trabalhadora na Inglaterra, ocorre também na Alemanha o mesmo processo, porém agora com um considerável agravante histórico: os longos anos de batalha enfrentados pela nação germânica na Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e sua conseqüente derrota para a Tríplice Entente, liderada pelo Império Britânico, França, Império Russo (até 1917) e Estados Unidos (a partir de 1917). Segundo Anatole Kopp,

Nos anos imediatamente pós-guerra constata-se que as condições de vida dos operários, pequenos empregados e funcionários degradaram-se ainda mais. A ausência de construções destinadas à habitação enquanto durou o conflito teve como conseqüência um “déficit” de mais de um milhão de habitações, enquanto que a produção de materiais de construção é de apenas 35% do que era antes da guerra. Enfim, o custo de vida é, em 1920, 15,5 vezes o que era em 1913, enquanto que os salários se multiplicaram por apenas 7 ou 8 (1990:30).

Diante destas condições de degradação da vida do trabalhador urbano, despontavam organizações operárias no plano político e sindical encarnada pelo partido Social-Democrata⁵⁰, fundado em 1875 e que desde 1890 vinha demonstrando grande fortalecimento dentro da Alemanha.

De acordo com Kopp (1990), a principal finalidade deste partido estava contida na idéia de instauração do socialismo, compreendido pela massa operária da época, como a apropriação coletiva dos meios de produção e troca. Seguindo os passos deste mesmo autor, fica evidente que este partido não era um bloco monolítico com relação aos seus ideais e premissas conceituais como muitos podem crer, mas ao contrário, coexistiam em seu interior grandes controvérsias, sendo que entre os membros da Social-Democracia a principal destas dicotomias se tratava no entendimento de que,

Para alguns, uma revolução violenta permitiria a derrubada desse sistema fundado sobre a apropriação privada dos meios de produção; para outros, cairia sozinho, como um fruto maduro, ao final de seu desenvolvimento. É a partir dessa divergência que se operará, após a Revolução russa, a cisão do partido Social-Democrata, da sua ala revolucionária, originando-se o Partido Comunista e, da sua ala reformista, o novo Partido Socialista, sucessor do de antes da guerra (idem:32).

⁵⁰ Segundo Kopp (1990), "o partido Social-Democrata de antes da guerra constitui de longe o componente mais importante do movimento operário agrupado ao redor da II Internacional. Sua doutrina é o marxismo ortodoxo de Marx e Engels, desenvolvido por alguns teóricos militantes importantes, como August Bebel, Karl Kautsky e Rosa Luxemburgo (1990:32).

Considerando então, a existência de uma divisão ideológica no interior deste partido, ou seja, uma frente reformista e uma frente revolucionária⁵¹, cumpre destacarmos que, como ressalta Kopp (1990), o Partido Social-democrata, ao longo de sua existência, formulou seus objetivos também a longo prazo, visando transformações profundas na sociedade. Para tanto, exerceu "(...) ação permanente em relação às reivindicações imediatas ligadas às condições de trabalho dos operários e também, ao contrário de vários partidos socialistas de todo o mundo, às relacionadas ao modo de vida dos trabalhadores e em particular as suas condições de habitação" (Kopp,1990:32).

Vimos até aqui as duas linhas históricas que acreditamos serem fundamentais para a compreensão dos movimentos contraditórios impressos na estrutura ideológica da Bauhaus, cumpre, portanto, delinear a terceira linha que converge para o ponto de fuga que dá ânimo ao que hoje entendemos como *design* moderno, a Revolução Russa em 1917.

Não temos a pretensão de desvelar, ou explicar as singularidades deste momento histórico, até porque não seria compatível com o formato deste trabalho mergulhar na imensa teia de complexidades que configuraram a Revolução Russa, porém temos como basilar motivação destacar algumas proximidades existentes entre o Wchutemas implantado na URSS e a estrutura pedagógica da Bauhaus. Com esta similitude entre os dois programas destinados às questões da formação artística específica daquela época, queremos tão somente evidenciar que tais empreitadas não foram fruto do acaso histórico, mas pelo contrário, foram o reflexo de um momento conturbado e acima de tudo, expressão direta de um momento declaradamente revolucionário.

⁵¹ Extrema esquerda nascida da esquerda do Partido Social-Democrata, antigos Spartakistas e posterior partido comunista, cujos dirigentes são Rosa Luxemburgo (1871-1919) e Karl Liebknecht (1871-1919) (Kopp,1990:27).

O Wchutemas (oficinas de artes livres), segundo Wick (1989), nasceu por força de um decreto assinado por Lênin (1870-1924), que na realidade fazia parte de um lema da política educacional e artística, destinado a responder aos problemas colocados pela nova realidade socialista.

Este “programa de artes” foi elaborado em 1918 e nele postulava-se: “(...) a eliminação das diferenças concernentes à classificação de escultor e estucador, pintor e rotulista. Elevação do artesanato à categoria de arte... a fecundação do artesanato por artistas inovadores” (Wick,1989:78). Outros objetivos do Wchutemas consistiam em “propiciar à formação de arquitetos um alicerce artístico e fomentar a arte e o artesanato, bem como a produção voltada para o bem da economia nacional” (idem:80). Nota-se com esta breve exposição a proximidade existente entre o programa de formação artístico russo e o programa alemão proposto pela Bauhaus, se bem lembrarmos de suas principais especificidades expostas no capítulo anterior. Por outro lado, observa-se que enquanto o Wchutemas era estimulado pelo Estado Soviético, com a Bauhaus dava-se justamente o contrário: durante toda sua existência fora perseguida pelas correntes de extrema direita que se fortaleciam dentro da Alemanha, o que justifica claramente, sua mudança repentina de Weimar para Dessau e de lá para seu encerramento em Berlim.

Mais um ponto de congruência que soa-nos como um importante referencial histórico na compreensão das contradições conceituais que se assentaram no *design* industrial, com relação à educação estética russa e a educação estética alemã, diz respeito à semelhança do direcionamento declaradamente socialista, porém agora enquadrado nos moldes técnico-científicos, utilizados na Bauhaus durante a gestão de Hannes Meyer que transcorreu entre os anos de 1927 a 1930. Os encaminhamentos de Meyer naquela instituição pareciam, para nós, estar em plena concordância e concomitância com as premissas stalinistas colocadas em prática já em

1928. Ano este em que houve uma forte revisão dos objetivos educacionais do Wchutemas, culminando com uma nova fase destinada também, como já era de se esperar, a uma educação com forte direcionamento às questões tecnológicas de construção e produção industrial. Fato este que resultou também na alteração do nome do programa para Wchutein e em seu posterior desmembramento em escolas superiores especializadas (...) “nas quais o aspecto artístico foi cada vez mais relegado a um plano secundário em benefício da utilidade técnica” (Wick,1989:81).

Contudo, podemos perceber com estes paralelismos que houve um forte intercambio de idéias entre os dois países. Lutava-se na política como se lutava na arte. As ambigüidades do contexto econômico e político Alemão estão expressas em cada fase de desenvolvimento da Bauhaus. Destarte, como já mencionamos, entre os países da Europa, a Alemanha de Weimar é o país com as divisões políticas mais acentuadas, segundo Anatole Kopp (1990),

A extrema-direita é, desde seus primeiros passos, um movimento que atraiu importantes camadas populares e onde aventureiros inescrupulosos conviveram harmoniosamente com a nobreza e os marechais. No outro extremo do espectro, o Partido Comunista não se assemelhava em nada ao de alguns outros países da Europa, particularmente ao Partido francês, ainda impregnado da tradição jacobina e no qual fala-se mais em “povo” do que em proletariado. Ao contrário, o Partido alemão era fundamentalmente um partido operário, mesmo contando em suas fileiras com vários intelectuais famosos. Ele está nas ruas, uniformizado – incluindo seu secretário geral Ernst Thaelmann – e as lutas com as tropas de extrema-direita são sangrentas e cotidianas e sua organização visível é duplicada por uma organização clandestina. Para o Partido Comunista alemão durante longo tempo a tomada do poder era para amanhã, sobre as barricadas, como no outubro russo (Kopp,1990:40).

Por todas estas questões, que sabemos estarem aqui sumariamente apresentadas, acreditamos que os elementos de resistência impressos na constituição da atividade do *design* industrial que pretendíamos identificar e que tentam responder aquelas questões matriciais de nossa pesquisa, não podem ser identificados única e diretamente nas experiências e discursos da Bauhaus, mas sim na história, na ampliação e resignificação dos contextos em que se operam tais fenômenos. Para bons entendedores, meias palavras não bastam. E mais uma vez, para sintetizar brilhantemente o que estamos tentando evidenciar até então, recorreremos a uma importante passagem literária em que Marx (2006), em seu “*O Dezoito Brumário de Louis Bonaparte*”, nos ensina que:

Os homens fazem sua história, mas não segundo a sua livre vontade; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado. A tradição de todas as gerações mortas oprime o cérebro dos vivos como um pesadelo. E justamente quando parecem empenhados em revolucionar-se a si e as coisas, em criar algo que jamais existiu, precisamente nesses períodos de crise revolucionária, os homens conjuram ansiosamente em seu auxílio os espíritos do passado, tomando-lhes emprestados os nomes, os gritos de guerra e as roupagens, a fim de apresentar, nessa linguagem emprestada, a nova cena histórica universal (2006:15).

Não obstante, a premissa que agora se figura com mais intensidade em nosso pensamento é a de que a Bauhaus e com ela de toda a tradição educacional vinculada a formação estética do *design* moderno, enraíza-se não só nas necessidades capitalistas de produção industrial, como descrevemos no primeiro capítulo, mas também, em um movimento

revolucionário latente e declarado, nascido justamente das contradições engendradas pelo próprio modo de produção capitalista. Resta-nos compreender que os movimentos revolucionários e suas expressões éticas e estéticas, não brotam de um vazio abstrato supratemporal, mas sim das contradições materiais que o modo de produção vigente desenvolve. Eis o porquê da permanente intermitência entre a vontade revolucionária expressa nos discursos e nas tentativas de ordem prático-pedagógicas intentadas pela Bauhaus, e seus implacáveis resultados reprodutivistas que no anseio por mudanças conjunturais, contribuíram contraditoriamente, para a manutenção e reformulação das relações sociais baseadas no capital.

O design industrial é, portanto, uma atividade complexamente híbrida. Em seu interior encontramos elementos antagônicos constituídos pelas necessidades técnicas da nova maquinaria moderna e, ao mesmo tempo por rompantes românticos de negação deste mesmo movimento, assinalados pelos ideais do movimento inglês do Arts and Crafts. Numa outra ponta temos nesta atividade ações motivadas e guiadas pelas necessidades históricas atravessadas pela nova classe que se figurava crescentemente na Europa, ou seja, o proletariado – podendo somar-se a esta questão também àquelas que dizem respeito à fé exacerbada no desenvolvimento da produtividade industrial como meio de sanar tais necessidades existenciais destes trabalhadores. E, por fim, no *design* industrial encontramos também fissuras emancipatórias atravessadas por rajadas de vento revolucionárias vindas não só da luta da extrema esquerda nascida da Social Democracia alemã, mas vindas também com toda força dos movimentos político-intelectuais russos gerados pela revolução de outubro em 1917.

Por estas razões não tememos em concordar com o importante *designer* e pesquisador italiano Enzo Mari (1932) quando este define ser o

design "(...) a estrutura da utopia socialista"⁵². Nossa grande motivação e esperança residem na compreensão da atividade do *design* como portadora histórica de uma identidade clivada: como expressão matricial da racionalidade burguesa industrial e como suspiro de possibilidade estética superadora dessa mesma realidade, pois o *design* visa o bom projeto, é acima de tudo a possibilidade de relação criadora, e transformadora do homem com a natureza humana.

2.Design e Emancipação

Para se compreender o *design* como uma atividade essencialmente humana, como atividade criativa, projetual consciente de apropriação e transformação especificamente humana das coisas e da natureza, faz-se necessário antes, partir de uma compreensão correta do marxismo como o "(...) verdadeiro humanismo de nossa época" (Vázquez, 1968:12). Isto por que é certo para nós, que no momento em que se constituía na cena histórica europeia e mais especificamente alemã, o *design* moderno e a respectiva institucionalização de seu ensino, grande parte das interpretações marxistas⁵³ que lhe davam embasamento e que eram encabeçadas pela socialdemocracia, reduziam-se "(...) a uma mera teoria econômica e política,

⁵² Entrevista concedida à revista digital da UNISINOS - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, **IHU On-Line**, acessada em 1/07/2009 pelo endereço: <http://www.unisinos.br/busca/index.php?b=design+e+socialismo&c=e&p=0&Itemid=87&x=29&y=10>

⁵³ Segundo Sánchez Vázquez, na opinião dos principais teóricos da socialdemocracia alemã, vigentes desde o final do século XIX até o começo do século XX, "(...) a única coisa que o marxismo podia oferecer era uma explicação do condicionamento da arte por fatores econômicos, mas com particularidade de que a tese capital do materialismo histórico (sobre o papel determinante, em última instância, das relações econômicas) era interpretada por estes teóricos socialdemocratas de uma forma tão esquemática e unilateral que se desnaturava inteiramente seu verdadeiro sentido" (1968:12).

interpretada ademais num sentido reformista, ignorando-se sua medula filosófica” (idem, ibidem).

A filosofia marxista empenha-se com força desmedida à procura do homem, do ser social concreto. E ao fazê-la encontra-a no trabalho, compreendendo que “(...) o ser do homem, a sua existência, não é dada pela natureza, mas produzida pelos próprios homens” (Saviani,2005:225). Ao contrário dos animais, cuja natureza dada basta para que estes garantam sua existência simplesmente adaptando-se a ela, com o homem dá-se o contrário, pois sua relação com a natureza a forja e a transforma para si, a medida de sua necessidade criando com isso a natureza verdadeiramente humana.

O trabalho, segundo a filosofia marxista é o núcleo da essência da condição humana, e suas significações estão diluídas na realidade histórica e social. Marx (2004), quando segue em direção a esta realidade, depara-se, pois, com o humano perdido, mutilado e negado a si mesmo, pois diante das condições econômicas e históricas próprias da sociedade capitalista, esta negação se dá justamente pelo trabalho estranhado, pois diante do capital:

O trabalhador se torna tanto mais pobre quanto mais riqueza produz, quanto mais a sua produção aumenta em poder e extensão. O trabalhador se torna uma mercadoria tão mais barata quanto mais mercadorias cria. Com a *valorização* do mundo das coisas (*Sachenwelt*) aumenta em proporção direta a *desvalorização* do mundo dos homens (*Menschenwelt*). O trabalho não produz somente mercadorias; ele produz a si mesmo e ao trabalhador como uma mercadoria, e isto na mediada em que produz, de fato, mercadorias em geral. (Marx,20004:80) (grifos do autor).

É nossa intenção defender que na atividade do *design* industrial moderno se interdependem e se complementam dialeticamente duas dimensões especificamente humanas: *a educação* e *a capacidade criativa, conceptiva, projetual humana*. A educação é para nós *Trabalho Humano Educativo* e o *design*, por sua vez, *Trabalho Humano Criativo*. Acreditamos que o desenvolvimento da realidade histórica (*economia política*), antes de sabotar estas dimensões e, retirar delas suas protodisposições transformadoras, proporcionou contraditória e dialeticamente a união e o fortalecimento destas duas realidades da práxis humana. Desta rica e tensa união, acreditamos terem sido criados sopros de possibilidades emancipatórias, que à luz da filosofia marxista e do manejo consciente da história dos homens, sejam capazes de constituir outra prática pedagógica, que conduza à formação de indivíduos sensíveis e aptos a identificar, questionar e alicerçar, de fato, o trabalho criativo nas verdadeiras necessidades humanas que a realidade social ora demanda.

Assim, a *simbiose entre educação escolar, indústria moderna e design industrial*, que num primeiro momento desta pesquisa buscamos refletir de maneira a ressaltar suas principais contradições identitárias estranhadas, por entendermos que a “*economia nacional oculta o estranhamento na essência do trabalho porque não considera a relação **imediate** entre o **trabalhador** (o trabalho) e a produção*” (Marx,2004:82) (grifos do autor); agora será refletida de modo a tornar evidente que da fusão das especificidades de cada uma destas atividades, contidas em constante movimento nesta *simbiose*, resulta a possibilidade de compreensão e transformação da totalidade social.

A principal especificidade do trabalho educativo é segundo Saviani,

“(...) o ato de produzir, direta e intencionalmente, em cada indivíduo singular, a *humanidade que é produzida*

histórica e coletivamente pelo conjunto dos homens. Assim, o objeto da educação diz respeito, de um lado, à identificação dos elementos culturais que precisam ser assimilados pelos indivíduos da espécie humana para que eles se tornem humanos e, de outro lado e concomitantemente, à descoberta das formas mais adequadas para atingir este objetivo” (2005:13).

Deste modo, o trabalho educativo consiste basicamente na sistematização do saber produzido e na socialização e permanente reconstrução deste saber sistematizado, possibilitando assim, que o que não pode ser garantido pela natureza ao homem, possa ser construído por ele, incluindo neste processo, a construção dos próprios homens. Não obstante, a educação, segundo as premissas da filosofia marxista, é aquela responsável pela socialização do instrumental intelectual necessário para fazer do homem um ser social capaz de dominar as causalidades e naturalidades que outrora o dominavam. É o trabalho educativo que permite a plena distinção entre “(...) o essencial e o acidental, o principal e o secundário, o fundamental e o acessório” (Saviani,2005:13). Destarte, é o trabalho educativo, portanto, o principal vetor que conduz o homem do *reino da necessidade* que faz dele um ser carente que padece, para o *reino da liberdade*, onde de posse de sua plena consciência humana, estabelece uma *relação estética* com a natureza, uma relação contemplativa e de significação dos atos e dos fatos da vida em seu conjunto. Através do trabalho educativo, o homem unilateral, fruto da divisão social do trabalho no decorrer da história do capitalismo, encontra sua possibilidade de onilateralidade, que segundo Manacorda representa:

(...) a chegada histórica do homem a uma totalidade de capacidades produtivas e, ao mesmo tempo, a uma totalidade de capacidades de consumo e prazeres, em que se deve considerar sobretudo o gozo daqueles bens espirituais, além

dos materiais, e dos quais o trabalhador tem estado excluído em consequência da divisão do trabalho (2007:90 a 91).

Trabalho educativo e trabalho criativo se interdependem, se complementam e se potencializam, abrindo possibilidades de fazer do homem necessitado, um *homem total*, portador de *sentidos plenamente humanizados*. Essa possibilidade, material histórica, depende das condições econômicas, políticas e sociais, em sua articulação real e prática. Nessa possibilidade superadora estruturam-se as potencialidades emancipatórias presentes na realidade contraditória das práticas alienadas ou clivadas, efetivadas dessa maneira pela natureza arbitrária e ambígua do atual estágio de organização das forças produtivas e suas conseqüentes relações de produção e organização social do trabalho. O esclarecimento sobre a base real das práticas alienadas é o primeiro passo para a produção de superações, em sua dialética de negação e afirmação de novos meios e horizontes.

Marx (2004) ensina que a propriedade privada tornou os homens cretinos e unilaterais, de modo que o *ter* tenha sempre prevalecido em detrimento do *ser*. Assim, só tem valor para o homem aquilo que pode ser possuído, usufruído, usado imediatamente por ele. Destarte, como o próprio Marx diz, “o lugar *de todos* os sentidos físicos e espirituais passou a ser ocupado, portanto, pelo simples estranhamento de todos estes sentidos” (2004:108) (grifos do autor).

Diante dos sentidos entorpecidos pelo estranhamento, só se pode ter uma prática criativa estranhada, cúmplice das forças deformadoras e perversas do capital. Eis o porquê da importância do trabalho educativo na sistematização dos saberes necessários para a *formação emancipatória dos sentidos humanos*. Marx (2004) arrosta uma dura e inegável crítica à

concepção idealista e metafísica da condição humana, vigentes nas condições ideológicas e culturais das sociedades européias de sua época. A clivagem entre a subjetividade ou singularidade e a concepção essencialista de universalidade expressa essa contradição estrutural. A superação de tal radicalidade se objetiva na possibilidade histórica do desenvolvimento pleno das potencialidades humanas, de tal modo que, superadas as condições reais de alienação e desumanização exploratória, a produção da vida e sua própria representação material e simbólica coincidiria com a nova identidade do homem e sua totalidade, numa identidade em que a humanidade do homem se condicionaria na plenitude de cada individualidade ou subjetividade, Já não haveria a fissura entre sujeito e essência, entre existência e essência, entre humanidade e pessoa; a cada pessoa se visualizaria a plenitude da coletividade, a expressão máxima da humanidade em cada homem e sua única, omnilateral e plena essencialidade histórica e real.

O *design* como atividade criativa mediadora entre homem e natureza, só pode ser efetivado no *reino da liberdade consciente*, pois fora deste *locus*, subjugado ao *reino da necessidade*, os sentidos têm apenas um sentido tacanho, logo, não é possível sob estas bases fazer *design humano*, ou seja, estabelecer uma relação estética, criativa com a natureza, pois esta exige inexoravelmente a plenitude dos sentidos humanizados. Sob o espectro da necessidade, toda e qualquer manifestação estética do ser humano, só pode dar-se como negação dela mesma. Segundo Marx,

Para o homem faminto não existe a forma humana da comida, mas somente a sua existência abstrata como alimento; poderia ela justamente existir muito bem na forma mais rudimentar, e não há como dizer em que esta atividade de se alimentar se distingue da atividade *animal* de alimentar-se. O homem carente, cheio de preocupações, não tem nenhum sentido para o mais belo espetáculo; o comerciante de minerais

vê apenas o valor mercantil, mas não a beleza e a natureza peculiar do mineral; ele não tem sentido mineralógico algum; portanto, a objetivação da essência humana, tanto do ponto de vista teórico quanto prático, é necessária tanto para fazer *humanos os sentidos* do homem quanto para criar *sentido humano* correspondente à riqueza inteira do ser humano e natural (2004:110 a 111)(grifos do autor).

A Bauhaus foi como outrora refletimos, um espaço tenso, contraditório e determinante para a consolidação da educação estética moderna. E tornou-se possível, a partir da reconstrução crítica e complexificada de sua evolução histórica, caracterizá-la como instituição burguesa de ensino superior, voltada para a instrução das classes que se ocupariam com as atividades de *controle e concepção* da nova identidade industrial que se expressava. Curiosamente em seus discursos e práticas ela se esforçava em combater veementemente o caráter “burguês” de criação estética e o faziam a partir da elevação do status do artesanato e da construção de um tipo de “criatividade coletiva” – como fora feito na Bauhütten medieval – buscando suplantar a criatividade artística individual a todo custo.

Com esta prática acabaram, segundo nossas considerações e sínteses, contraditoriamente negando as especificidades do trabalho criativo, negando a verdadeira relação estética do homem com a natureza humana, pois esqueceram-se de que é pela *objetivação de sua máxima individualidade* que o homem se faz ao mesmo tempo *coletividade*. O trabalho criativo, na verdade é a máxima expressão do indivíduo como sujeito histórico. A criação, a relação estética com as coisas e com a natureza é uma das formas mais elevadas de afirmação do homem no mundo objetivo. Negou-se na Bauhaus, em parte, não só as especificidades da criação estética, mas também as especificidades do trabalho educativo, pois o trabalho educativo

guiado pelo humanismo consiste justamente na *relação dialética entre a individualidade e a coletividade dos sujeitos*.

Todavia, essa consideração crítica não se reveste de uma negação moralista ou de uma condenação unilateral, imprópria para estudos de base histórica e política em nosso referencial. A experiência institucional e a projeção ideológica da Bauhaus, tal como as demais forças materiais e espaços da sociedade alemã do final do século XIX e mesmo nos primórdios do século XX carrega a ampla potencialidade das disposições entre o intercurso das relações de produção burguesas, as novas possibilidades postas pela organização de forças sociais e críticas ideológicas de natureza socialista e, ao mesmo tempo, a expressão institucional da cultura vivida sob as bases e formas das práticas ainda medievais, que se subordinavam aos elementos e expressões culturais da sociedade germânica e suas idealizações. Em uma exemplificação didática, convivem em forças e sínteses discrepantes e acintóticas o *velho*, representado pela cultura e saudosismo medieval, próprio das relações artesanais, o *novo*, alvissareiramente defendido pela racionalidade prática burguesa impressa nas possibilidades de mudar a realidade, de produzir e projetar novas formas para o bem estar e satisfação das necessidades humanas e a idéia, essa sim uma projeção, de uma sociedade igualitária, medida pela identidade do homem, numa projeção de síntese entre subjetividade criadora e totalidade, consubstanciada no *novíssimo*. O *velho*, o *novo* e o *novíssimo* se enfrentam, se negam e se articulam na Bauhaus, de modo que esse encadeamento de diversidades potenciais pode expressar, na forma em que se posicionam diferentes concepções, identidades e potencialidades, estéticas, políticas e analíticas.

Ao contrário dos protagonistas que atuaram na Bauhaus e de muitos artistas e teóricos do design – como por exemplo, Enzo Mari (2009) – que

ainda hoje afirmam ser *impossível ensinar a arte*, e que por conta disto limitam-se ao ensino de técnicas materiais e instrumentais de composição e construção plástica; nós defendemos que a arte não só pode como também e, sobretudo, *deve ser ensinada*. O ensino da arte, ou seja, da relação estética dos homens com as coisas, nada mais é que estar em concordância plena com as proposições do humanismo marxista. É o esforço de educar os homens e fazer com que eles de posse da "*humanidade que é produzida histórica e coletivamente pelo conjunto dos homens*" consigam construir a si próprios como sujeitos consciente, livres e condutores de sua própria história.

Alegar que a criatividade, ou que a relação estética com o mundo não pode ser ensinada, é o mesmo que negar a condição humana, é colocar justamente a atividade que faz do homem um ser estritamente humano, num patamar extraterreno, surreal, idealista, supra-histórico. Criatividade não é dom divino, não é talento de poucos, é antes de qualquer coisa capacidade construtiva, transformadora de intervenção do homem na natureza material e espiritual. Formar o artista é o mesmo que formar o homem e este deve ser o compromisso de toda e qualquer instituição que se propõe a educar os indivíduos sociais.

As forças produtivas que imperaram entre os séculos XIX e XX, consubstanciadas pelo desenvolvimento industrial após a implementação da maquinaria moderna, que se apropriou e transformou completamente o instrumental de trabalho antes dominado pelos homens, possibilitou como já refletimos, a união entre as especificidades do trabalho educativo e as especificidades do trabalho criativo em uma mesma instituição de ensino estético que tinha como premissa resolver os problemas gerados pela divisão social do trabalho, ou seja, a divisão que colocou em plataformas distintas trabalho criativo e trabalho manual.

O capital industrial é assim, um moto contínuo de produção de processos contraditórios, pois sempre ao criar "(...) uma totalidade de forças produtivas, um domínio total por parte do homem sobre esta natureza, torna necessária e inevitável por parte do homem a apropriação dessas forças, na qual há também o desenvolvimento de uma totalidade de faculdades" (Manacorda,2007:68). Neste movimento dialético reside a mola mestra que garante saltos emancipatórios no terreno educacional que envolve o *design*, pois ele é um portador histórico de uma totalidade de faculdades específicas que permite que estas sejam apropriadas não mais para atender as demandas falaciosas da produção capitalista, mas sim para produzir a *verdadeira riqueza humana*, eliminando as contradições que lhe deram origem em prol do homem onilateral.

Como afirmou Marx,

Em certo estágio de desenvolvimento, as forças produtivas materiais da sociedade entram em contradição com as relações de produção ou, o que é a sua expressão jurídica, com as relações de propriedade no seio das quais se tinham movido até então. De formas de desenvolvimento das forças produtivas, estas relações transformam-se em seu entrave. Surge então uma época de revolução social (2003:06).

Seguindo esta orientação, tentamos evidenciar que o caráter inacabado e em constante transformação da indústria moderna, ao mesmo tempo em que construiu determinantemente a forma estranhada do trabalho social humano, gerou também, dialeticamente os mecanismos necessários para a superação deste entrave, na medida em que foi necessário fundir instrução e trabalho, de onde deriva a possibilidade de uma educação politécnica.

O *design* como produto do desenvolvimento social encontra na história suas determinações, mas a história é, nomeadamente, fruto da ação humana e se esta é construída pelos homens, também pode ser por eles transformada. Deste modo, concluímos que a história do *design* é também um campo repleto de possibilidades que conduzidas por homens esclarecidos, conscientes dos ditames alienantes que fizeram deles o que eles são, possam a partir desta tomada de consciência, decidir o que farão com sua própria existência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Que relação instigadora há entre o tempo, o homem e a sua produção? Que possibilidades encerram-se em seu traço criador, em suas faculdades sensoriais, intelectivas e materiais? Que limites e fronteiras existem entre a virtuosidade do indivíduo e a marca coletiva de sua cronologia e historicidade? Qual dialética explicaria a plêiade de potencialidades entre as necessidades basilares e a fruição própria do espírito humano posto à frente das necessidades? Essas questões sempre perpassam a consideração do design e seu confronto com a arte, com a produção, com a vida, com as necessidades sociais e as potencialidades educativas.

O *design* industrial é ensinado e aprendido na escola. A escola, como sabemos, é uma instituição social que, ainda que seja tributária genealogicamente de sociedades antigas e escravistas, na sua atual disposição institucional a escola é filha da modernidade. Diante de tal afirmação, resta-nos compreender que suas características identitárias são compostas inexoravelmente por esta relação histórica.

Desde meus primeiros passos neste terreno, quando me graduava em *design* industrial pela Universidade do Estado de Santa Catarina, procurava construir um repertório teórico que ilustrasse e problematizasse esta

interdependência, pois não acreditava que os problemas – de ordens diversas – pelos quais o design era e é ainda atravessado, pudessem ser compreendidos em suas totalidades negando sua dimensão educacional. Sempre pareceu-me lógico investigar e refletir sobre os problemas do *design* industrial, no campo da educação, uma vez que a formação universitária tornou-se premissa para a constituição do *designer*.

Procurando manter-me coerente com minhas próprias impressões, dediquei-me tão logo encerrei minha graduação à compreensão das especificidades da educação. À guisa da filosofia da educação pude apropriar-me da importante e indispensável tese de que “(...) a educação é uma atividade especificamente humana, cuja origem coincide com a origem do próprio homem” (Saviani,2005:224). Deste modo, portanto, seu entendimento só pode se dar na busca do entendimento da realidade humana.

À luz do materialismo histórico e dialético foi possível compreender que o homem só nasce enquanto homem como possibilidade, neste sentido, para se tornar homem é preciso antes, que ele aprenda a condição humana. Como bem atesta Manacorda:

O homem não nasce homem: isto o sabem hoje tanto a fisiologia quanto a psicologia. Grande parte do que transforma o homem em homem forma-se durante sua vida, ou melhor, durante o seu longo treinamento por tornar-se ele mesmo, em que se acumulam sensações, experiências e noções, formam-se habilidades, dadas a priori pela natureza, mas fruto do exercício que se desenvolve nas relações sociais, graças às quais o homem chega a executar atos, tanto “humanos” quanto “não-naturais”, como o falar e o trabalhar segundo um plano e um objetivo. (2007:22).

O homem se faz homem, portanto em sua relação direta com a natureza, transformando-a e dominando-a, numa tipologia ainda tensionada pela diferença projetada entre a condição humana e a natureza como selvagem ou desumanizada e, nessa relação o homem constrói e transforma a si próprio. Essa relação de negação e apropriação, que se materializa tanto nesse processo real quanto nas projeções de sentido que impregnam a identidade humana dá-se o nome de trabalho. O trabalho é assim, a essência humana.

Por sua vez, é de extrema importância compreender que o trabalho, segundo as premissas da filosofia da práxis, é uma atividade histórica e socialmente determinada. Assim, mediante o desenvolvimento histórico das relações sociais mediadas pelo capitalismo, o trabalho deve ser entendido como uma forma de existência contraditória: como afirmação essencial da condição humana e também como completa negação desta condição, pois subsumido ao capital, dividido e mutilado socialmente, acaba por dividir e mutilar os próprios homens, processo este que se denomina por trabalho estranhado.

Há diferentes graus de reconhecimento analítico desse estranhamento relacional, um grau material, em que a produção do indivíduo humano não representa mais seu criador, um segundo nível no qual o que ele produz não se volta para sua satisfação ou bem-estar, mas é explorado e assimilado por outrem e, num terceiro grau, na inconsciência de sua ação produtiva, na inversão entre a desumanização e embrutecimento do produtor e na fetichização do que se produz, na anímica forma de mercadoria.

O trabalho estranhado "(...) subsume os indivíduos sob uma determinada classe social, predestina-os, desse modo, de indivíduos a membros de uma classe" (Manacorda,2007:59).

De posse desta compreensão, o design industrial passou a ser encarado também como uma atividade especificamente humana, como trabalho humano e por isto identitariamente clivado, contendo em seu interior a possibilidade de afirmação do *ser social*, do *homem total*, mas também as disposições de negação históricas do próprio homem em todas as suas dimensões.

Como *negação do homem* o *design* industrial tem em seu curso histórico uma vasta trajetória fetichista de manifestações estéticas. O *design* como trabalho estranhado produziu em seus protagonistas um tipo de padronização do olhar humano e de toda a sua capacidade sensorial, apenas apta a identificar e criar para as necessidades postas pelo modo de produção capitalista. Como exemplo máximo desta antinomia “criativa” destacamos o que convencionou-se chamar de *obsolescência programada*⁵⁴, atividade esta entendida por nós como o direcionamento da prática projetual, própria do *design* industrial para o atendimento de *necessidades inumanas* e historicamente criadas pelas leis mercadológicas.

Assim, como atividade estranhada, o design tem como principal referência a satisfação das necessidades capitalistas, subjugando os homens ao status de meros consumidores, permanentemente necessitados de estranhezas, deformadoras de sua própria condição.

⁵⁴ Obsolescência Programada é o nome dado a vida curta de um bem ou produto projetado de forma que sua durabilidade ou funcionamento se dê apenas por um período reduzido. A obsolescência programada faz parte de um fenômeno industrial e mercadológico surgido nos países capitalistas nas décadas de 1930 e 1940, como consequência da crise financeira enfrentada pelos Estados Unidos de 1929, conhecido como Descartalização. Este procedimento acabou causando grandes danos ao meio ambiente e prejuízos desmedidos aos consumidores de modo geral. Tal processo faz parte de uma estratégia de mercado que visa garantir um consumo constante através da insatisfação, de forma que os produtos que satisfazem as necessidades daqueles que os compram parem de funcionar tendo que ser obrigatoriamente substituídos de tempos em tempos por outros mais modernos.

Esta pesquisa teve como motivação inicial uma preocupação principalmente direcionada para aqueles que começam sua caminhada na formação em *design* industrial, porém também almeja em alguma medida contribuir para o debate crítico e transformador daqueles que trilham por estas searas há tempos mais distanciados. Por este motivo tentamos sistematizar tanto quanto foi possível neste trabalho, um material teórico clássico e diversificado do pensamento crítico e humanista do marxismo, tomando cuidado com o trato das referências bibliográficas e procurando com grande empenho buscá-las diretamente no pensamento marxiano e em seus principais representantes no campo da Filosofia da Educação. Acreditamos não ser possível cobrar um posicionamento crítico daqueles que se inserem neste processo de formação do designer, sem antes fornecer-lhes um referencial teórico mínimo sistematizado de modo que estes, a partir destes elementos iniciais, construam sua própria trajetória elucidativa e prática.

Somos partidários incondicionais da idéia marxista de que faz-se necessário o esclarecimento teórico prévio para que se possa a partir dele construir práticas transformadoras direcionadas à emancipação humana.

É inadmissível, diante das deformidades sociais e ambientais que o mundo ora atravessa, continuarmos cúmplices das forças mortais e deformadoras do capital. Precisamos com urgência trazer à cena histórica novamente a escala humana e suas reais necessidades. O núcleo problematizador do *design* deve esforçar-se com empenho desmedido a pautar-se pelo homem e esta tarefa não pode escapar ao posicionamento político e a luta veemente pela superação da propriedade privada dos meios de produção material da vida.

Contudo, achamos prudente salientar que este é um trabalho datado, ou seja, historicamente determinado e conscientemente inacabado.

Esperamos ter conseguido abrir trilhas renovadas para a reflexão crítica acerca do *design*, porém de modo algum acreditamos ter esgotado suas possibilidades investigativas. Muitas articulações podem e precisam ser construídas a partir arranjo conceitual que tentamos edificar, mas reconhecemos também que esta é uma empreitada que não pode limitar-se a questionamentos e investigações individualizadas, e que carecem de ações coletivas no campo prático e educacional que articulem também outras áreas do conhecimento com a intenção de produzir uma contabilidade crítica de uma determinada forma de consciência e projetar, prospectivamente, novas identidades e realidades.

Todavia, nosso tempo não permite arroubos idealistas. Nem ufanismos ingênuos. Há urgência de novas leituras históricas e necessidade de proposições políticas determinadas. Não se trata aqui de descurar da esperança, mas sim de compreendê-la na trama das relações históricas. Nossa conjuntura permite que sintamos, ainda mais do que a especulação analítica, a crise do capital e o esgotamento de suas formas de apropriação e manejo das forças naturais. As expressões cataclísmicas que se expressam em desarranjos climáticos são uma das exponenciais realidades da saturação de um jeito ou forma de administrar as relações e forças produtivas do capital. Mistificações de toda sorte, que se entrecruzam em ciladas analíticas e se alternam em expressões que revelam somente a base mesma de reformismos requentados, de tempos hipermodernos, pós-modernos, os tempos líquidos ou sólidos, são todos os tempos do capital.

Nossa época exige a determinação de afirmar a dialética da história, do intrínseco dinamismo do movimento de ação e reação que anima todas as possibilidades transformadoras. Isso significa reconhecer que o elemento dissolvente, transformador e revolucionário da história encontra-se intrinsecamente definido na própria ação humana, de modo que se pode

antever, nas condições objetivas do tempo presente, a dialética da correlação de forças, materiais, econômicas e políticas, culturais e sociais, em enfrentamento e tensão.

A esse estado de crise real do capital se articulam propostas igualmente reformistas, em todos os campos de representação da luta ideológica. Sua função, ao mesmo tempo em que buscam justificar as bases da realidade, é a esconder ou inverter as categorias de causalidade postas pelo ritmo do capital. No design, por exemplo, vimos aparecer uma seara fértil de proposições novidadistas, tais como o design cambiante, o design sustentável, o design social, design verde, para citar os mais destacados. Evidentemente que muitas dessas propostas não reconhecem-se como tais, no campo das análises históricas. Manejam conceitos e categorias que não alcançam a dialeticidade do devir histórico e quedam-se, inertes, em abordagens tópicas e situacionais, mesmo que nisso não se reconheça culpa ou artificialidade intencional.

Nossa intenção, ao final dessa dissertação, é olhar para outro horizonte. O criterioso juízo do passado, em suas conformações históricas e políticas, mais do que uma arqueologia de discursos ou uma genealogia de conceitos buscou identificar as matrizes políticas que direcionaram, epistemológica e institucionalmente, as práticas de design na sociedade moderna emergente. Tal cotejo histórico seria, a nosso ver, a pedra analítica fundante para decifrar a pendular identidade do design numa sociedade de contradições matriciais. Não necessariamente para ficar na estreita crítica reprodutivista, de forma que reconhecida a base histórica contraditória somente lográssemos permanecer nessa identidade. Entendemos que, para além das forças e tempos do capital, o desafio de afirmar a possibilidade de uma nova sociedade, baseada em novos marcos de produção e novas possibilidades de manejo dessas mesmas produções e de seus eixos

regulatórios, mais do que nunca, se apresentam em nossas possibilidades atuais.

O esgotamento de mecanismos estruturais da produção de mercadorias e sua inculcação como necessidades universais, a potencialidade revitalizadora de contraposições analíticas e reflexivas, o engendramento de projetos políticos e proposições alternativas de sentido, ainda que marcados pela carência de horizontes revolucionários patentes, deixam à mostra a insuficiência do capital, seus discursos, praticas e representações, para anunciar a felicidade plena e total para todos.

Mas, no burburinho das novas forças vanguardistas, vimos ampliar os horizontes da afirmação dos grupos sociais emancipatórios que, em cadência própria, carregam a marca da história, a de sempre elucidar o futuro através da profunda ciência do passado. Temos consciência que um design emancipatório, posto a serviço de uma sociedade de iguais, será objeto mesmo dessa nova sociedade, será fruto dessas relações sociais revolucionárias. E, na possibilidade de que cada homem possa projetar sua grandeza, para além da satisfação de suas necessidades, espreita o futuro do design, intrinsecamente humano, plenamente revolucionário, despreendido de suas formas históricas contraditórias.

Quando o design for plenamente humano, a partir de possibilidades reais, estéticas, econômicas e políticas, desaparecerá como design, para se realizar plenamente na essencialidade do agir, pensar, produzir e registrar, em cada coisa, em cada gesto, em cada objeto, em cada palavra, movimento ou criação de cada homem singular, de modo que, nesse agir se expresse a humanidade inteira que brotará, não clivada, em sua forma absoluta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ACHA, Juan. *Introducción a la Teoría de los Diseños*. México: Editorial Trillas, 1988.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

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

CHAVES, Norberto. *El Oficio de Diseñar: Propuesta a la conciencia crítica de los que comienzan*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.

CHIZZOTTI, Antonio. *Pesquisa em ciências humanas e sociais*. São Paulo: Cortez, 2005.

CO, Francesco Dal. *El Arquitecto em La Lucha de Classe y Otros Escritos: H. Meyer*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1972

DALAROSA, Adair Ângelo. *Globalização, Neoliberalismo e a Questão da Transversalidade*. In: LOMBARDI, José Claudinei. *Globalização, Pós-modernidade e Educação: história, filosofia e temas transversais*. Campinas, SP: 2003.

DROSTE, Magdalena. *Bauhaus 1919-1933*. São Paulo: Taschen, 1994.

ENGELS, Friedrich. *A Situação da Classe Trabalhadora na Inglaterra*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

FRIGOTTO, Gaudêncio. *O Enfoque da Dialética Materialista Histórica na Pesquisa Educacional*. In: FAZENDA, Ivani. *Metodologia da Pesquisa Educacional*. São Paulo: Cortez, 2008.

GOLDMANN, Lucien. *Dialética e Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

GRAMSCI, Antonio. *Concepção Dialética da História*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

JAMESON, Fredric. *A Virada Cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

KOPP, Rudinei. *Design Gráfico Cambiante*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004.

LÖBACH, Bernd. *Design Industrial: Bases para a configuração dos produtos industriais*. São Paulo: Editora Bluncher, 2001.

MANACORDA, Mário Alighiero. *Marx e a Pedagogia Moderna*. Campinas – SP: Editora Alínea: 2007.

MARX, Karl. *O Capital: Livro I, Vol.1*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

_____, Karl. *Contribuição à Crítica da Economia Política*. São Paulo: Martin Fontes, 2003.

_____, Karl. *Manuscritos Econômico-Filosóficos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

_____, Karl & ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Alemã*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

_____, Karl. O Dezoito Brumário de Louis Bonaparte. São Paulo: Centauro Editora, 2006.

_____, Karl & ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Alemã*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007

MATIAS, Iraldo Alberto Alves; MATIAS; Rui Carlos Alves. "Crise Ambiental" e "Sustentabilidade": princípios para uma crítica à Ecologia Política. In: Cadernos Cemarx, XXX, XX Campinas: Unicamp, 2009. NO PRELO.

NIEMEYER, Lucy. *Design no Brasil: origens e instalação*. Rio de Janeiro: 2 A B Editora Ltda, 1998.

NUNES, César. *Filosofia, Sexualidade e Educação: as relações entre os pressupostos ético-sociais e histórico-culturais presentes nas abordagens institucionais sobre a educação sexual escolar*. Tese de Doutorado. Fe/Unicamp, Campinas, SP: 1996.

PAPANEK, Victor. *Arquitetura e design: ecologia e ética*. Lisboa: ED, 1997.

RANIERI, Jesus. *Sobre os Chamados Manuscritos Econômico-Filosóficos de Karl Marx*. In: *Manuscritos Econômico-Filosóficos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

ROMERO, Daniel. *Marx e a Técnica: Um estudo dos manuscritos de 1861-1863*. São Paulo: Expressão Popular, 2005

SÁNCHEZ GAMBOA, Sílvio. *A Dialética na Pesquisa em Educação: elementos de contexto*. In: FAZENDA, Ivani. *Metodologia da Pesquisa Educacional*. São Paulo: Cortez, 2008.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *As Idéias Estéticas de Marx*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

SANFELICE, José Luis. *Pós-Modernidade, Globalização e Educação*. In: LOMBARDI, José Claudinei. *Globalização, Pós-modernidade e Educação: história, filosofia e temas transversais*. Campinas, SP: 2003.

SAVIANI, Dermeval. *Educação: Do Senso Comum à Consciência Filosófica*. Campinas, SP: Autores Associados, 2004.

_____, Dermeval. *Educação Socialista, Pedagogia Histórico-Crítica e os Desafios da Sociedade de Classes*. In: LOMBARDI, José Claudinei, SAVIANI, Dermeval. *Marxismo e Educação: debates contemporâneos*. Campinas, SP: Autores Associados, 2005.

_____, Dermeval. *Pedagogia Histórico-Crítica*. Campinas, SP: Autores Associados, 2005.

TAMBINI, Michael. *O Design do Século*. São Paulo: Editora Ática, 1999.

WICK, Rainer. *Pedagogia da Bauhaus*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.