

FGV
200
1970

PRODUÇÃO E REPRODUÇÃO

DESIGN COMO CONHECIMENTO

Washington Dias Lessa

PRODUÇÃO E REPRODUÇÃO DO DESIGN COMO CONHECIMENTO

(Indicações para uma compreensão do discurso do Design)

Washington Dias Lessa

Tese submetida como requisito parcial para a
obtenção do grau de mestre em Educação

38

Rio de Janeiro
Fundação Getúlio Vargas
Instituto de Estudos Avançados em Educação
Departamento de Filosofia da Educação
1983

A Ivone, Ângelo, Sarinha, Míriam, Carminha,
Tânia e Rodolfo, companheiros de reflexão.

Se você não aprecia o que **não** tem utilidade,
não pode começar a falar **sobre** o que é útil.
Por exemplo, a terra é **larga** e vasta,
mas de toda a sua extensão, o homem utiliza
apenas poucas polegadas,
sobre as quais se mantém de pé.
Suponhamos, agora, que você tire
tudo o que ele realmente **não** usa
de modo que, ao redor de **seus** pés,
um golfo se abra
e ele fica de pé no vazio,
sem nada de sólido,
com exceção do que se encontra bem debaixo de cada pé.
Por quanto tempo poderá utilizar o que está usando?

Chuang Tzu. *O Inútil.*

SUMÁRIO

<u>Apresentação.....</u>	VIII
 <u>I - O APARECER SOCIAL DO DESIGN</u>	
1 <u>Conceituação do desenho industrial.....</u>	1
1.1 Definição pelo ante-projeto de lei sobre o exercício da profissão de desenhista industrial.....	4
1.2 O ato de projetar / a construção do entorno.....	7
1.3 Seriação / industrialização.....	9
1.4 A forma.....	14
1.5 Os aspectos de uso e da percepção / o desenho de produto e a programação visual.....	17
1.6 A racionalidade do profissional. A racionalização da produção e do consumo.....	25
2 <u>O design em seu estatuto social de conhecimento.....</u>	30
 <u>II - A DIMENSÃO CONCRETA DO DESIGN COMO CONHECIMENTO</u>	
3 <u>O conhecimento genericamente considerado... ..</u>	42
3.1 O conhecimento e a vida humana: o conhecimento arquetipicamente considerado.....	43
3.2 Perspectiva individual e social do conhecimento.....	46
3.3 Vinculação do conhecimento à realidade social.....	48
3.4 Conhecimento e consciência.....	51
3.5 A objetivação do conhecimento.....	53
3.6 O design como conhecimento prático / útil / produtivo	56

4	<u>O design como conhecimento para a produção.....</u>	66
4.1	O trabalho no surgimento da indústria capitalista...	67
4.2	Conhecimento para a produção na revolução industrial.	74
4.3	Estrutura produtiva no capitalismo oligopolista.....	84
4.4	O design como conhecimento para a produção capitalista.	90
4.4.1	A caracterização artística.....	90
4.4.2	A vinculação à indústria.....	94
5	<u>O caso brasileiro.....</u>	103
5.1	A industrialização brasileira.....	103
5.2	O design no Brasil.....	109
6	<u>O design como curso superior.....</u>	119
6.1	Produção e sistema de ensino.....	120
6.2	O nível superior do sistema de ensino.....	125

III - O DISCURSO DO DESIGN

7	<u>Alguns aspectos do discurso do design.....</u>	135
7.1	A especificidade do discurso: o caso do design.....	136
7.2	A racionalidade.....	143
7.3	O valor de uso.....	149
	<u>Conclusão.....</u>	156

ANEXOS

I	Pequena cronologia da institucionalização do design no Brasil.....	163
II	Marcos do design internacional citados no texto.....	170
III	O conceito de intelectual orgânico.....	172
IV	O conceito de ideologia.....	176
	Bibliografia.....	184

APRESENTAÇÃO

A motivação para o desenvolvimento deste trabalho surgiu ao longo de minha experiência como professor de teoria da informação na Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ, desde meados de 1975, quando fui convidado a assumir a vaga deixada pelo titular anterior, o prof. Décio Pignatari.

Não vem ao caso rastrear as razões da inclusão desta disciplina no currículo mínimo de design. Vale, porém, constatar que, provavelmente, a teoria matemática da informação nunca chegou a ser ministrada sistematicamente em cursos brasileiros. Como é corrente, atrás da fachada de um nome os cursos empiricamente existentes se estruturam em função dos interesses e conhecimentos dos professores respectivos. Assim, o conteúdo transmitido nem sempre corresponde ao conteúdo suposto para a disciplina.

No meu caso específico, a não coincidência entre ementa e conteúdo efetivamente ministrado foi decidido a partir da constatação da relativa inutilidade daquele conhecimento para a prática profissional. Além disso não me sentia habilitado para transmitir a arquitetura exata desta teoria. Não entro aqui no mérito de sua utilidade provável dentro de um mercado mais diferenciado e complexo.

Assim sendo, meu curso buscava investigar a questão da significação nas imagens gráficas e nos objetos utilitários. Começava abordando, em linhas gerais, como a teoria da informação a resolvia, apresentando, depois, as

visões da semiologia de extração saussureana e da semiótica anglo-saxã.

Na medida em que o design é um conhecimento prático, ou seja, seu exercício resulta em objetos e imagens fisicamente concretas, preocupações e intenções teóricas tendem a ser estigmatizadas como inadequadas pelo meio profissional, que forma uma espécie de "mística da prática". Considerando esta realidade, progressivamente voltei-me para investigações acerca do estatuto do design como conhecimento. Buscando desvendar o seu ser prático e teórico, focalizava diversas questões: a constituição histórica da profissão, a relação entre design e outros conhecimentos, as relações entre conhecimento e prática, entre conhecimento e discurso, entre prática e discurso etc.

O projeto proposto por ocasião de minha entrada no IESAE dizia respeito a esta minha experiência. Depois de algumas idas e vindas, e aproveitando o instrumental teórico desenvolvido em algumas disciplinas cursadas no mestrado, decidi realizá-lo como dissertação. Com isto fecho uma experiência, esboçando elementos para o seu balanço. E, embora aparentemente desconectado, a pertinência do tema para a área de educação se evidencia no fato de ser o design como conhecimento formalizado em discurso aquilo que permite um espaço para a profissão no nível acadêmico.

O trabalho se estruturou sobre um esquema básico que foi se delineando na minha prática docente, estando dividido

em três partes.

A parte I mostra a especificidade do design tal qual ela se apresenta na trama social que aparece para os homens. O primeiro capítulo é um balizamento conceitual obtido através do cotejamento de várias definições da profissão. O objetivo é não somente o de apresentar ao leitor leigo o que é design ou desenho industrial, mas, sobretudo, o de indicar a dimensão imediatamente aparente deste conhecimento, ou seja, os termos com que o designer mêdio se auto-define. No segundo capítulo é mostrado como não é apenas esta positividade de conteúdo o que define a profissão. A sua existência como conhecimento supõe sua institucionalização social, e uma negatividade em relação a outros conhecimentos.

Na parte II busca-se o desvendamento desta forma com que o design aparece socialmente, recuperando-se a sua dimensão concreta como conhecimento. O terceiro capítulo comenta aspectos lógico-ontológicos do conhecimento genericamente considerado, particularizando neste quadro uma abordagem do design. No quarto e quinto busca-se um referenciamento genético do design dentro do desenvolvimento capitalista, tanto no plano internacional quanto no Brasil. E o sexto capítulo enfoca sua existência como curso superior, consequência e condição de sua existência como prática profissional, e instância onde mais explicitamente se coloca sua natureza de conhecimento objetivado em discurso.

Na parte III, à luz do balizamento apresentado na parte II, é retomada a matéria da parte I, ou seja, o conteúdo do design como conhecimento. Assim, o sétimo capítulo, onde são abordados alguns aspectos do discurso do design e indicada sua dimensão ideológica, dá corpo a minha proposta.

Após a conclusão seguem quatro anexos. O primeiro é uma cronologia da institucionalização do design no Brasil, talvez simplista para um designer e um pouco cifrada para um não-designer. Só tem a intenção de parecer o que é: um sub-produto não elaborado da dissertação. O segundo busca orientar superficialmente o leigo: compõem-se de verbetes rápidos sobre referências históricas do design no estrangeiro que são citadas no texto. Os dois últimos, também subprodutos do trabalho de reflexão, apresentam momentos deste processo: a minha compreensão dos conceitos de *intellectual orgânico* e de *ideologia*, os quais balizaram meu encaminhamento de trabalho.

Gostaria de agradecer especialmente a Cândido Grzybowski pelas preciosas sugestões, assim como ao apoio direto de Maria Regina Brito, Sílvia Steimberg e Pedro Luiz Pereira de Souza, e àquele indireto de vários outros amigos. E, finalmente, ao prof. Carlos Plastino pela orientação.

LISTA DE ABREVIATURAS

- ABENGE - Associação Brasileira de Ensino de Engenharia
- ABDI - Associação Brasileira de Desenho Industrial
- APDINS - Associação Profissional dos Desenhistas Industriais de Nível Superior
- ENDI - Encontro Nacional de Desenho Industrial
- ESDI - Escola Superior de Desenho Industrial
- ICSID - International Council of Societies of Industrial Design
- SESU-MEC - Secretaria de Ensino Superior do Ministério da Educação e Cultura
- SUMOC - Superintendência da Moeda e do Crédito

RESUMO

A atividade básica do designer é a concepção, em parte ou totalmente, de uma mercadoria industrializada que envolva manuseio e/ou percepção visual por parte do homem. Como outros profissionais contemporâneos, o designer é um técnico nascido com a indústria, e se adequa a ela em dois níveis:

a) há uma funcionalidade entre indústria e design como conhecimento técnico; b) e também há uma funcionalidade entre a superioridade que o designer sente, devida a seu conhecimento acadêmico, e a hierarquia disciplinar da organização da produção capitalista.

Exprimindo esta ligação orgânica com o capitalismo industrial, o discurso que apresenta o conhecimento que define o design não é apenas um recurso prático para a sinalização da prática profissional. Os seus termos técnicos, supostamente só técnicos, convêm à organização social da produção capitalista, reforçando a ideologia que esconde a dominação do capital.

I - O APARECER SOCIAL DO DESIGN

Existem várias definições da profissão, elaboradas ou não pelos próprios designers. Abrangem desde aquelas presentes nas páginas de um dicionário até aquelas que integram textos voltados para a formação profissional ou para uma reflexão mais aprofundada sobre a atividade. Tomarei como base a definição apresentada no ante-projeto de lei sobre o exercício da profissão, apresentado no 1º Encontro Nacional de Desenho Industrial (realizado em outubro de 79 no Rio de Janeiro) e elaborado conjuntamente pelas APDINS (Associação Profissional dos Desenhistas Industriais de Nível Superior) do Rio de Janeiro e Pernambuco e pela ABDI (Associação Brasileira de Desenho Industrial) de São Paulo.

Esta definição possui uma representatividade inegável, conferida pelo fato de ter sido elaborada por profissionais brasileiros preocupados em promover a institucionalização legal de sua profissão como forma de reserva de mercado, ao mesmo tempo em que pretendiam, através das gestões necessárias à sua regulamentação, divulgá-la.

Esta representatividade, porém, não a absolve de certas precariedades. Primeiramente, dadas suas intenções legalizantes e proselitistas, a matéria de que trata, ou seja, a natureza da profissão, é apresentada como coisa acabada, como se o design estivesse isento de aspectos contraditórios e traços conjunturais, cuja transformação caracteriza o desenvolvimento histórico da profissão. Já a ou

tra precariedade é de ordem formal: como o texto final resultou dos trabalhos do grupo responsável pela discussão sobre a regulamentação no 1º ENDI - Encontro Nacional de Desenho Industrial, sendo posteriormente emendado na plenária final, o resultado se ressentia de uma certa "desunidade" lógica.

Estes aspectos, no entanto, não ameaçam meu plano de conceituação. Empreenderei uma espécie de exegese, procurando explicitar melhor os termos e conceitos apresentados e buscando recuperar as discussões mais amplas dentro das quais eles se constituíram. Para isto recorrerei, a outras definições, tanto elaboradas no Brasil quanto em outros países.

Esta indistinção quanto à nacionalidade do texto se justifica na medida em que o pensamento sobre design no Brasil, como em vários outros campos, é profundamente marcado por teorizações desenvolvidas nas economias centrais: o progresso da reflexão aqui se vincula intimamente ao avanço da reflexão nos países desenvolvidos. Uma falha neste cotejamento fica por conta do meu não-conhecimento de alemão. Outra, mais grave, por conta da minha leitura incompleta em português.

Antes, porém, de passar ao texto do ante-projeto de lei, cabem algumas advertências.

A primeira diz respeito a uma certa indiferenciação das definições e reflexões citadas, já que não indico as suas diferenças de qualidade segundo padrões de coerência ou

de representação efetiva da prática que é discernida pelos próprios profissionais. Quanto a isto deve ficar claro que meu objetivo não é o de externar julgamentos de valor quanto à propriedade ou consistência dos textos. Se por acaso coloco lado a lado trechos superficiais e inconsequentes e fragmentos de reflexões mais profundas, o meu objetivo é identificar as mesmas idéias genéricas, e não sugerir uma equivalência da qualidade de seus conteúdos.

Em segundo lugar, cabe lembrar os limites da exegese efetuada. Será buscada uma análise e clareamento de termos sem extrapolar a lógica conceitual interna ao campo profissional, a qual será apresentada tal como aparece nas definições. Conforme está indicado na introdução, uma leitura crítica desta lógica só começa a se desenhar a partir do segundo capítulo. Ao contrário, o que se busca aqui é apenas a sua enunciação.

Finalmente, a última advertência diz respeito a um aspecto do destrinchamento conceitual efetuado, valendo para a totalidade deste trabalho. Como a atividade principal do design não é a da reflexão teórica, existe uma tendência natural (e justificada) à utilização de termos em sua acepção cotidiana imediata. Como, na maioria dos casos, não existe apenas uma acepção, e como a esta diversidade léxica somam-se diferentes valores lógicos, decorrentes de posicionamentos em discursos específicos, existe uma certa tendência à confusão e imprecisão nos raciocínios. Considerando isto, um movimento de minha análise parte da base do dicionário.

1.1 DEFINIÇÃO PELO ANTE-PROJETO DE LEI SOBRE O EXERCÍCIO DA
PROFISSÃO DE DESENHISTA INDUSTRIAL

O texto do ante-projeto de lei começa assim:

"TÍTULO I

DO EXERCÍCIO PROFISSIONAL DO DESENHO INDUSTRIAL |os outros títulos são: II - DA FISCALIZAÇÃO DO EXERCÍCIO DA PROFISSÃO; III - DO REGISTRO PROFISSIONAL; IV - DAS FINALIDADES; V - DAS DISPOSIÇÕES GERAIS|

CAPÍTULO I - CARACTERIZAÇÃO E ATRIBUIÇÕES PROFISSIONAIS

Art. 1º

A profissão do Desenhista Industrial se caracteriza pelo desempenho de atividades especializadas, de caráter técnico-científico e criativo para elaboração de projetos de sistemas e/ou produtos e mensagens visuais passíveis de seriação e/ou industrialização que estabeleça uma relação de contato direto com o ser humano, tanto no aspecto de uso, quanto no aspecto de percepção, de modo a atender necessidades materiais e de informação visual.

§ Único - Em Desenho Industrial, o projeto é o meio pelo qual o profissional, equacionando dados de natureza ergonômica, tecnológica, econômica, social e estética responde concreta e racionalmente às necessidades do usuário.

Art. 2º

A profissão de Desenhista Industrial se caracteriza pelo exercício privativo das seguintes atividades:

- a) planejamento e projeto de sistemas e produtos ou mensagens visuais, aptos à produção industrial, visando assegurar sua funcionalidade ergonômica, sua correta utilização e qualidade técnica e estética dentro do contexto sócio-econômico e cultural do usuário, bem como a racionalização de sua estrutura, fabricação ou reprodução;
- b) projetos, aperfeiçoamento, formulação, reformulação e elaboração de modelos industriais sob forma de desenhos, diagramas, memoriais, maquetes, protótipos e/ou outras formas de representação;
- c) projetos, aperfeiçoamentos, formulação, reformulação e elaboração de elementos e/ou sistemas visuais sob a forma de desenhos, diagramas, memoriais, maquetes, artes finais e/ou outras formas de representação;
- d) estudos, projetos, análises, avaliações, vistorias, perícias, pareceres e divulgações de caráter técnico, científico ou cultural no âmbito de sua formação profissional;
- e) ensaios, pesquisas e experimentação em seu próprio campo de atividade e, em campos correlatos desde que em equipes multidisciplinares;
- f) outras atividades que, por sua natureza, se incluam no âmbito de sua formação universitária;
- g) desempenho de cargos e funções junto a entidades públicas e privadas cujas atividades envolvam desenvolvimento de modelos industriais e/ou mensagens visuais;
- h) coordenação, direção, fiscalização e/ou execução de serviços de sua especialidade;

i) orientação, consultoria e assessoria em assuntos de seu campo profissional;

j) o exercício do magistério nas disciplinas próprias ao Desenho Industrial, nos cursos de todos os graus de ensino, desde que preencha os requisitos de escolaridade legalmente exigidos;

l) desempenho de cargos, funções e comissões em entidades estatais, para-estatais, autárquicas, de economia mista e de economia privada.

(.....)

CAPÍTULO II - USO DO TÍTULO PROFISSIONAL

Art. 4º

É reservado exclusivamente aos profissionais referidos nesta lei a denominação de Desenhista Industrial seguida ou não de outra designação decorrente da especialização.

§ Único - O uso de denominação tais como:

a) desenhista de produto;

b) projetista de produto;

c) comunicador visual;

d) programador visual

e outras que possam induzir tratar-se de profissional habilitado é privativo aos profissionais de que trata esta lei.

(.....)

Artº 6º

As denominações enunciadas no artigo 4º e as expressões:

- a) Desenho Industrial;
- b) Projeto de Objeto;
- c) Projeto de Produto;
- d) Comunicação Visual;
- e) Programação Visual;
- f) Planejamento Visual;

e outras que possam induzir tratar-se da profissão definida nesta lei, só poderão ser acrescentadas à denominação de pessoa jurídica composta pelo menos por metade de profissionais de Desenho Industrial legalmente habilitados."

1.2 O ATO DE PROJETAR /A CONSTRUÇÃO DO ENTORNO

Inicialmente deve ser focalizada a importância do ato de projetar: o objetivo da prática profissional é a elaboração de projetos. O projeto é "o meio pelo qual o profissional (...) responde (...) às necessidades do usuário". É utilizado mesmo um neologismo no glossário do *Manual para Planejamento de Embalagens* ⁽²⁾ aparece "Design — uma das disciplinas projetuais do desenvolvimento de produtos, que enfatiza as características de uso e/ou perceptivas dos objetos."

(2) INSTITUTO DE DESENHO INDUSTRIAL DO MUSEU DE ARTE MODERNA / MICROSECRETARIA DE TECNOLOGIA INDUSTRIAL. *Manual para Planejamento de Embalagens*. Rio de Janeiro, 1975. p. 92

Embora o ato de projetar, no sentido mais geral de estelecimento de um planejamento frente a um objetivo a ser realizado, caracterize intrinsecamente a própria natureza humana — alguns autores chegam a identificar o ato de projetar como aquilo com que o homem se distingue do resto do reino animal⁽³⁾ — o que se designa com o termo é realidade de menos abrangente. Refere-se àquelas profissões cujo exercício resulta em objetos, bi ou tri-dimensionais, ou construções materialmente concretas, apesar do profissional não se envolver diretamente em sua materialização. Este realiza o projeto, ou seja, "desenhos, diagramas, memoriais, maquetes, protótipos e/ou outras formas de representação" conforme os itens (b) e (c) do artigo 2º, onde se indica quais são as evidências factuais do trabalho do designer, as realizações que expressam o projeto. Baseado nestas realizações é que o objeto ou construção efetivamente é realizado.

Seriam igualmente disciplinas projetuais a engenharia (sobretudo a mecânica e a civil), a arquitetura, o urbanismo. Estas, juntamente com o design, seriam responsáveis pelas feições do ambiente humano construído. Bernd Löbach ainda acrescenta o paisagismo e o planejamento econômico genericamente considerado, que dispõe feições re-

(3) V. a tradição marxista: "O que distingue o pior arquiteto da melhor abelha é que ela figura na mente sua construção antes de transformá-la em realidade (...) Ele não transforma apenas o material sobre o qual opera; ele imprime ao material o projeto que tinha conscientemente em mira." MARX, K. *O Capital*, livro 1º. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1980. p. 202

regionais e territoriais⁽⁴⁾.

Segundo realidade de fato existente hoje, as disciplinas projetuais se identificam com o trabalho intelectual (no caso, quem idealiza ou projeta) em contraposição ao trabalho manual (quem realiza). No entanto, dependendo da acepção emprestada ao termo design, conforme será visto no item seguinte, esta distinção pode ser ineficaz como elemento definidor do que seja uma atividade projetual considerada abstratamente.

Em vista disso, esta deve ser entendida como atividade que se define pela elaboração de projeto como símile de algo que será produzido materialmente, podendo sê-lo pelo próprio projetista ou por outras pessoas. O que se releva é que a elaboração deste símile possui o estatuto de uma ação finalizada.

1.3 SERIAÇÃO/INDUSTRIALIZAÇÃO

O segundo ponto a ser destacado diz respeito à "seriação e/ou industrialização", ao "planejamento e projeto de sistemas e produtos ou mensagens visuais aptos à produção industrial". A questão indicada por estas colocações se refere à natureza de atividade ligada à indústria.

O seu desdobramento pede, inicialmente, um exame das implicações semânticas baseado na consideração do que exis

(4) LÖBACH, Bernd. *Diseño Industrial*. Barcelona, Ed. Gustavo Gilli S.A., 1981. p.15

te de mais genérico na profissão. O projeto de mercadorias industrializadas faria parte de algo mais geral, que é o projeto de objetos, produzidos, industrialmente ou não, como mercadorias ou apenas como valores de uso. O homem sempre produziu objetos, aplicando conhecimentos específicos para esta produção. Neste sentido, a difusão do termo inglês *design* tende a contribuir para a indiferenciação entre *desenho industrial* enquanto atividade ligada à indústria e a produção artesanal de objetos utilitários, na medida em que a designação genérica da forma de objetos e construções realizadas pelo homem é uma das suas acepções.

Ken Baynes em obra editada pelo Design Council inglês apresenta quatro temas aos quais se refere a palavra *design*.

"1) Conceito genérico abrangendo o esforço criativo (e as idéias e percepções a ele relacionadas) envolvido em toda a cultura material, de qualquer lugar e tempo e por qualquer motivo.

2) Conceito exclusivo definindo um grupo particular de metodologias desenvolvidas como resultado da Revolução Industrial.

3) Conceito genérico abrangendo as influências sociais e econômicas exercidas sobre e por estas metodologias." (o quarto tema diz respeito a um ramo da educação geral, como uma transformação da educação artística nas escolas, sendo

bastante específico do contexto britânico.⁽⁵⁾

O que denominamos desenho industrial diz respeito ao segundo conceito e, indiretamente, ao terceiro, na medida em que este se refere às repercussões de transformações sociais sobre o desenho industrial e deste sobre a sociedade. No entanto, a utilização do termo *design* no Brasil, pode dizer respeito, como nos países de língua inglesa, tanto ao primeiro quanto ao segundo conceito. Neste trabalho considero o *design* como *desenho industrial*, ou seja, com realidade pós-Revolução Industrial, efetivamente relacionada à indústria. É só a partir daí que ela vem se colocando tal como é caracterizada contemporaneamente.

O reconhecimento desta vinculação à indústria se manifesta como esforço de diferenciação face às artes plásticas e ao artesanato por parte dos desenhistas indústriais, o qual deve ser recuperado historicamente.

Conforme será visto mais adiante, a problematização, no âmbito da cultura tradicional, da forma física da mercadoria industrializada surge no campo das artes plásticas. Temos assim que uma das vertentes na formação do novo profissional parte deste campo, sendo marcada por conceitos próprios do fazer artístico. Na medida em que o novo profissional adquire consciência enquanto tal, tende a criticar parâmetros artísticos para a construção e avaliação de formas, já que se uma forma vai ser produzida industrial

(5) BAYNES, Ken. *About design*. London, Design Council Publications, 1976. p. 27

mente, ela deve estar adequada às características da produção industrial. Delineia-se uma postura contra o domínio do capricho formal em detrimento da funcionalidade e racionalidade da forma determinadas pelos meios de produção industrial. (6)

A outra vertente da nova profissão parte de necessida-des internas da própria indústria, determinadas pelo objetivo da produção de massa. Impõe-se a standardização e intercambiabilidade de componentes para que haja igualda-de, tendendo ao absoluto, entre as unidades produzidas em série. No artesanato pode-se falar em seriação, porém apenas em pequena escala e, em vários casos, sem que cada unidade perca sua característica personalizada. A série de que ocupa o design é a produção de massa, produzida por meio de máquinas.

À medida que a profissão vai se tornando mais nítida, mais busca uma diferenciação em relação ao artesanato e à arte, pura ou aplicada. Neste movimento, posiciona-se contra a marca direta da mão humana no objeto produzido (como expressão da desigualdade entre as unidades da série), contra o capricho (enquanto prerrogativa do artis-ta), contra a raridade do objeto único (que faz parte da natureza artística. Mesmo a seriação de uma tiragem de gravuras mantém este referencial com a limitação da tira

(6) Referida como "a linguagem matemática da indústria" ou como o resultado da "estética da lógica", segundo MUNARI, Bruno. *Artista y designer*. Valencia, Fernando Torres Editor, 1974. p. 32

gem).

No Brasil a oposição entre objeto único, artístico ou artesanal, e o objeto produzido em série, industrializado, ganha feições marcadas pelo desenvolvimentismo. A industrialização, e junto com ela o desenho industrial são encarados como a redenção da nação. A este respeito, veja-se esta afirmação de Décio Piguatari: "Quantos intelectuais e estudantes que não abdicam do conforto das utilidades domésticas e urbanas não vão por aí a verberarem a robotização e a massificação do homem, quando é sabido que massificada já está, e há muito, pela miséria, mais da metade da população brasileira e quase dois terços da população mundial. É comum ver a defesa de posições nacionalistas confundir-se com a defesa de valores artesanais." (7)

Finalmente, embora sejam fundamentais os aspectos da produção "por meio de máquinas e em série" das mercadorias projetadas pelo designer, cabe lembrar a indicação de Maldonado quanto à limitação deste par conceitual quanto à captação da realidade do design. (8) Se ele ajuda a distinguir o designer do artista e do artesão, não o faz em relação ao engenheiro (sobretudo o mecânico). Além disso exclui alguns tipos de objetos e estruturas que não são produzidos em série, como instrumentos científicos muito

(7) PIGNATARI, Décio. *Informação. Linguagem. Comunicação*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1968. p.15

(8) MADONADO, Tomás. *El diseño industrial reconsiderado*. Barcelona, Ed. Gustavo Gilli S.A., 1977. p.11

especializados, alguns meios de transporte, a montagem de exposições, um sistema de sinalização, etc. Provavelmente considerando este aspecto é que a definição do ante-projeto se refere a "sistemas e/ou produtos e mensagens visuais passíveis de seriação e/ou industrialização" e em aptidão à produção industrial.

1.4 A FORMA

Fato significativo desta postura de exorcismo frente ao artesanato e à arte é o receio em abordar o conceito de *forma* (ausente do texto do ante-projeto de lei), por causa de sua "contaminação" artística. Apesar do resultado do trabalho do designer ser uma forma, seja virtualmente prevista em projeto ou concretamente materializada graças à produção industrial, existe uma diferença básica em relação à forma artística. Na quase totalidade das práticas artísticas, a forma em si mesma coloca-se como o objetivo final, seja vinculada a projetos de representação figurativa, como na maioria das manifestações artísticas, seja autonomizada em relação ao conteúdo, conforme as conquistas de algumas vanguardas artísticas do século XX. Nestas, das searas do abstracionismo lírico e informal ao rigor do neoplasticismo ou do concretismo suíço, a forma impera livre das peias da representação figurativa.

Os cuidados com a utilização do conceito se justificariam a partir da existência de um referenciamento artístico em certas leituras daquela forma que resulta do traba-

lho do designer.

Neste sentido Herbert Read, um teórico de arte, no seu esforço de compreensão do design como realidade pós-Revolução Industrial, inscreve-o no universo dos objetos utilitários (entendendo design em seu sentido mais abrangente, conforme já visto — não fora ele um autor britânico) e o lê à luz da forma como categoria artística. Divide a arte em dois tipos: "*arte humanística*, a qual diz respeito à expressão da forma plástica de ideais e emoções humanas; *arte abstrata*, ou arte não-figurativa, que não se preocupa com nada além de fazer objetos cuja forma plástica estimula a sensibilidade estética (...). Tendo sido feitas estas distinções, o que defendo é que se artes utilitárias — quer dizer, objetos desenhados primariamente para o uso — estimulam a sensibilidade estética como *arte abstrata*".⁽⁹⁾

Com um caráter diferente, mas ainda contagiado por referencial artístico, coloca-se o desenvolvimento do conceito de *good design* nos Estados Unidos do final da década de 30, e de *gute form* na Europa, por Max Bill no final dos anos 40; expressam uma tendência a se privilegiar o resultado estético em detrimento de outros tipos de fatores.

Ora, se não há dúvida de que "a forma é o objetivo defi

(9) READ, Herbert. *Art and industry*. London, Faber & Faber, 1966. p. 57

nitivo do design"⁽¹⁰⁾, não se trata da forma em si, segundo do referencial artístico em maior ou menor teor, mas da forma que se define a partir de condicionamentos da produção, distribuição e consumo. Como bem formulou Tomás Maldonado no Congresso de 1961 do ICSID (International Council of Societies of Industrial Design) em Veneza (formulação posteriormente endossada pelo ICSID):

"O Desenho Industrial é uma atividade projetual que consiste em determinar as propriedades formais dos objetos produzidos industrialmente. Por propriedades formais não se deve entender apenas as características exteriores, mas sobretudo as relações funcionais e estruturais que fazem com que um objeto tenha uma unidade coerente tanto do ponto de vista do produtor quanto do usuário. (...) as propriedades formais de um objeto — pelo menos como as entendendo aqui — são sempre o resultado da integração de diversos fatores, sejam estes funcionais, culturais, tecnológicos ou econômicos."⁽¹¹⁾

Comentando esta sua definição em 1977, Maldonado diz o seguinte: "se admite que a função do desenho industrial consiste em projetar a forma de um produto. (...) Porém (...) nesta o desenho industrial não é considerado como atividade projetual que parte exclusivamente de uma idéia

(10) ALEXANDER, C., cit. in BONSIEPE, Gui. *Diseño industrial, artefacto y proyecto*. Madrid, Alberto Corazón Ed., 1975. p. 22

(11) Cit. in BONSIEPE, Gui. *Teoría y práctica del diseño industrial*. Barcelona, Ed. Gustavo Gilli S.A., 1978. p.21

apriorística sobre o valor estético (ou estético-funcional) da forma, como atividade projetual cujas motivações se situam à parte e precedem o processo constitutivo da própria forma. (...) De acordo com esta definição, projetar a forma significa coordenar, integrar e articular todos os fatores que, de uma ou de outra maneira, participam no processo constitutivo da forma de um produto. E com isto se alude precisamente tanto aos fatores relativos ao uso, fruição e consumo individual ou social do produto (fatores funcionais, simbólicos ou culturais), como aos que se referem à sua produção (fatores técnico-econômicos, técnico-construtivos, técnico-sistemáticos, técnico-produtivos e técnico-distributivos)".⁽¹²⁾

Tudo isto situa a questão estética dentro de um referencial de design. Resta, mesmo, a possibilidade do fator estético, dentro de um equacionamento correto de um problema de design, poder vir a ser considerado o fator determinante no projeto respectivo.

1.5 OS ASPECTOS DO USO E DA PERCEÇÃO/O DESENHO DE PRODUTO E A PROGRAMAÇÃO VISUAL

Estando claro que o projeto de uma forma é o modo como se efetiva a prática profissional, e que esta fornece protótipos para indústria, resta focalizar que tipos de projetos são desenvolvidos. Quanto a isto está indicado que

(12) MALDONADO, op. cit., p. 13.

são "projetos de sistemas e/ou produtos e mensagens visuais (...) que estabeleçam uma relação de contato direto com o ser humano, tanto no aspecto de uso, quanto no aspecto da percepção, de modo a atender necessidades materiais e de informação visual". Isto restringe o universo — ou, melhor dizendo, a dimensão — dos produtos industrializados por cujo projeto o designer é responsável: ele deve enfatizar "as características de uso e/ou perceptivas dos objetos".⁽¹³⁾ Neste ponto deve ser indicada a particularidade da aceção presente no par "características de uso / características perceptivas".

Qualquer mercadoria industrializada possui um valor de uso, e logicamente, suas características de uso. Restringindo os valores de uso das mercadorias na medida do interesse desta análise (excluindo, por exemplo, o valor de uso fundamental dos produtos alimentícios considerados em si, independentemente do valor de uso de suas embalagens industrializadas), o valor de uso envolve, para o designer, duas grandes categorias:

a) produtos cujos consumo envolve fundamentalmente relações corporais táteis por parte do homem, que podem ser ativas, como pegar, manipular, ou passivas, como o contato momentâneo entre um corpo e uma cadeira (em um momento seguinte ela poderá ser manipulada na sua transferência de um para outro lugar). Os produtos respectivos são obje-

(13) V. o termo *design* no glossário do *Manual para planejamento de embalagens*, cit. na nota 2.

tos utilitários como um utensílio, uma embalagem, ou parte de um objeto, como o comando de uma máquina automática.

b) produtos cujo consumo envolve fundamentalmente relações de percepção visual, independentemente de serem informações essencialmente denotativas, estabelecendo uma relação mais estritamente utilitária, (como em uma placa de sinalização de trânsito, em um painel de controle de uma máquina ou no desenho inteligível de letras de um alfabeto) ou de serem informações em que não haja tanta necessidade de rigor denotativo (como em uma capa de disco, um cartaz de cinema ou em um alfabeto essencialmente decorativo). Estas duas categorias se interpenetram em vários produtos (a embalagem é o exemplo mais óbvio).

A estas duas categorias correspondem as duas grandes especializações do design: o desenho de produto, ou desenho industrial propriamente falando e a programação visual, ou comunicação visual (existem também denominações decorrentes de especializações específicas, como design de livros, design de móveis etc).

Partindo da conceituação destes dois campos apresentada por Joaquim Redig⁽¹⁴⁾, temos que o desenhista de produto lidaria com objetos ou equipamentos formalmente tridimensionais tendo funções utilitárias diversificadas. O relacionamento do homem com estes objetos se basearia no tato (de forma ativa ou passiva, conforme já indicado) e na vi

(14) REDIG, Joaquim. *Sobre desenho industrial*. Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial - UERJ, 1977. p.13

são.

O programador visual lidaria com imagens em meios de comunicação (TV ou cinema) ou com objetos formalmente bidimensionais, tendo a função utilitária básica de comunicação com referentes razoavelmente precisos (diferente da função simbólica abrangente própria das artes plásticas). O relacionamento do homem com os objetos veiculadores de imagens estaria baseado fundamentalmente na visão. Na quase totalidade dos casos o programador visual lida com o alfabeto gráfico, veículo de informação verbal que estrutura, em maior ou menor proporção, a mensagem a ser transmitida.

Deve ser ressaltado, finalmente, que o aspecto operacionalmente utilitário dos dois tipos de produto não elimina a sua dimensão simbólica. Esta tende a participar do valor de uso globalmente considerado. Este aspecto é ressaltado explicitamente, embora com ênfases diferentes, por Bonsiepe⁽¹⁵⁾ e por Löbach⁽¹⁶⁾.

Pode-se concluir do que foi dito que tanto o aspecto do uso quanto o aspecto da percepção estão presentes em todos os projetos de responsabilidade do designer. No entanto, existe uma diferença de estatuto entre os dois aspectos. As características de uso, que compõem a dimensão do valor de uso, a qual interessa diretamente ao designer, in

(15) BONSIPE, op.cit. nota 11, p. 25,26

(16) LÖBACH, op.cit., p. 62

dicam uma categoria mais geral e abrangente do que as características perceptivas. A percepção é, inclusive, veículo para o uso. Não é isto, porém, que é apresentado no texto do anteprojeto de lei. Pela sequência das posições relativas dos termos fica sugerida uma correspondência entre os termos "projetos de sistemas e/ou produtos" / "aspectos de uso" / "necessidades materiais" de um lado e entre "projetos de mensagens visuais" / "aspectos de percepção" / "necessidades de informação visual" de outro.

O que pode ser deduzido disto é que a acepção de uso que está em jogo no texto não se refere à generalidade do valor de uso para o designer, e sim a um aspecto dela ou seja, às características táteis, sejam elas operativas ou de conforto anatômico passivo, próprias da relação fisicamente material entre homem e objeto, excluídas as características de percepção visual. A partir disto faz algum sentido associar o uso (enquanto tato, ativo ou passivo) ao desenhista de produto e a visão ao programador visual. Mesmo assim isto não pode ser feito de modo absoluto: conforme já visto, os objetos tridimensionais também são percebidos visualmente, assim como certos tipos de projeto de programação visual também envolvem o aspecto operativo (por exemplo um livro).

A partir da recolocação da categoria de uso, que abrange, assim, não apenas aspectos táteis (ativos e passivos) mas também perceptivos, deve ser apontada outra categoria — a de usuário — não mencionada no texto do anteprojeto

mas amplamente utilizada. Como neste caso: "Para o Desenho Industrial o homem é um Usuário, assim como para a Publicidade ele é um Consumidor, ou para a Arquitetura ele é um Habitante, ou para a Medicina ele é um Paciente" (17). Ou: "o designer, dentro da produção industrial do entorno artificial se encontra entre os interesses do empresário e os dos usuários e deve representar os interesses destes frente aos daquele." (18)

Deve ser notado que o "usuário" coloca-se como uma categoria abrangente, ligando-se à generalidade do valor de uso, e não à aceção que se depreende do texto do anteprojeto de lei. Neste, a associação de uso apenas a produtos tridimensionais parece ser um deslize conceitual que seria, provavelmente, revisto por seus próprios elaboradores. A crítica desta categoria será desenvolvida na última parte deste trabalho.

Uma outra questão a ser levantada diz respeito, justamente, a este esforço de unificação de especialidades razoavelmente distintas, com a respectiva distinção de métodos, diversidade de procedimentos e condições de trabalho. Afinal de contas um designer genericamente considerado pode projetar objetos tão diferentes entre si como uma máquina ceifadeira, uma cadeira, um cinzeiro, um cartaz, um livro, uma cédula de dinheiro etc.

(17) REDIG, op. cit., p. 19

(18) LÜBACH, op. cit., p. 10, 11

John Heskett oferece uma boa síntese de diversidade presente no conceito de desenho industrial: "A natureza precisa deste processo de design é infinitivamente variada, e por isso difícil de ser condensada numa simples fórmula ou definição. Pode ser o trabalho de uma pessoa ou de um grupo trabalhando cooperativamente; pode brotar de uma explosão de intuição criativa, ou de um julgamento calculado baseado em dados técnicos ou em pesquisas de mercado, ou ainda, como alguns designers sustentam, ser determinado pelo gosto da mulher do diretor. Limitações ou oportunidades podem resultar de, entre outros fatores, decisões comerciais ou políticas, do contexto organizacional no qual o designer trabalha, da disponibilidade de material e das facilidades de produção, ou dos conceitos sociais e estéticos dominantes — a ordem de permutações possíveis é imensa." (19)

Provavelmente por causa deste caráter multiforme, no texto do ante-projeto de lei é ressaltado um genérico "caráter técnico-científico e criativo" das atividades especializadas desempenhadas pelo designer, assim como indicada a natureza variada dos dados a que pode ter de recorrer ("dados de natureza ergonômica, tecnológica, econômica, social e estética"): cada projeto vai pedir proporção particular de informações em função das naturezas diversas de

(19) HESKETT, John. *Industrial design*. London, Thomas and Hudson, 1980. p. 10

seus condicionantes.

Dentro da prática profissional, esta diversidade tende a ser simplisticamente apreendida a partir da colocação de duas posições teóricas extremadas e excludentes quanto ao modo de resolução dos problemas de design: aquela em que se privilegia o máximo rigor metodológico e aquela que vê no bom-senso a chave da prática. Ora, do mesmo modo que se misturam nas diversas mercadorias elementos tecnológicos, funcionais e estéticos em diversas proporções, cada projeto exigirá uma postura adequada por parte do designer dosando "rigor científico" e "bom senso construtivo". Tomás Maldonado critica esta polarização teórica buscando um novo fundamento para a conceituação da profissão na diversidade dos objetos de sua prática, ou seja, os produtos industrializados: "A polêmica entre o racionalismo e o intuicionismo no campo do desenho industrial (...) perderia sua razão de ser se nos fora possível oferecer uma definição polivalente e não monovalente do desenho industrial. Para isto seria necessária uma revisão drástica dos critérios de classificação dos produtos industriais. (...) A nova classificação deveria operar com critérios que distingam os diversos graus de complexidade estrutural e funcional dos produtos." (20)

Quanto às diferenças específicas entre o desenho de produto e a programação visual, não deixa de ser significativa

(20) MALDONADO, Tomás. *Vanguardia y racionalidad*. Barcelona, Ed. Gustavo Gilli S.A., 1977. p. 128

vo o fato das especializações não serem nomeadas no capítulo referente à caracterização profissional e sim naquele referente ao uso do título profissional. Existe, do ponto de vista do profissional um certo interesse tático nisto. Pode ser lembrada a unificação dos cursos de programação visual e desenho de produto na ESDI - Escola Superior de Desenho Industrial a partir de 1969 sob a alegação de que dado o pouco mercado para o desenhista de produto, ele poderia vir a sobreviver exercitando a programação visual. Cabe, no entanto, salientar que nesta operação, tende a dominar o ponto de vista metodológico do desenho de produto, talvez porque seu caráter mais tecnológico tende a ter mais prestígio hoje em dia.

1.6 A RACIONALIDADE DO PROFISSIONAL. A RACIONALIZAÇÃO DA PRODUÇÃO E DO CONSUMO

Cabe indicar agora a importância da *razão* na conceituação profissional.

O primeiro ponto a ser relevado é o que aponta a razão como prerrogativa do sujeito do projeto. Isto aparece no texto como a resposta "concreta e racional" do designer às "necessidades do usuário", no sentido de estruturação racional do projeto a partir da consideração de todos os seus condicionantes.

É neste quadro axiológico de premissa da racionalidade no procedimento profissional, que o design, em alguns casos, quase chega a ser fundamentalmente definido pela par

ticularidade de seu método. Por exemplo, em palavras de Walter Gropius, fundador da Bauhaus⁽²¹⁾, em 1919, quando tenta definir a nova atividade que surge: "Uma nova espécie de artista, um criador capaz de compreender cada espécie de necessidade: não por ser um prodígio, mas porque ele sabe como abordar as necessidades humanas de acordo com um método preciso."⁽²²⁾ Ainda neste quadro é que durante a década de 50 começam a ser publicados os primeiros textos sobre métodos explícitos de desenho, pretendendo a abstração do know-how de projetos de design.⁽²³⁾

Esta objetivação progressiva do caráter racionalizante da prática profissional, levou a uma polarização entre os que passaram a considerar a metodologia como a panacéia para problemas de design, o verbo do ato criador de projetos, tendendo não a procurar o método adequado a cada problema e sim a aplicar receitas matematicizantes (tendendo a transformar-se em "metodôlatras", no dizer de Gui Bonsiepe) e entre aqueles "intuicionistas", que elegem o bom senso como o grande instrumento da atuação profissional. Embora Maldonado veja esta polarização como expressão do velho conflito racionalismo X intuicionismo⁽²⁴⁾, conforme já indicado, mesmo no segundo termo está presente a ra-

(21) V. anexo II

(22) Cit. in BAYNES, op. cit., p. 30

(23) JONES, Christopher. *Métodos de diseño*. Barcelona, Ed. Gustavo Gilli S.A., 1978. p.3

(24) MALDONADO, op. cit. nota 20, p. 127

zão, não com entidade-motor do mundo, como no primeiro, mas como o solo em que se movimenta quem se pauta pelas evidências do mundo empírico.

Apesar de, conforme já visto, o universo de objetos cujo projeto seria responsabilidade do designer ser tão vasto quanto variado, havendo pois um grande leque de produtos para os quais não se coloca a necessidade de um rigor metodológico, o campo profissional tende a ser dominado pelos adeptos da racionalidade explícita, congelada em rituais (embora nem sempre o discurso corresponde à realidade da prática profissional). Como diz Gui Bonsiepe: "Não é provável que uma profissão orientada para a tecnologia e para a indústria escape à realidade da ciência e ao racionalismo" (25). O único problema que se coloca é quando a tendência ao racionalismo se transforma em ortodoxia, dificultando a apreensão da complexidade do campo da atuação profissional e seus determinantes.

O segundo ponto diz respeito ao projeto de design como promotor de racionalização na esfera produtiva — "racionalização de sua estrutura, fabricação ou reprodução" — e na do consumo — "sua funcionalidade ergonômica, sua correta utilização".

São encarados como instrumentos de racionalização a lógica e a busca de economia. Na produção ela significa um projeto adequado aos meios de produção, através do qual sejam economizadas operações industriais e materiais, pro

(25) BONSIÉPE, op. cit. nota 10, p. 20

movendo um incremento de produtividade. No consumo, significa escolha do material adequado à função exercida pelo objeto, dimensionamento e formalização que possibilitam uma utilização anatomicamente confortável, e que poupe a energia do usuário. Embora não seja abordado no texto do ante-projeto de lei, faz parte deste grupo de conceitos o de racionalização na distribuição, significando embalagens efetivamente protetoras de seu conteúdo, com dimensionamento modulado de modo a facilitar o transporte, a estocagem, e a comercialização através de auto-serviço.

A racionalidade na produção é, no discurso, tema mais antigo do que os outros. Muthesius, do Werkbund alemão⁽²⁶⁾, coloca a necessidade de padronização industrial e supressão de ornamentos, amplamente utilizados pelo Kunstgewerbe (movimento de arte aplicada), como forma de economia de elementos e materiais. Como indica Bonsiepe, o signo da máquina é o da racionalidade. A aceitação da fabricação de objetos por meios mecânicos implicitamente aceita este princípio. Já quanto à esfera do consumo, o que sempre imperou foi o primado da funcionalidade. A busca desta, marcada explicitamente pela racionalidade, começa a ser feita a partir do estabelecimento da ergonomia como disciplina, ao longo da Segunda Guerra Mundial. Sendo estabelecidas medidas antropométricas e, num momento posterior, tendo se desenvolvido o estudo de gestos e movimentos, e

(26) V. anexo II

partindo do estatuto científico emprestado a estes dados, a aplicação deles num projeto instaura a racionalidade como critério para o atendimento de uma função.

A busca da racionalidade na esfera do consumo releva os aspectos eminentemente funcionais-práticos, segundo a categoria colocada dos Löbach, destacando "os aspectos do uso"⁽²⁷⁾ e tendendo à condenação da função simbólica, que satisfaz necessidades de prestígio dentro de uma lógica de status social⁽²⁸⁾. Cabe lembrar que a busca de prestígio através da posse de mercadorias pode estar voltada para produtos de desenho eminentemente funcional-prático. A "racionalidade formalmente materializada" pode se colocar como veículo de anseios não tão racionais, do mesmo modo que a racionalização da produção em cada indústria particular não anula a irracionalidade do sistema capitalista como um todo.

(27) LÖBACH, op. cit., p. 56

(28) id., p. 89, 100

O DESIGN EM SEU ESTATUTO SOCIAL DE CONHECIMENTO

A conceituação apresentada no capítulo precedente, apesar de definir "tecnicamente" o campo de conhecimento em questão não o caracteriza socialmente. A sua existência empírica é dada não apenas por uma especificidade de conteúdo, mas também pela forma e extensão de sua institucionalização social. Se no conteúdo se encontra a base concreta da profissionalização, é o processo de institucionalização que efetivamente a situa na sociedade, dispondo as condições da solidificação ou mudança deste conteúdo.

Do ponto de vista do conteúdo o design apresenta afinidades com outras profissões, tais como a engenharia mecânica, a arquitetura, o marketing, a publicidade, as artes plásticas. Conforme indicado na introdução, uma das vertentes de seu surgimento nasce no campo da arquitetura e das artes plásticas, tanto no exterior quanto no Brasil. E ao lado desta vinculação de origem, coloca-se o confronto surgido, em momento posterior, com o marketing e a publicidade de um lado, e com a engenharia de outro.

As várias superposições profissionais resultam, num plano mais geral, do processo de complexificação da sociedade. A diversificação da estrutura produtiva pede novas especializações, que se desdobram de especializações já existentes, situando-se, com nitidez progressiva, em relação a eles.

Em sua necessidade de afirmação no mercado, uma nova profissão busca se definir da forma mais abrangente possível.

A este respeito temos que o papel de projetar mercadorias industrializadas é disputado por outras profissões, como a arquitetura moderna, o marketing, a engenharia mecânica (embora profissão "veterana", com um peso novo na nova realidade industrial brasileira). Este tipo de aspiração se funda, justamente, neste mecanismo de "abertura de leque", próprio de profissões novas.

Porém mesmo assim o design tende a adquirir uma especificidade progressiva, sustentada por um processo progressivo de institucionalização, que se estrutura, inclusive, internamente ao campo destas profissões afins: prêmio de desenho industrial conferido pelo Instituto dos Arquitetos do Brasil, seminário sobre ensino de desenho industrial promovido pela Associação Brasileira do Ensino de Engenharia, procura significativa, por parte de designers, do mestrado em engenharia de produção etc. (29)

É significativo desta institucionalização a consolidação de um lugar no nível superior do sistema de ensino vigente. Segundo a organização da sociedade capitalista, a universidade distingue socialmente os conhecimentos que veicula em relação a todos os outros conhecimentos existentes na sociedade, colocando-se como o domínio d'"O Conhecimento".

O design participa deste domínio, e uma investigação sobre a sua especificidade como conhecimento deve partir da

(29) V. anexo I

especificidade que assume e que é buscada pelos profissionais no meio acadêmico. Na medida em que o design existe na universidade, ela se coloca automaticamente como pressuposto de qualquer iniciativa visando uma reserva de mercado, já que o funcionamento deste encontra um de seus parâmetros na titulação acadêmica⁽³⁰⁾: a regulamentação da profissão é o outro lado do credencialmento de cursos de desenho industrial pelo MEC. O designer busca garantir indiretamente, sua prática profissional de fato, através de uma delimitação, na esfera acadêmica, do conhecimento cuja posse o caracteriza.

Fato significativo deste mecanismo foi a polêmica surgida em 1978 relativa às fronteiras entre a formação do arquiteto e do desenhista industrial. Suscitada por uma proposta de currículo mínimo para a arquitetura apresentada na Secretaria de Ensino Superior do MEC, que propunha uma carga horária de 180 horas em desenho industrial, provocou reação por parte dos designers. Profissionais de profissão não-regulamentada, temiam uma meia legalização da concorrência do arquiteto, já existente de fato, causada pela escassez de oferta de trabalho em arquitetura e urbanismo e o excesso de profissionais lançados intermitentemente no mercado pelas escolas especializadas. A grande linha de argumentação do designers colocava o design como *forma específica de conhecimento, área do saber espe*

(30) V. o capítulo 6 deste trabalho.

cífica, distinta da arquitetura e do urbanismo⁽³¹⁾. Urgia assegurar no lugar socialmente estabelecido d'"O Conhecimento" o terreno já ocupado. As implicações desta reivindicação serão examinadas a seguir.

O primeiro ponto a ser destacado é o do caráter "superior", igualmente partilhado pela arquitetura e pelo urbanismo, assim como pelas outras áreas acadêmicas de conhecimento. De um lado este caráter se funda na natureza elitista do ensino superior até hoje, de cujas fileiras tradicionalmente saem os quadros dirigentes da sociedade. No entanto, apesar disto confirmar socialmente a "superioridade" do conhecimento superior, não se encontra na origem desta natureza.

Esta dimensão mítica emprestada pelo c maiúsculo tende a encontrar seu paradigma na ciência tal como ela se caracteriza sobretudo a partir do século XIX. A justeza e a verdade dos conhecimentos estaria garantida através do emprego de "procedimentos científicos", termo que, em vários casos, também ganha colorações mitificantes.

Existe um fundamento para o estabelecimento deste paradigma que pode ser recuperado historicamente. O desenvolvimento da ciência moderna que se processa desde o século

(31) O tema foi amplamente divulgado pelos diretórios estudantis das três faculdades existentes no Rio, assim como pela APDINS-Rio. Consta ainda do resultado do seminário "Desenho industrial e ensino", promovido pela Associação Brasileira de Ensino de Engenharia - ABENGE, em convênio com a SESU-MEC, realizado em setembro de 1978 em São Paulo. Os ataques de arquitetos à proposta também centravam-se na defesa da especificidade do conhecimento arquitetônico.

XVI, ajuda a deslocar, num plano superestrutural, o domínio feudal, que se expressava, principalmente, no conhecimento religioso tal como delineado pela Igreja Católica Romana. A ciência traz a verdade constatável empiricamente, ao contrário da verdade garantida pela fé. Com a dominação progressiva da burguesia, a ciência, igualmente, torna-se a forma máxima de conhecimento.

Por outro lado, ratificando este motivo articulado no plano das ideias, coloca-se um motivo de fato no momento em que a ciência passa a ser captada pelo capital em seu processo de auto-reprodução. Ao longo do século XIX, a ciência passa a ser incorporada à indústria através das aplicações tecnológicas que contribuem para o acúmulo do capital. Este processo se amplia no século XX e a produção científica acadêmica capaz de contribuir direta ou indiretamente para a realização do lucro passa a ser agraciada com verbas e deferências especiais. Isto acontece em maior escala com as ciências da matéria, as quais mais obviamente evidenciam o modelo da ciência moderna. Esta supremacia, por seu turno, leva a que haja uma tendência à cientificização de todos os conhecimentos que circulam no espaço acadêmico. Todos os conhecimentos que se querem respeitados aspiram ao estatuto de científicos.

Mas que conhecimentos podem realmente receber o título de ciência? Não é objetivo deste trabalho responder a esta questão de forma conclusiva. Indicarei apenas as duas posições mais polarizadas entre si.

A mais exclusiva delas confere estatuto de cientificida de apenas às ditas ciências da natureza, destacando entre elas a física como verdadeiro modelo de ciência. Não precisa ser dito que grande parte dos que sustentam este ti-que positivista são físicos. Porém deve ser indicada a sua dimensão política reacionária, algumas vezes conscientemente operada, que desqualifica como conhecimento as ditas ciências humanas e sociais, sobretudo aquelas teorias que colocam a nu a exploração presente na organização da sociedade capitalista.

A posição inversa desta, motivada ou por uma espécie de exorcismo das forças reacionárias presentes na universidade, ou pela vontade de receber as mesmas verbas destina-das às áreas de interesse direto do capital, ou mesmo apenas por uma re-semantização do termo ciência (que passa a valer como conhecimento), chama ciência a todos as áreas de conhecimento no ensino superior. (vide a este respeito a classificação adotada pelo SBPC) ⁽³²⁾.

Ora, a categoria *ciência* assim utilizada para a percepção das áreas acadêmicas de conhecimento não ajuda na identificação das especificidades mais finas. O que subjaz nos dois casos é a sua manutenção como modelo absoluto para o conhecimento: no segundo tenta-se dignificar igualmente todas as áreas conferindo-lhes o título máximo; no

(32) Pode se confundir com esta posição aquela em que ciência equivale a *sabedoria* ou conhecimento. Qualquer indivíduo poderia possuir a ciência das coisas com que lidasse. Mas, no sentido da ciência moderna, ela não seria, automaticamente, um cientista.

primeiro é sublinhada a imperfeição das áreas que ainda não atingiram o modelo assumido explicitamente.

Deixando temporariamente de lado a questão da presença da ciência no ensino superior, temos que a distinção empiricamente verificável entre suas áreas de conhecimento é tradicionalmente atribuída ao fato de estarem sendo abordados conteúdos diferentes, isto é, estarem sendo referidas partes distintas da realidade, cada uma dando origem a uma área. Contra esta interpretação de fundo empirista deve ser lembrado inicialmente que o mesmo pico pode ser matéria pictórica para um artista e índice das transformações da terra para um geógrafo. Uma mesma evidência empírica pode ser vários objetos em várias disciplinas.

O que se salienta é que o conteúdo não independe da forma de conhecer. O fato das "coisas reais" sempre serem coisas para sujeitos determinados subentende, justamente, formas de apropriação do real pelo pensamento. Por outro lado não pode deixar de ser considerado que o real pré-existe a esta operação, ou seja, existe um campo de aplicação do conhecimento, uma realidade concretamente dada. Cada área de conhecimento se constitui através do exercício de uma forma de conhecer sobre uma realidade concretamente dada, o que define o conteúdo genérico da área.

E isto vem recolocar a questão da ciência: o conhecimento científico é uma forma do conhecimento (uma maneira de conhecer), algo que pode ser abstraído a partir das áreas de conhecimento concretamente constituídas. Correndo o

risco de simplismo, pode-se dizer que se compõe de uma série de procedimentos específicos de investigação da realidade que buscam, fundamentalmente, representá-la, através do estabelecimento de uma identidade entre representação e realidade, a qual tende a ser garantida pela possibilidade de comprovação empírica. A arte, que prescinde desta identidade, ou a arquitetura, que apesar de envolver representação expressa uma intenção eminentemente prática, não existem como forma de conhecimento científico, embora possuam um estatuto social igual ao das ciências, pois todos convivem no espaço universitário. Os processos de conhecimento fora deste espaço tendem a ser desqualificados enquanto formas de conhecer.

Temos assim que uma forma de conhecimento pode ser entendida como um tipo de recurso, consciente ou não, frente às questões colocadas pela vida dos homens. O recurso ao transcendental como instância ou dimensão criadora na explicação religiosa; a construção simbólica expressa no mito; a construção racional da filosofia (como discurso totalizante que se quer absolutamente transparente quanto ao mundo) ou da ciência (que conhece através de operações racionais, reduzindo o que o homem não conhece a um empírico "não-conhecimento", que não exclui a cognoscibilidade, mas a condiciona ao próprio desenvolvimento da ciência), o recurso à estesia como integração e totalização de um mundo fragmentado, o bom-senso produtivo da tecnologia, assim como outros recursos ainda não devidamente identi

cados, colocar-se-iam como características genéricas de várias áreas de conhecimento. Estes recursos passam a ser operados pelo homem ao longo da existência da humanidade. O surgimento de cada um deles corresponde aos modos possíveis de apropriação do mundo pelo homem, através da ação e do pensamento, em momentos históricos determinados. Neste sentido pode-se falar, de um modo geral, que a religião e o mito antecedem a arte, ou que a filosofia e a ciência sucedem a todos os outros recursos, ou, ainda, que a tecnologia antecede todos eles.

Torna-se, porém, fundamental a indicação do caráter histórico da própria identificação destes recursos. Baseia-se na constatação empírica de manifestações culturais na sociedade contemporânea, não sendo válida para todas as situações e períodos históricos.

Por exemplo, a comparação acrítica entre um quadro cubista de Picasso e uma "Vênus" pré-histórica (e não há nada que impeça esta comparação do ponto de vista formal) coloca-se inadequada para a compreensão das duas obras: não procede a identificação de rituais mágicos na arte de Picasso, assim como não é possível a compreensão da arte pré-histórica a partir de uma revolução de linguagem entendida no estruturado campo artístico do começo do século XX.

A absolutização do conceito contemporâneo de forma de conhecimento artístico levaria a uma cilada idealista, que seria montada ou através de uma "Idéia" de conhecimento

que se realiza, ou através da dedução de um mecanismo psicológico próprio daquele conhecer em todas as manifestações. Não se pode falar de uma arte, de uma filosofia, enfim, da unidade de quaisquer destas formas, "depurada" de todas as manifestações identificadas com ela ao longo do tempo em que a natureza vem se transformando no homem e na ação deste sobre seu entorno. A observação empírica das diversas manifestações leva à constatação da sua diversidade: elas não seriam fruto da ação de um único "sujeito", seja a "Idéia de Arte", seja um "ser artista", idealizado e imputado a todos os artistas, ou melhor, produtores daquilo que hoje é chamado arte, existentes historicamente.

A intelegibilidade dos vários conhecimentos deve ser buscada nas relações sociais concretas de seus produtores e detentores, e nas condições históricas da sociedade em questão. Isto não invalida a identificação de recursos similares em manifestações culturais históricas e geograficamente distantes entre si, porém relativiza a sua validade trans-histórica. Resultando da não-existência de uma identidade absoluta entre estas manifestações (a própria similaridade entre elas é colocada por uma perspectiva contemporânea), temos que não existe uma forma de conhecimento como expressão de um recurso absolutamente genérico.

Assim sendo, na designação de uma forma de conhecimento devem ser mantidas, entre as suas várias "manifestações",

as diferenças recíprocas, sejam elas sócio-políticas, geográficas, antropológicas, detectadas no aparecimento social de cada área (ou de um corpo específico de conhecimento dentro de uma área) ou no plano de sua lógica interna, sendo observadas as soluções de continuidade, descon-tinuidade, ruptura entre os vários conhecimentos. O sur-gimento de uma determinada área (ou corpo de conhecimento dentro dela), definindo ou não uma nova forma (com maior ou menor nitidez) em oposição às formas concretamente exis-tentes então, é determinado pela dinâmica social daquele momento histórico.

Voltando à questão das formas, áreas ou corpos de conhe-cimento no nível superior do sistema de ensino, deduz-se do que foi exposto que elas não esgotam as possibilidades de estruturação de conhecimento pelo homem: o conhecimento não se limita ao Conhecimento. O reconhecimento das for-mas genéricas do conhecimento (ciência, arte, religião, tecnologia etc) dentro do espaço acadêmico não é idêntico ao reconhecimento delas na sociedade: existam religiões, manifestações artísticas ou tecnológicas entronizadas na universidade e aquelas excluídas dela⁽³³⁾.

A partir disso começa a ganhar contornos mais nítidos o estatuto reivindicado pelos designers para sua profissão de "área do saber específica". Inicialmente ela se defi-ne como especificidade do conteúdo. Temos assim que a

(33) V. o capítulo 6 deste trabalho.

forma de conhecimento que pode ser abstraída da prática profissional, expressa o bom senso produtivo, a engenhosidade e o sentido de forma física adequada às necessidades sociais, materiais ou espirituais, do homem quanto à produção de objetos utilitários. Em sua leitura idealista, conforme indicado acima, o designer seria o realizador do artifício humano, descendente em linha direta do primeiro *homo faber*. Esta visão pode ser encontrada, por exemplo, em um texto de Ettore Sottsass editado no Brasil em 1979, onde a origem do design é indicada na invenção do arco e flexa por uma silvícola arquetípico. (34)

Porém se esta indicação serve para distinguir as ditas "ciências puras" das "ciências aplicadas", não serve para diferenciar o design da arquitetura ou da engenharia, todas elas profissões "produtivo-construtivas". Para a individualização das três "formas" recorre-se então aos respectivos campos de aplicação. Mas não se alcança a especificidade mais fina do design como conhecimento se permanecemos neste auto-reconhecimento como conhecimento no plano do Conhecimento. A mera consideração sincrônica das diversas áreas acadêmicas em suas especificidades empiricamente constatáveis não mostra o movimento de estruturação real destas áreas dentro da academia e da sociedade como um todo. Assim, a especificidade do design como conhecimento social e acadêmico será buscada a partir de sua estruturação lógica e de sua gênese histórica.

(34) Entrevista in *O design industrial*. Rio de Janeiro, Salvat Ed., 1979. p.8/25.

II - A DIMENSÃO CONCRETA DO DESIGN COMO CONHECIMENTO

O CONHECIMENTO GENERICAMENTE CONSIDERADO

O design é uma prática profissional, ou seja, constitui-se através da ação específica de indivíduos no mercado de trabalho, a partir de necessidade disposta pelo desenvolvimento da sociedade. Enquanto fenômeno social transcende os indivíduos que o realizam, estruturando-se como um conjunto de conhecimentos que conferem a especificidade da ação profissional de cada indivíduo designer. O conhecimento que estrutura o design é tido pelo senso comum profissional como conhecimento prático, que se oporia a um outro tipo de conhecimento, aquele especulativo ou teórico. A maior evidência alegada quanto a este ponto é a de que do exercício do conhecimento do design resultam objetos concretos que possuem uma utilidade socialmente estabelecida.

Esta característica tende a ser alardeada pelos designers como fator auto-distintivo: graças a ela estaria justificada a existência da nova profissão, provada a sua necessidade social. A partir deste movimento para a validação da profissão — visando sua existência efetiva no mercado a partir de solicitações de fato por parte da indústria — chega-se mesmo a uma visão maniqueísta: tudo o que é prático e contribui para o aumento da riqueza social como acréscimo de objetos e construções é positivo; tudo o que teórico e especulativo se distancia da realidade concreta, resultando em esforço desperdiçado. Aqueles que fazem devem ser glorificados, aqueles que pensam, con

denados.

Nesta caricatura de consciência do caráter prático do conhecimento operado pelo designer, se esquece não só de que o mínimo de sistematização de conhecimento, necessário à própria reprodução da prática profissional, sempre vai requerer trabalho intelectual, como também de que a consciência da unidade profissional se depreende menos da inscrição dos vários indivíduos na estrutura produtiva do que da formação universitária. E de que a universidade é, por excelência, um local de teoria.

Visando aprofundar a análise do design como conhecimento, devem ser enfocadas suas dimensões prática e teórica. Para isto, partirei da consideração genérica do que é o conhecimento.

3.1 O CONHECIMENTO E A VIDA HUMANA: O CONHECIMENTO ARQUETIPICAMENTE CONSIDERADO

A aceção mais ampla de conhecimento como termo filosófico apresentada no Novo Dicionário Aurélio diz: "atributo geral que têm os seres vivos de reagir ativamente ao mundo circundante, na medida da sua organização biológica e no sentido da sua sobrevivência; experiência." Temos assim que o conhecimento é uma faculdade adquirida, elaboradamente ou não, pelo homem (não nos interessam aqui os outros seres vivos) a partir de seu ser no mundo. Na interação com seu meio natural e social o homem se habilitaria como ser vivente na medida em que fosse conhecendo co

mo estruturar sua sobrevivência. Neste sentido abrangente, o ato de conhecer não é prerrogativa nem da inteligência, como domínio da racionalidade, nem tampouco do cérebro como terreno de potencialidades afetivas (abrangendo os mecanismos do plano inconsciente da mente humana) ou parapsicológicas: haveria o conhecimento adquirido pelo corpo sem a necessária intervenção da cabeça.

No entanto, no mesmo verbete, as outras duas acepções filosóficas colocam o conhecimento como fenômeno do domínio do pensamento ("a posição, pelo pensamento, de um objeto como objeto (...)") e "a apropriação do objeto pelo pensamento (...)"). Igualmente entre as sete acepções da língua corrente (são apresentadas mais três da área comercial), quatro delas também se enquadram na esfera mental consciente ("idéia, noção", "informação, notícia, ciência", "discernimento, critério, apreciação", "consciência de si mesmo, acordo").

O que se evidencia com isto é uma espécie de "jurisprudência semântica" que tende a colocar o conhecimento como resultado da elaboração mental. Uma vez trabalhada pela mente, qualquer experiência humana tenderia a transformar-se em conhecimento. A radicalização desta tendência leva à identificação do conhecimento com elaboração mental consciente, como prática de alguns especialistas a qual levaria à delimitação de espaço socialmente institucionalizado como domínio do saber. Embora seja inegável a importância do pensamento como estruturador de conhecimento, não é categoria absoluta na explicação deste. As "causas"

do conhecimento, genericamente considerado, estão na vida humana considerada em sua totalidade, da qual o pensamento é apenas um componente.

Para efeitos analíticos, pode-se dizer que a vida de um homem é o resultado de ações e de pensamentos, ou seja, interações do indivíduo como aquilo que lhe é exterior e elaborações internas de idéias, conceitos, imagens mentais. A ação, segundo a distinção aristotélica da ação finalista humana, pode ser de dois tipos: *praxis*, que se extingue na consecução de seus fins, sendo a ação política a sua manifestação mais representativa; *poiesis*, que agindo sobre matéria pré-existente, resulta em objeto que adquire realidade própria, como no caso de toda a produção material. Qualquer ação sempre envolve o pensamento em algum momento do processo no qual se situa, seja como cálculo, seja como avaliação (ou ambos), nos mais diversos graus. Simetricamente, o pensamento, por mais desvinculado e contemplativo que seja em algum momento, depende de condições materiais de existência do indivíduo que é seu sujeito, dispostas pela sua ação no mundo.

O conhecimento é algo que brota da ação e do pensamento de um indivíduo. A sua consequência é a possibilidade daquilo a que ele se refere ser reproduzido pelo indivíduo que o constituiu como conhecimento. Uma faculdade mental é básica neste processo: a memória. Isto porém não caracteriza o conhecimento como exclusivamente do plano mental, pois seu objeto pode ser reproduzido tanto como ela-

boração do pensamento (representação) quanto como ação. Como representação: se conheço um determinado fenômeno posso reproduzi-lo por meio de palavras ou quaisquer outros signos para um outro indivíduo; ou, se conheço bem certa pessoa, mesmo não sendo em forma logicamente flexionada em linguagem (ou seja, sem que possa reproduzir este conhecimento claramente para uma terceira pessoa), posso prever seu comportamento em determinadas circunstâncias. Como ação: o conhecimento de uma ação determinada, pode me habilitar para a sua reprodução mesmo que eu seja incapaz de representá-la para um terceiro — dentro do artesanato tradicional são encontrados casos em que o artesão nunca se interessou em sistematizar de modo apreensível por terceiros o conhecimento que opera em seu processo produtivo.

Temos assim que o que acontece quase que absolutamente é uma interdependência entre ação e pensamento na constituição do conhecimento.

3.2 PERSPECTIVA INDIVIDUAL E SOCIAL DO CONHECIMENTO

Considerando o conhecimento existindo concretamente, ele pode estar situado em duas dimensões:

a) o conhecimento como sistematização, auto-consciente ou não, de idéias e sensações a partir da experiência de vida de um indivíduo, colocando-se como representação pessoal que se organiza em vivência particular e que só pode ser transmitida dentro de certos limites. A esta dimensão corresponde propriamente o conhecimento arquetípica -

mente considerado, conforme apresentado no ítem anterior. Melhor dizendo: esta estrutura-modelo da gênese de todo o conhecimento é uma abstração construída sobre a ocorrência concreta do conhecimento vivencial de um indivíduo;

b) o conhecimento como a existência de idéias mais ou menos organizadas em sistemas mais ou menos autônomos, ou seja, que independem do que possa achar um único (ou poucos) indivíduo(s). Estes sistemas podem estar objetivados em corpos de idéias — a produção teórica — ou existir subjacentes em conjuntos específicos de práticas individuais. Num caso como no outro, o corpo de conhecimento transcendendo individualidades não prescinde do indivíduo, só existindo através da ação concreta de uma série deles, se expressando, assim, em uma dimensão vivencial, conforme indicado em (a). No entanto, enquanto corpo de idéias ou sistema subjacente à prática de grupos determinados, o conhecimento precede os indivíduos. Estes se apropriam, consciente ou inconscientemente, dos corpos de idéias que encontram, ou dos comportamentos que expressam o conhecimento operado pelo grupo onde se estruturam como indivíduo. Resta lembrar que é nesta dimensão que ocorrem os corpos de idéias consagrados socialmente, em cada conjuntura particular, como "O Conhecimento", cujo exercício é controlado pelos "lugares de saber" socialmente estabelecidos. É aí que o design se situa, conforme foi no capítulo anterior.

3.3 VINCULAÇÃO DO CONHECIMENTO À REALIDADE SOCIAL

Na dependência da perspectiva individual ou da perspectiva social do conhecimento, coloca-se diferentemente a sua identificação como fenômeno que, embora radicado na vida humana concreta tende a ser percebido autonomamente em si mesmo.

Partindo de sua caracterização no processo individual (conforme indicado em a), temos que ao longo de sua vida, o indivíduo constitui sua vivência, através das "respostas" dadas ao mundo exterior dentro das condições dispostas pela organização da sociedade. Assim o conhecimento, encontra-se organicamente ligado ao concreto da vida do indivíduo. A autonomia neste caso é postulada em relação a outros indivíduos, só vindo à baila como autonomia da própria vida individual.

Ora, o processo individual só existe socialmente. Um ser humano qualquer, considerado em sua individualidade, só tem os contornos desta limitados a partir da referência à classe ou grupo social que pertence, ou seja, às relações sociais que o definem como grupo ou classe. Não existem "indivíduos" genericamente, mas seres vivos concretos em conjunturas históricas particulares. A própria generalização da individualidade como característica do existir humano é fruto de um desenvolvimento histórico.

As implicações daí decorrentes devem ser relevadas: o indivíduo não conhece de modo fenomenológico ou "psicologicamente" desvinculado, mas antropologicamente, social-

mente.⁽³⁵⁾ No processo individual ganha expressão a realidade social e histórica particular que o condiciona, assim como a outros processos individuais socialmente similares, manifestando-se, assim, a transcendência do conhecimento (conforme indicado em b).

Desta perspectiva social a autonomia é deduzida a partir da permanência do conhecimento em várias vidas, que ganha, assim, uma dimensão formal que parece se bastar, prescindindo de uma ligação ao concreto social. Isto torna-se mais evidente no caso do "Conhecimento" como lugar de saber socialmente consagrado já que, normalmente, o seu exercício tem como objetivo explícito a busca desta formalização, que vai surgindo à medida que transparece a lógica própria de qualquer corpo de idéias. Quando esta lógica ganha coloração absolutizante, graças à ação dos indivíduos socialmente interessados na existência do corpo de idéias que ela estrutura, delinea-se como algo dado a autonomia do conhecimento respectivo em relação ao concreto social.

Entretanto, a dimensão social, não apenas deste processo mas de qualquer outra constituição de conhecimento como corpo de idéias, encontra-se no intercâmbio, entre si e com o resto da sociedade, dos indivíduos que exercem o conhecimento. Isto vale dizer: nos motivos, determinados pela dinâmica social, da aparição, manutenção, transformação ou desaparecimento do conhecimento em questão. Dada a

(35) Creio com isto não estar negando a psicologia como ciência, mas apenas sugerindo uma deficiência de algumas de suas teorias.

a divisão da sociedade em classes, o papel destes indivíduos se define a partir de sua ligação, dentro de instituições ou autonomamente, com maior ou menor consciência e organicidade, às classes e suas frações. (36)

Temos assim que a autonomia do conhecimento, seja ela caracterizada a partir da existência de individualidades (autonomia em relação à sociedade), seja como corpos de idéias transcendendo individualidades (autonomia em relação aos seres vivos concretos) não é tão autônoma assim. O lugar do sujeito é determinado socialmente, num espectro que vai da sua língua natal, que induz a esquemas de raciocínio, às relações sociais. Inversamente, estes esquemas e estas relações, com seus corpos de conhecimento subjacentes, só existem através da ação de indivíduos vivendo concretamente. Assim como a aparição, manutenção, transformação, desaparecimento dos corpos de conhecimento condiciona-se à dinâmica das forças sociais atuantes em cada momento histórico.

As condições de existência dos sujeitos e dos sistemas, como momentos de conhecimento é dada social e historicamente. É seguindo este quadro que o conhecimento, genericamente considerado, deve ser entendido. E o design não foge dele: é conhecimento que se desenvolve com o desenvolvimento do capitalismo, sendo o designer um intelectual orgânico da burguesia industrial, no sentido em que é pos

(36) V. anexo III

sibilitado pela sua ascensão. As implicações desta natureza serão examinadas mais adiante.

3.4 CONHECIMENTO E CONSCIÊNCIA

Considerando a consciência, por parte de um indivíduo, do conhecimento que opera/elabora, esta existe ou não, de acordo com alguns parâmetros. Na perspectiva individual do conhecimento⁽³⁷⁾, caso exista a consciência de sua elaboração vivencial, pode existir em vários graus a capacidade de verbalização, vale dizer de objetivação do conhecimento como tal e não estritamente como ação (*praxis* ou *poiesis*), podendo ou não esta objetivação resultar em um texto.

Na perspectiva social do conhecimento⁽³⁸⁾, os corpos de idéias, sobretudo aqueles objetivados como tais, estão presentes nas atividades desenvolvidas pelos homens, com maior ou menor coesão, unidade ou fragmentação. Isto ocorre de modo ativo, quando o indivíduo opera ativamente as idéias em sua prática social (mesmo como doutrinador destas idéias), podendo esta consciência envolver ou não um esforço de reflexão e verbalização. Ou também pode ocorrer de uma maneira passiva e mecânica, através de reflexos, juízos ou ações marcadas e dirigidas por idéias encaradas como manifestações naturais, não chegando se-

(37) Cf. Ítem 3.2 deste trabalho

(38) *idem*

quer a ser tematizadas.

Entretanto, deve ser notado que a "naturalização" de idéias e sensações, que inconscientemente as retira da esfera da responsabilidade humana, evidente na atitude passiva, não é exclusiva desta. Uma concepção conscientemente operada pode estar tão "naturalizada" quanto a outra nem reconhecida como tal pelos indivíduos que as operam. A "naturalização" das idéias no caso significa a "naturalização" das condições de vida dadas socialmente. Temos assim que a consciência do conhecimento como fenômeno social, transcendendo individualidades, pode se dar em dois níveis. Além da consciência ou não do conhecimento em si, como fenômeno "empiricamente verificável", pode existir ou não a consciência da dimensão social deste conhecimento.

Considerando uma classe ou grupo social, existe a possibilidade de consciência comum quanto a qualquer sistema de conhecimento que transcenda os indivíduos respectivos. Ela não se realiza quando não existe consciência do processo individual de conhecimento, ou quando esta consciência não leva à identificação com os outros processos similares. Ela pode se realizar em situações em que o grupo esteja constrangido pelas condições que determinam os processos individuais respectivos. Esta consciência estruturará, de diversos modos, em diversas gradações, a identidade do grupo como grupo, possibilitando a sua ação como grupo e, dinamicamente, resultando dela.

O design, na medida em que se coloca objetivamente como conhecimento caracterizando uma profissão, é operado conscientemente por cada indivíduo designer, sendo estruturada nesta operação a identidade da categoria profissional como um todo. Como será visto mais adiante, os parâmetros sociais e históricos desta identidade não são definidos a partir da lógica profissional, acontecendo justamente o inverso. A consciência da dimensão social da profissão que é desenvolvida dentro dos limites da auto-definição profissional não corresponde de fato à efetiva dimensão social do design. As características desta última serão abordadas nos capítulos seguintes. E a estruturação desta falsa consciência é matéria do último capítulo.

3.5 A OBJETIVAÇÃO DO CONHECIMENTO

O conhecimento possuído por um sujeito arquetípico pode ser objetivado em duas direções: através da ação humana genericamente considerada ou direta e objetivamente como conhecimento, que passa assim a existir socialmente como tal.

Concretamente na sociedade estas duas instâncias se entre-originam. As ações humanas normalmente são objetivação de conhecimento apreendido pelos sujeitos. Ou seja, embora exista a elaboração pessoal, é grande a assimilação de conhecimentos que já possuem uma existência social como conhecimento. Do mesmo modo, a objetivação do conhecimento como tal pressupõe a sua elaboração como conheci-

mento (mesmo que seu delineamento preciso só se defina ao longo de seu processo de objetivação como conhecimento), e esta não se origina apenas das ações do sujeito elaborador, considerando a matéria prima de conhecimentos socialmente existentes como tais.

A objetivação do conhecimento como ação pode se dar como *praxis* ou *poiesis*. O conhecimento pode transparecer na própria ação ou no seu resultado: de instituições sociais imateriais, resultado do intercâmbio social (como a família ou a propriedade) a objetos e empreendimentos concretamente produzidos pelo homem, (cuja necessidade é, em parte, disposta igualmente pelas relações sociais historicamente dadas). Nos dois casos o conhecimento tende a não se mostrar enquanto tal, subjacente na ação social dos indivíduos ou estruturando invisivelmente produtos que parecem dados no mundo, ocultando a sua gênese.

Quanto à objetivação do conhecimento diretamente como conhecimento, antes de mais nada deve ser dito que ela não independe da ação humana. Uma evidência disso é a soma de ações que compõe o trabalho científico. Outra evidência, de ordem mais geral é o fato de que todo o conhecimento sistematizado enquanto tal tende a ser registrado pela palavra escrita ou qualquer outro tipo de notação simbólica. Embora produtos de caráter particular, estas resultam da ação, participando do artifício humano. No entanto, apesar deste fundamento material de sua produção, na medida em que vira representação do objeto do conheci-

mento, possui um estatuto diferente da ação humana e da realidade empiricamente dada, participando mais intimamente da esfera dos produtos mentais.

O conhecimento objetivado como conhecimento pode ser estruturado a partir de intenções fundamentalmente práticas ou representativas. Tanto em um quanto em outro caso a representação está presente, porém as respectivas motivações se diferenciam. No primeiro caso o objetivo que se busca é o de promover a ação humana: trata-se de conhecimento próprio para ser objetivado através da ação. No segundo caso a representação em si mesma da realidade natural e social, (abrangendo, inclusive, as diversas formas de ação humana), como fim e não como meio do ato de conhecer, é o que estrutura o conhecimento. Apesar disso, o conhecimento representativo também pode vir a participar, em diversos graus, da esfera da ação.

O design como conhecimento é estruturado a partir da intenções práticas: seu objetivo é a participação na esfera produtiva. Enquanto pre-existente aos indivíduos designers, temos que a prática profissional destes é possibilitada por ele. No entanto, conforma já visto, a relação não é nítida e diretamente causal. A distinção entre o conhecimento como corpo de idéias e a sua realização em vivências individuais aponta para o fato de que o verdadeiro conhecimento brota da prática profissional. O conhecimento objetivado como tal direciona a prática, mas só se vitaliza nesta prática: aprende-se a trabalhar trabalhando.

Isto expressa mais uma vez a distinção entre a esfera das idéias e das realizações materiais ou "inter-sociais". Na primeira o conhecimento é sempre representação, mesmo quando representa a ação; na instância mental mesmo o conhecimento com intenções práticas se funda como representação. Na segunda, a elaboração mental nasce (ou é confirmada, ou não) no intercâmbio do indivíduo com o que lhe é externo, como realidade em processo colada à ação, colocando-se, estruturalmente, sempre no limiar da realização. É na esfera da ação que o conhecimento preferencialmente se transforma, a partir da interação dos indivíduos com as condições concretas em transformação (e não a partir de mudanças arbitradas no conhecimento que é transmitido aos futuros profissionais).

3.6 O DESIGN COMO CONHECIMENTO PRÁTICO/ÚTIL/PRODUTIVO

O design como conhecimento objetivado se constitui intencionalmente voltado para a ação produtiva. A média dos designers assim entende o conhecimento que opera, como conhecimento prático, e na generalidade deste entendimento tendem a situar a atividade no quadro de oposições tais como prática/teoria, trabalho útil socialmente/inútil socialmente. Antes de passar à caracterização social do design como conhecimento para a produção, no próximo capítulo, deve ser indicada genericamente a extensão dessas oposições como recurso de auto-definição.

Dentro da perspectiva do processo individual do conheci

mento o par prática/teoria equivaleria ao par ação/reflexão. Considerando a elaboração vivencial de conhecimento pelo indivíduo, ele seria prático na medida em que se colocasse imediatamente para a prática, o teórico na medida em que fosse elaborado como forma de compreensão mediata de sua experiência de vida. A dimensão teórica do conhecimento vivencial se expressaria como avaliação e reformulação constante das ações estruturadoras do ser concreto do indivíduo no mundo. De qualquer maneira, a linha de demarcação entre as duas modalidades é tênue, pois a elaboração mediatamente desenvolvida pode voltar a se colocar para a prática imediata.

Na medida em que um conhecimento extrapola a dimensão do processo individual, transcendendo individualidades, passa a existir a possibilidade de seu desligamento progressivo face ao relacionamento imediato de um indivíduo com suas condições concretas de vida. Sobretudo os conhecimentos objetivados como tais, mais propriamente merecedores da designação de teoria (em oposição ao processo individual, inquestionavelmente entendido como prática individual), enquanto conhecimento organizado em relação a um determinado campo de aplicação, podem chegar a adquirir um avançado grau de estranheza em relação a uma prática individual imediata. Um exemplo extremo deste fenômeno seria o da matemática pura, dificilmente assimilável a uma prática individual imediata, excetuando-se, naturalmente, aquela de um profissional desta disciplina (mesmo assim dentro dos limites de sua atuação profissional).

No entanto, ultrapassando esta dimensão individual diretamente vivencial, ou seja, em uma dimensão explicitamente social, são outros os critérios para a caracterização de um conhecimento como prático ou teórico.

Sendo dada uma conjuntura histórica particular, existe o conhecimento prático que pode ter aplicação imediata, ou seja, resultar em coisas tangíveis no plano das relações entre os homens ou especificamente no da produção material. Ao contrário da possibilidade de concretização deste conhecimento prático, que é direta e imediata, aquele teórico só a teria indiretamente. Isto pode acontecer na medida em que ele se coloca como norma da qual deriva, ou à qual se referencia, o conhecimento aplicável (como no caso da doutrina jurídica face à jurisprudência firmada nas demandas concretas). Ou quando o conhecimento é passível de concretização a médio e longo prazo (como no caso da pesquisa científica de ponta).

Naturalmente existe aquele conhecimento que é essencialmente teórico (como grande parte das realizações filosóficas); porém mesmo aí haveria dimensões "concretizantes", na medida em que a estruturação de consciências repercute na *praxis* de grupos e indivíduos. Tanto o conhecimento prático quanto o teórico se originam e referenciam o ser concreto do homem no mundo, embora isto não seja imediatamente constatável no caso do conhecimento teórico.

E além desta caracterização prática ou teórica dos conhecimentos estabelecida a partir de sua relação com a

organização social concreta, em vários deles podem ser distinguidas dimensões prática e teórica. Neste sentido haveria, apesar de sua natureza fundamentalmente prática, uma teoria do design.

Tudo isto ajuda a colocar o valor relativo que assumem as caracterizações prática e teórica do conhecimento. No processo individual, a capacidade de teorização significa reflexão sobre a prática imediata e o conhecimento envolvido nela. Esta prática pode estar inscrita na produção de coisas tangíveis, ou, particularmente dentro dela, na objetivação do conhecimento em corpos de idéias. Este conhecimento objetivado como tal é passível de aplicação imediata ou indireta, em vários graus.

Dentro do quadro de auto-caracterização profissional não se destaca, no entanto, esta relativização do que seja prática e teoria, conhecimento para a prática e para a teoria, conhecimento prático e teórico do design. O designer médio tende a supervalorizar o "fazer" como cerne absoluto de sua prática profissional, posição esta cuja contrapartida é a de desvalorização dos "teóricos" como aqueles que "falam", desempenhando um trabalho socialmente inútil sem contribuir para a criação material de bens que levam ao desenvolvimento da sociedade. Esta colocação releva uma caracterização do design como atividade produtiva entendida como trabalho socialmente útil dentro de um referencial de indústria, no quadro particular do desenvolvimento industrial brasileiro. Sem entrar na ques

tão da realidade desta asserção, devem ser indicados os termos relativos e as implicações deste posicionamento.

São dois os "outros" deste posicionamento. O primeiro é o intelectual tradicional do Brasil pré-industrialista, cuja expressão mais acabada seria o advogado verborrágico, representante do lugar de conhecimento dentro de um quadro marcado pela presença das oligarquias rurais. O segundo são os vários tipos de cientistas humanos e sociais que, embora compartilhando do mesmo "momento contemporâneo" do designer (e outros profissionais igualmente "fazedores", cujo espécime mais forte socialmente é o engenheiro) apenas descrevem e analisam este momento, sem transformá-lo materialmente. Naturalmente a participação prática destes cientistas em vários tipos de planejamento social desmente esta avaliação e não deixa de ser considerada pelo designer médio. O que pretendo indicar é a presença de um mito, que se não atrapalha uma percepção real que muitos designers tem de seu meio, em alguns casos se absolutiza, transformando-se em caricatura grotesca.

Como manifestação particular desta supervalorização acrítica do "fazer", pode ser indicada a identificação, eivada de idealismo, de um "fazer" trans-histórico. Isto é feito com a ajuda da categoria "objeto utilitário" e com a devida validação semântica conferida, conforme já indicado, pela abrangência do termo design. Deste modo são encontrados "designers" em tribos indígenas e colocados como momentos de um único e mesmo processo utensílios

fabricados por índios do Xingu e uma plataforma de prospecção submarina de petróleo.

Este procedimento que identifica formas de sociedades contemporâneas complexas em sociedades simples e/ou recuadas no tempo não é exclusividade do design. Graças a ele são encontrados "capitalistas" nos primórdios da civilização, "comics" nos tûmultos egípcios e "microformas" nas placas de barro mesopotâmicas. Embora seja normal a referência à realidade não conhecida através da homologia à realidade conhecida, sua eficácia em uma comunicação imediata não inocenta a sua inadequação em uma reflexão mais rigorosa. Interessa aqui mostrar como estes "achados" extrapolam de muito a natureza de meras figuras de linguagem.

Um exemplo recente desta unificação de fenômeno socialmente distintos é a exposição "Desenho Industrial no Brasil", montada no SESC-Pompéia em São Paulo, em 1982. Ne-la apresentava-se lado a lado artesanato colonial, artesanato indígena e mercadorias industrializadas. A eficácia do argumento subjacente à mostra é garantida pelo destaque de aspectos formais e funcionais dos objetos (e eles podem, efetivamente, ser destacados). Graças a ele, a compreensão destes como resultados de um mesmo "fazer" torna-se uma "constatação empírica" e, com isto, o "fazer" do designer é igualado ao "fazer" do índio do Xingu⁽³⁹⁾.

(39) Desde que se esteja atento à impropriedade conceitual, a exposição pode não se invalidar. Um dos aspectos positivos seria, por exemplo, o exercício possibilitado por uma leitura construtivo-estrutural dos diversos objetos.

Independientemente do fato de que um conhecimento prático determinado possa ser aplicado em um outro contexto que não o de sua emergência histórica e alcançar a eficácia almejada, ou seja, de que sua eficácia propriamente prática pode não depender das condições sociais de sua gênese histórica, o seu surgimento não é explicado apenas por uma "dedução técnica" de conhecimentos práticos anteriores. Qualquer conhecimento para a produção terá sempre o seu surgimento, desenvolvimento e aplicação dependente de base material da sociedade e de suas relações sociais, que vão determinar a natureza e a extensão, em suma o controle, de seu avanço.

Um referencial prático de aplicação de um conhecimento produtivo à realidade e seu fundamento estritamente técnico não permite a apreensão das condições reais de produção, a qual se explica a partir das relações sociais que a estruturam. Na medida em que estas relações não existem em uma autonomia técnica, não existe um conhecimento "genericamente puro", "não contaminado", "tecnicamente neutro". Só existe em seu surgimento e em sua aplicabilidade condicionado por relações de produção, que são sociais. Juntar no mesmo saco o Xingu e a Petrobrás é encobrir a forma que o conhecimento para a produção toma hoje em dia, sua transformação em capital a partir de relações sociais de produção capitalista. Como consequência desta identificação decorre a equivalência que é estabelecida entre as necessidades primitivas e "naturais" do indígena com

as do homem civilizado. O conhecimento produtivo, do qual o design participa, atenderia a estas "necessidades" decorrentes de "funções naturais", o que "naturaliza" as necessidades dispostas e criadas pela acumulação capitalista.

Todas estas colocações desembocam em uma contradição fundamental não só do design como atividade prática, conhecimento para a produção, mas também de atividades similares, como a engenharia e a arquitetura. Ela surge do confronto da oposição prática/teoria, com todas as suas conotações analisadas, com o par conceitual concepção/execução, que, embora não seja tematizado abertamente no discurso do design, transparece em vários momentos de auto-caracterização profissional.

A grande evidência desta presença encontra-se no próprio nome das primeiras associações profissionais cuja constituição jurídica já previu a provável futura transformação em sindicato. Trata-se das APDINS RJ e PE — As associações Profissionais de Desenhistas Industriais de *Nível Superior* (grifo meu). Buscou-se distinguir os designers dos desenhistas técnicos, profissionais de nível médio, situados como executores dos desenhos de produtos ou edificações concebidos por engenheiros, designers, arquitetos. Como, em outra escala, a tarefa conjunta destes profissionais e desenhistas técnicos se colocaria como concepção a ser executado por operários da produção industrial ou da construção civil.

Apesar da habilidade manual requerida na prática profissional dos designers, na medida em que é uma atividade de escritório e não de oficina, esta oposição reedita a velha oposição entre trabalho manual/trabalho intelectual, trabalho com as mãos, mecânico, e trabalho com a cabeça, inteligente. Mais uma vez se relativiza a oposição prática/teoria, identificando-se o primeiro termo com a execução direta. Na medida em que esta também opera conhecimento para a produção, este é que seria o verdadeiro conhecimento prático.

Segundo o referencial do "nível superior", legitimado socialmente como "lugar do Conhecimento", porém, seria mesmo impróprio supor que o trabalho manual envolvesse um "conhecimento" prático. Falar em conhecimento para um ofício essencialmente manual seria apenas um recurso para se referir ao mínimo de qualificação requerido por um indivíduo para o seu exercício. O conhecimento só seria gerado no exercício das atividades intelectuais.

Não é necessário o rastreamento da origem histórica desta colocação, pois transparece seu caráter de argumento próprio de quem não necessitava trabalhar com as mãos para prover sua vida. E a questão é mesmo relativizada no seio das novas atividades práticas de nível superior: dada a distância existente entre o ensino acadêmico e a realidade profissional tornou-se anseio difundido nas faculdades de design a vontade de contato imediato com as condições técnicas do trabalho industrial, uma vontade de

"sujar as mãos com graxa" (mesmo que na maioria dos casos constitua-se apenas como retórica vazia.

Deve, porém, ser constatada a desqualificação social do trabalho operário face aos conhecimentos superiores. Por mais natural que pareça a divisão capitalista do trabalho, social e tecnicamente falando, ou seja, por mais natural que pareça a superioridade do design como conhecimento, deve ser recuperada a gênese histórica da forma particular desta divisão dada hoje em dia, já que nada garante a sua "naturalidade".

Considerando que o designer concebe a forma de um objeto utilitário mas não o executa materialmente, John Heskett aponta os livros de padrões decorativos na Itália e Alemanha do começo do século XVI como as primeiras manifestações do que mais tarde se caracterizaria como o design contemporâneo.⁽⁴⁰⁾ Estes livros apresentavam coleções de gravuras contendo desenhos que poderiam ser aplicados como decoração em uma infinidade de objetos. O ponto de identidade com a profissão seria o de que o criador destes desenhos encontrava-se divorciado de qualquer envolvimento com o trabalho útil através do qual aquele padrão era aplicado.

Este procedimento de indiferença de uma concepção formal em relação ao objeto em que ela se realiza é, porém, justamente condenado pelo design contemporâneo, conforme visto no item 1.4. Não se trata de aplicação de elementos estéticos dados a priori e sim de concepção da forma globalmente considerando as condições de produção e utilização de um determinado bem. Segundo este argumento seria mais apropriada a comparação com o trabalho de um artesão. Este possuiria um conhecimento íntimo de seus materiais e ferramentas assim como do objetivo de seu trabalho, o que o levaria a uma concepção da forma vista em sua totalidade funcional (e não como conjunto de superfícies a serem

(40) HESKETT, op. cit., p. 11

decoradas), além de adequada às possibilidades de execução.

No entanto é válida a sugestão de Heskett na medida em que torna-se problemática uma comparação entre o "fazer" sintético de um artesão e a fragmentação das várias atividades que concorrem para a materialização de um produto industrial: da sua concepção formal e mecânica à sua execução por máquinas e trabalho operário, da produção industrial de suas matérias primas à concepção e produção das máquinas que o executam. Na passagem do artesanato medieval à indústria moderna, que exprime a constituição de modo de produção capitalista, deve ser buscada a chave para a compreensão da divisão do trabalho na sociedade contemporânea. Embora o meu objeto seja o design, a sua constituição se dá no bojo do movimento de expansão mundial do capitalismo. Nesta medida procede o exame de suas "matrizes".

4.1 O TRABALHO NO SURGIMENTO DA INDÚSTRIA CAPITALISTA

Na agricultura feudal o trabalho ainda está subordinado ao que Marx chama "os meios naturais de produção", como a terra ou a água, em contraposição àqueles criados pela civilização, os artefatos e outros recursos tecnológicos. Isto quer dizer que os utensílios para o trabalho, como, por exemplo, o arado, subordinam-se à natureza assim como à sua resposta natural à interferência humana (como, por exemplo, o cansaço dos solos). Se assiste com a dissolu-

ção do mundo feudal e ascensão do capitalismo a uma progressiva independência do homem em relação aos meios naturais de produção.

Com a afluência de servos aos burgos nascentes e o desenvolvimento do artesanato, mediado pelo poder social das corporações, como associações de produtores livres, delinea-se uma nova caracterização da produção: passa a existir um sistema voltado para a troca e não mais exclusivamente para o uso ou fortuitamente para a troca, como nos sistemas anteriores.

No artesanato das corporações ou grêmios, o trabalho é meio artístico, ou seja, meio realizado como um fim em si. Esta sua valorização "técnica" como ofício decorre de sua autonomia face ao campo feudal, cuja "eternidade" passa a ser questionada pelo próprio desenvolvimento desta produção urbana. Considerando o elemento "trabalho" dentro dela, apesar de independer da terra, conforme relações sociais do feudalismo, encontra-se intimamente vinculado aos meios de produção, sendo que a inteligência contida nestes é a expressão do trabalho que ajudam a realizar. Neste ponto, o controle do processo produtivo pelo artesão é total.

Naturalmente, esta caracterização inicial do trabalho nos burgos, garantida pelo seu desenvolvimento dentro de corporações, vai se alterando com o desenvolvimento destes. Regulamentações limitando o número de associados dos grêmios começam a ser implementadas, dificultando a entra

da de novos servos que continuavam afluindo às cidades (que passam, então, a engrossar as fileiras de um proletariado urbano incipiente), ao mesmo tempo em que passa a ser mais controlado o exercício dos ofícios, o que vem contribuir para a estruturação de monopólios.

Dentro de cada corporação existia uma hierarquia decorrente do grau de domínio dos segredos do ofício pelo indivíduo. Assim, a "associação entre iguais" se dividia entre mestres, oficiais e aprendizes, em ordem decrescente de importância, que se colocavam como momentos da trajetória do artesão. A condição para a obtenção do título de mestre era um longo período como aprendiz, outro tanto como oficial e a realização de uma obra-prima, do começo ao fim, que provasse a excelência de seu trabalho. Com base nesta hierarquia o monopólio da maestria começa a ser exercido com a multiplicação de exigências para a obtenção do grau de mestre, tais como a interdição do cargo a descendentes próximos de servos, exigência do pagamento de altas somas diretas ou indiretamente (condicionando a obtenção do grau ao oferecimento de grandes e custosos banquetes, ou estabelecendo um alto custo mínimo para a obra-prima etc.).

Desta forma, no percurso que vai do século XII ao século XVI, o capital vai se desenvolvendo em oposição ao trabalho, enriquecendo os mestres ou mercadores que contratavam os serviços de toda uma oficina. Chega-se mesmo à negação do próprio sentido inicial da corporação, através

da transmissão hereditária do posto de mestre, às vezes para indivíduos que não chegavam a exercer a atividade.

Ao longo do século XVII se firma uma nova modalidade produtiva que é a de indústria rural domiciliar (o "putting-out-system"), que cresce ao mesmo tempo em que diminui a importância das corporações. Consiste na intermediação do trabalho artesão, nas cidades e no campo, por empresário capitalista, através da divisão do processo produtivo em vários estágios executados por componentes em suas casas, e oficinas inteiras nas cidades. A transição para o sistema rural domiciliar firmou-se primeiro na indústria têxtil, onde havia surgido, no final do século XIV, cujo processo produtivo era facilmente divisível. A fiação, tecelagem, tintura, pisoagem, penteadura, alveamento e preparação eram executadas em lugares distintos, com o material fornecido pelo empresário, o qual também se encarregava do transporte dos produtos parciais de uma para outro lugar. Em muitos casos a finalização do processo era feita em oficinas urbanas, sendo o seu mestre o empresário responsável.

Num estágio subsequente a este surge a manufatura, que consiste na compra de força de trabalho de vários artesãos que trabalham num mesmo local com material e meios de produção de propriedade de empresário capitalista. Esta nova forma, ao mesmo tempo que possibilita um lucro maior do capitalista, dada a economia com o transporte e com a instalação de um único local de trabalho, assim como o aumento da produtividade — mais produtos em menos tempo —

em função da continuidade das operações, possibilita o desenvolvimento da divisão técnica do trabalho, fenômeno que se coloca como específico da realidade capitalista na história.

Em outros momentos históricos da vida do homem existiu uma divisão social do trabalho, ou seja, trabalhos úteis distintos foram feitas por pessoas distintas ou grupos distintos de pessoas. Este fenômeno, cuja origem histórica — a divisão de trabalho entre homem e mulher — pode ser explicada a partir de diferenças fisiológicas (como a força maior do homem), com o passar do tempo ganha feições particulares em função de cada desenvolvimento social particular. Caracterizam-se grandes áreas, como a indústria (entendido o termo genericamente como fabricação de utensílios), a agricultura e o comércio, assim como trabalhos úteis específicos dentro de cada uma destas áreas.

É de outra natureza a divisão do trabalho surgida ao longo do processo que leva ao aparecimento da manufatura. O caráter sintético do trabalho útil artesão perde-se com a sua decomposição em diversas operações separadas. A conexão destas parcelas de trabalho útil só se realiza através da compra de diferentes forças de trabalho por um mesmo capitalista. O processo de trabalho em sua unidade passa a ser controlado por este capitalista.

São os dois os tipos de manufatura que se instalam durante o período que precede a eclosão da Revolução Industrial. O primeiro seria o da manufatura heterogênea, voltada para

a produção de produtos compostos de várias peças independentes, como, por exemplo, um relógio. Cada peça seria elaborada separadamente por um operário, sendo o relógio montado no final do processo. O segundo seria o da manufatura orgânica, em que uma única peça teria parceladas as operações que a produzem, como no caso da indústria de alfinetes onde, em linhas gerais, o corte do arame, seu afiamento e a colocação da cabeça são tarefas distintas.

Este segundo tipo, na medida em que parceliza mais, coloca os princípios do desenvolvimento da fábrica moderna. Este se dá com a invenção de máquinas-ferramenta, que garantem no processo produtivo uma certa independência em relação à habilidade do operário, e, de um modo geral, com a mecanização do processo, possibilitada pela conjugação destas máquinas com fontes indiferenciadas de energia, das rodas d'água ao vapor e, posteriormente, à energia elétrica. Na fábrica o trabalho humano subordina-se ao ritmo pré-estabelecido do autômato, o homem passa a ser um apêndice da máquina. O conhecimento para a produção, enquanto concepção de seu processo encontra-se congelado na maquinária, opondo-se objetivamente ao trabalhador que a vitaliza. Segundo categorias de Marx, enquanto na manufatura o trabalhador se encontra formalmente subordinado ao capital, na fábrica existe uma subordinação real.

Um passo a mais dado pelo capital em direção a uma expropriação mais completa do trabalhador do conhecimento imediato para a produção é dado com a obra do engenheiro

Frederick W. Taylor. Entre 1880 e 1900 este realiza uma série de estudos sobre os processos imediatos de trabalho fabril. Seu objetivo era o de maximizar a produção através do estabelecimento de padrões ótimos de produtividade para o trabalho operário. Os métodos tayloristas, conhecidos como métodos de "gerência científica", foram amplamente difundidos e adotados a partir do começo do século XX. Braverman assim enuncia os três princípios que os fundamentam:

1) Reunião de todo o "conhecimento tradicional que no passado foi possuído pelos trabalhadores". Este conhecimento é classificado, tabulado e reduzido a regras, leis e fórmulas.

2) "Todo possível trabalho cerebral deve ser banido da oficina e centralizado no departamento de planejamento ou projeto". O objetivo é o da transformação do trabalhador em um "gorila amestrado". O que está em jogo não é a separação entre trabalho mental e manual, e sim uma radicalização da separação entre concepção e execução, já que é possível a aplicação do taylorismo também aos trabalhadores de escritório.

3) "Utilização deste monopólio do conhecimento para controlar cada fase do processo de trabalho e seu modo de execução". (41)

(41) BRAVERMAN, Harry. *Trabalho e capital monopolista*. Rio de Janeiro, Zahar, Ed., 1981. p. 103 a 108

A gerência científica garante, com um declínio maior ainda da importância dos ofícios, a necessidade de um trabalho minimamente qualificado e um domínio progressivo, pela gerência, da totalidade do processo de trabalho. "Enquanto a divisão social do trabalho subdivide a *sociedade*, a divisão parcelada do trabalho subdivide o *homem*." (42)

Como parte desta mesma tendência, aparece a linha automática de montagem, idealizada por Ford, na qual o trabalho tem de se adaptar ao ritmo da esteira transportadora. Apresenta como vantagem a eliminação da "burocratização taylorista".

No momento atual, promovendo um controle cada vez mais efetivo, assiste-se à progressiva automação do processo produtivo, através da implantação de controles automáticos de máquinas a partir de dados computadorizados.

4.2 CONHECIMENTO PARA A PRODUÇÃO NA REVOLUÇÃO INDUSTRIAL

O exame da estrutura produtiva atual evidencia uma oposição entre dois tipos de trabalho. De um lado o trabalho imediato, empreendido por operários, e o conhecimento requerido nele. Do outro o trabalho envolvendo a concepção do próprio processo de trabalho globalmente considerado e seu detalhamento em operações, assim como o planejamento das características físico-químicas ou formais dos

(42) id., p. 72

produtos, a partir da consideração do mercado de compra de matérias primas e bens de produção e de venda das mercadorias produzidas.

Este segundo tipo de trabalho implicaria em especializações em diversos níveis como domínios do Conhecimento, socialmente homologado como tal. E neste lugar, conforme já indicado, conviveriam os conhecimentos práticos, como o design ou a engenharia, que existem explicitamente em função de sua aplicação produtiva, e aqueles com intenções representativas, onde se colocaria a linha de tradição da ciência em sua caracterização moderna. Aparentemente autônoma em sua busca de saber, igualmente participaria no movimento da acumulação capitalista. Conforme indica Giannotti, esta autonomia não seria senão um recurso ardiloso para sua captação pelo capital, que fomenta "sua independência a fim de que possa governar suas prioridades e seus frutos".⁽⁴³⁾

Este estado atual de coisas é projetado sobre as condições que possibilitaram o surgimento da revolução industrial, passando a origem desta a ser explicada pela disponibilidade de descobertas científicas e inovações tecnológicas. Isto vem oferecer uma sobre-homologação sobretudo da ciência e da engenharia, quanto a seu nível superior contemporâneo.

(43) GIANNOTTI, J.A. *Exercícios de filosofia*. São Paulo, Ed. Brasiliense/Ed. Cebrap, 1977. p.8

Ora, apesar destas disciplinas serem fundamentais para o avanço do capitalismo industrial, não o originam e implementam segundo uma pressão abstrata do avanço do conhecimento. Por outro lado deve ser indicado o caráter "plebeu" da engenharia, como conhecimento exercido pelos operários industriais. Hobsbawn em *As origens da Revolução Industrial*⁽⁴⁴⁾ deixa claro qual foi o papel desenvolvido por estas disciplinas neste acontecimento histórico. Repassando as condições existentes na Inglaterra, constata os seguintes pontos:

A ciência disponível na década de 1690/1700 já seria suficiente para, do ponto de vista técnico, levar a Revolução Industrial adiante. Tecnologicamente falando ela não foi particularmente avançada. As suas invenções consistiram na aplicação de algumas idéias constatáveis empiricamente e, conseqüentemente, ao alcance de artesões inteligentes. O desenvolvimento da ciência e invenção tecnológica na França era muito maior, e neste sentido pode ser também lembrada a existência de outros avanços anteriores, como o do século XIV na Toscana em Flandres ou do começo do século XVI na Alemanha. Se o problema fosse apenas de disponibilidade de conhecimento científico o grande impulso da industrialização já se teria dado.

Na realidade a Inglaterra reuniu uma série de condições sociais particulares. Inicialmente, a economia feudal já

(44) HOBBSBAWN, Eric. *As origens da Revolução Industrial*. São Paulo, Global Ed., 1979. p. 22

agonizava graças a medidas que foram sendo implementadas a partir do século XV. Com a reforma anglicana e subseqüente desapropriação das terras da igreja, estas foram arrendadas a pessoas com sentido empresarial. Com isto a agricultura e a pecuária vieram substituir o cultivo comunal da Idade Média com seu campo aberto, seu pasto comum e cultura de subsistência. A extensão de pastos através das derrubadas de cercas promoveu um violento movimento de expulsão de camponeses de suas terras. Os carneiros comeram os homens, como glosa Thomas Morus na *Utopia*. A adoção de novos métodos, racionalização e expansão da área cultivada habilitaram a agricultura a fornecer não só alimentos para a população urbana crescente como matérias primas para a indústria. E os camponeses expulsos para as cidades, sem condições de prover sua subsistência com sua própria produção (separados da terra e dos meios de trabalho), transformam-se em trabalhadores assalariados.

Por outro lado, a revolução burguesa, liderada por Cromwell, já havia promovido o primeiro julgamento e execução de um rei, representante das forças feudais. O lucro privado e o desenvolvimento econômico eram os objetivos que já regiam a política governamental. "A política já estava engatada ao lucro".⁽⁴⁵⁾ Até meados do século XIX todos os dispositivos de proteção ao feudalismo já tinham sido removidos. A Revolução Industrial é causada pela con

(45) HOBBSBAWN, Eric. *A era das revoluções*. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1979. p.47

vergência destas condições. E cabe a observação de que, embora em outros países, tais como os Países Baixos ou a França, também houvessem condições favoráveis, caso tivesse havido uma expansão econômica simultânea em todas as áreas avançadas da Europa, a grande arrancada industrial teria sido retardada. Isto porque é requisito do capitalismo industrial estabelecer a supremacia da produção sobre o consumo. O sistema fabril mecanizado é tão produtivo que passa a não mais depender da demanda existente, criando seu próprio mercado. Ora, na Inglaterra já não existia o freio de restrições feudais a um crescimento da produção e criação de mercado. A partir da existência de uma estrutura produtiva atendendo a um mercado interno começa um processo de "captação, por parte da Grã-Bretanha, de virtualmente todos os mercados mundiais para certos produtos manufaturados e o controle da maioria das zonas coloniais do mundo". (46)

A partir dessas condições é que são aplicadas na manufatura de algodão técnicas revolucionárias, que aumentam brutalmente a produtividade, dispondo as condições da economia de escala. Estas técnicas, — a lançadeira, o tear e a fiadeira automática — foram desenvolvidas por artesãos. A partir delas, o processo industrial se desdobra. "As exigências que se derivaram do algodão — mais construções e todas as atividades nas novas áreas industriais,

(46) HOBSEBAWN, op. cit. nota 44, p. 59

máquinas, inovações químicas, eletrificação industrial, uma frota mercante e uma série de outras atividades — foram bastantes para que se credite a elas uma grande proporção do crescimento econômico da Grã Bretanha até a década de 1830". (47)

O passo seguinte na industrialização é a implantação de uma rede ferroviária, a partir da disponibilidade de capitais obtidos com a acumulação gerada com as manufaturas de algodão. "As estradas de ferro foram criadas pela pressão do excedente que se acumulava diante da impossibilidade de encontrar uma saída adequada nas indústrias já existentes, que não estavam em condições de absorver novos capitais". (48) Esta saída, mais uma vez, não envolve tecnologia altamente sofisticada. A ferrovia é tecnologicamente filha da exploração mineira, onde se encontrava o transporte sobre trilhos e a máquina a vapor. James Watt, o aperfeiçoador desta, tinha como ofício a fabricação de instrumentos matemáticos. George Stephenson, o inventor da locomotiva, era maquinista em Tyneside, campo de carvão. Bernal, citado por Braverman, coloca o aparecimento do engenheiro moderno como "um fenômeno social novo. Ele não é o descendente em linha direta do antigo engenheiro militar, mas do operário e do ferramenteiro da época dos ofícios." (49)

(47) HOBBSBAWN, op. cit. nota 45, p. 54

(48) HOBBSBAWN, op. cit. nota 44, p. 122

(49) BERNAL, ap. BRAVERMAN, op. cit., p. 118

Num momento posterior a esta arrancada inicial, o papel relativo das disciplinas "superiores" no desenvolvimento industrial se altera. Na medida em que o trabalhador industrial passa a ser expropriado de seu conhecimento, o qual é reconstruído objetivamente sob o controle do capitalista, o engenheiro é chamado a intervir diretamente na estrutura produtiva. E o mesmo acontece com o cientista.

A partir da segunda metade do século XIX algumas importantes inovações, como a eletricidade, chegam à indústria através da ciência desenvolvida na esfera acadêmica. A pesquisa científica e tecnológica passa a ser encarada como investimento e, paralelamente ao intercâmbio que se estabelece entre a indústria e universidade e instituições similares — o fato de Pasteur ter sido procurado por vinicultores para resolver problemas da produção do vinho ou de ter sido na universidade de Iena que Ernst Abbe desenvolveu as famosas peças de fabricação Zeiss — são criados laboratórios de pesquisa comerciais. Nesta modalidade, se destaca, no final do século XIX, o de Thomas Edison, responsável pela invenção do fonógrafo e da lâmpada incandescente. Igualmente em laboratórios comerciais nasceram as tintas artificiais e os explosivos. Tudo isto leva a uma distância cada vez maior entre o trabalho imediato e o conhecimento acionado neste trabalho, caracterizando progressivamente o que vem a ser a estrutura produtiva atual.

A recapitulação do processo histórico de aparecimento do

atual conhecimento para a produção mostra como ele foi progressivamente subtraído à esfera do trabalho imediato e desenvolvido fora dela. Seu retorno a ela, ou seja, sua aplicação efetiva na produção, acontece através da disposição de condições de trabalho independentes do trabalhador. O exame das relações sociais que estruturam este processo evidencia que este conhecimento encontra-se marcado por elas: a sua objetividade técnica não é neutra, exprimindo uma forma determinada da produção, que busca subjugar o trabalhador diretamente produtivo e concentrar maximamente o capital.

O desmembramento do conhecimento artesanal sintético funciona como investida contra relações feudais nas quais se inscrevem os ofícios tradicionais, ao mesmo tempo em que barateia, através da "desespecialização", o preço da força de trabalho. Do ponto de vista físico, esta separação dispõe condições para o controle e coação ao trabalho. E nesta direção, a maquinaria, coroada pela linha de montagem, transfere para dispositivos mecânicos o controle antes efetuado por meios disciplinares. Dentro desta perspectiva, a "gerência científica" taylorista é expressão pura de autoritarismo capitalista que visa a total adequação do trabalhador diretamente produtivo aos interesses de máxima valorização do capital.

Por outro lado, este conhecimento tem sua constituição igualmente determinada pela concorrência entre frações do capital buscando se valorizar. A partir da oligopoliza-

ção do capitalismo, em suas manifestações mais sofisticadas e complexas, ele passa a funcionar como barreira e entrada de novos capitais no setor controlado oligopolisticamente.

No entanto, cabem ser examinados dois aspectos contraditórios desta autonomização do conhecimento produtivo promovida pelo capitalismo. O primeiro diz respeito à impossibilidade de transformação do trabalhador em um "gorila amestrado". Mesmo destituído da visão de conjunto do processo e compelido à repetição mecânica de poucos movimentos pode ser capaz de avaliar e reelaborar seu trabalho. O capital capta este conhecimento que emerge diretamente do processo de trabalho através da "caixinha de sugestões" ou "compra" (por intermédio de prêmios) ou indiretamente através de uma legislação sobre a propriedade industrial que favorece o capitalista. (50)

O outro aspecto diz respeito à relativização que deve ser feita quanto à avaliação da eficácia produtiva deste conhecimento. A produtividade capitalista visa o lucro

(50) Segundo a legislação brasileira, a inovação, desenvolvida por um empregado de uma empresa referente à produção desta empresa, a ela pertence. Por outro lado, uma vez registrada uma invenção, a sua propriedade está garantida desde que fique comprovado, num prazo de dois anos, que ela está sendo produzida. Caso isto não ocorra, a invenção cai no domínio público. Naturalmente o trabalhador que tiver registrado a sua idéia, com custos razoavelmente altos, visando evitar apropriações numa eventual negociação com uma empresa, não tendo sucesso, dificilmente terá o capital necessário para o estabelecimento de uma unidade produtiva própria. Ver a este respeito "Tecnologia nacional, com a palavra os trabalhadores". *Cadernos de tecnologia e ciência*, Rio de Janeiro, 3: 9-25, out./nov. 1978.

máximo: "é conseguida pela procura das condições que permitem produzir a maior quantidade possível de determinados produtos com o máximo de energia humana que possa ser obtido pelo mínimo de salário (de capital variável) (...) do ponto de vista do operário, a produtividade do trabalho não aumenta senão quando pode produzir sem acréscimo de fadiga".⁽⁵¹⁾ André Gorz apresenta como comprovação desta afirmação experiências de auto-gestão na Inglaterra e Estados Unidos, uma das quais chegou a apresentar durante vários anos consecutivos saltos de produtividade da ordem de 20%.

A consideração disto enseja uma distinção entre conhecimento para a produção e conhecimento para a dominação e controle do capitalista na produção. A segunda categoria pertenceria a "gerência científica".

Ultrapassando o marco dos padrões capitalistas de produtividade, que mesclam aumento físico da produção e dominação do trabalhador, através do controle direto e da implementação de medidas que visam reproduzir as relações de dominação, certamente será outra a avaliação do caráter efetivamente produtivo dos vários conhecimentos que hoje se colocam para a produção. E, mesmo não mudando o conteúdo técnico de alguns deles, a revisão de sua posição relativa e do monopólio de seu exercício lhes conferi

(51) GORZ, André. Técnica, técnicos e luta de classes, in GORZ, A. (ed.). *Divisão social do trabalho e modo de produção capitalista*. Porto, Publicações Escorpião, 1976. p. 255

rã um novo caráter.

4.3 ESTRUTURA PRODUTIVA NO CAPITALISMO OLIGOPOLISTA

O desenvolvimento do capitalismo aprofundou e diversificou a separação entre conhecimento para a produção enquanto conhecimento "superior", em cuja esfera são definidas as características do processo produtivo, ou seja monopolizada sua concepção (globalmente e em detalhe), e conhecimento para o trabalho diretamente engajado neste processo, que tende a se restringir a treinamentos mecânicos de tarefas fragmentadas.

Conforme já visto, a função de engenheiro mecânico, inicialmente ocupada por ferramenteiros, passa, com a captação de descobertas científicas pela produção, a exigir formação específica que se desenvolve no sistema superior de ensino. O século XX assiste a uma multiplicação de especializações da engenharia assim como a caracterização de novos campos de conhecimento, igualmente reproduzidos através do sistema de ensino: o design, o marketing, a administração de empresas, a psicologia industrial, assim como técnicas e níveis inferiores de supervisão. Os profissionais destes campos, juntamente com profissionais não engajados no setor industrial — trabalhando em hospitais, escolas e repartições públicas — formam uma camada média de emprego que se distingue do proprietário capitalista e do trabalhador proletarizado. Deve ser indicado que, embora esta camada venha crescendo relativamente desde o

final do século XIX, significa uma porcentagem pequena em relação à força de trabalho total (Braverman indica que em 1970, nos Estados Unidos, representavam apenas 3% deste total).

Esta camada é similar à pequena burguesia do capitalismo pré-oligopolista, na medida em que ela não se ajusta à polarização da sociedade em proprietários e não-proprietários. No entanto, diferentemente daquela, que se encontrava fora de processo de aumento do capital, esta 'nova classe média' assume características de ambos os lados.

De um lado, ela se assemelha à classe trabalhadora, na medida em que, em sua maioria, "não possui qualquer independência econômica ou ocupacional; é empregada pelo capital e afiliados, não possui acesso algum ao processo de trabalho ou meios de produção fora do emprego, e deve renovar seus trabalhos para o capital incessantemente a fim de subsistir".⁽⁵²⁾ Por outro lado, através de seu exercício profissional, participa em graus variados da gestão da empresa capitalista, ajudando, direta ou indiretamente, a controlar, comandar e organizar a massa de trabalho. Neste sentido o estatuto profissional de seus elementos é possibilitado pelo domínio capitalista do processo produtivo. Colocam-se como intelectuais orgânicos da burguesia industrial⁽⁵³⁾, sendo o conhecimento operado por eles ade

(52) BRAVERMAN, op. cit., p. 341

(53) no sentido de intelectuais possibilitados. V. item 3.3 e anexo III.

quado ao modo como a produção aparece socialmente.

O conhecimento confere especificidade aos integrantes dessa camada média, definindo campos profissionais relativamente hierarquizados entre si, na medida em que um técnico se distingue de um profissional liberal.

O design se caracteriza como profissão liberal, que, segundo o Novo Dicionário Aurélio, seria uma "profissão caracterizada pela inexistência de qualquer vinculação hierárquica e pelo exercício predominantemente técnico e intelectual de conhecimento". Naturalmente não é esta a tendência que se verifica no quadro oligopolista, devendo ser examinadas as formas concretas de trabalho deste profissional "superior".

As duas formas juridicamente instituídas em que ocorre o trabalho do dito profissional liberal são: o emprego assalariado e o contrato de prestação de serviços a pessoa física ou jurídica. Aparentemente a independência liberal seria prerrogativa da segunda. Porém a forma jurídica nem sempre corresponde à realidade: existem casos em que trabalhadores autônomos trabalham como empregados, servindo o contrato de prestação de serviços para encobrir um não cumprimento de obrigações trabalhistas ou como recurso para um ajustamento mais rápido de uma equipe de trabalho a uma retração do mercado. Por outro lado, a figura do salário pode não significar subordinação: um proprietário pode formalmente receber um salário, o mesmo valendo para um grande executivo.

Tendo em vista o caráter relativo destas duas formas, podemos passar ao seu exame. O emprego assalariado se reconta segundo a hierarquização própria das empresas. O contrato de prestação de serviços permite vários tipos de arranjo: do trabalho solitário a várias formas de associação, em pé de igualdade ou em equipe organizada hierarquicamente. Permite também vários graus de institucionalização: do estatuto de autônomo legalmente cadastrado à associação de autônomos constituída como sociedade civil, chegando à empresa de venda de serviços técnicos, conforme o modelo empresarial capitalista. Nesta medida, designers podem ser empregados de designers, como dentro de um departamento de projetos de uma empresa maior, designers podem ser chefes de designers.

A partir disto pode ser colocada a questão da profissionalização "liberal" como processo com duas dimensões básicas.

Primeiramente haveria a atitude profissional genérica que se define como ética de comportamento do mercado capitalista: uma vez estabelecido um contrato entre comprador e vendedor da força de trabalho, independentemente desta transação realizar-se em emprego ou prestação de serviços, devem ser respeitados os seus termos. Esta perspectiva trabalha para a manutenção do mercado e da hierarquização na estrutura produtiva.

A segunda dimensão mostra a consciência profissional, como referência comum de todos os designers, independentemente

do lugar ocupado na estrutura produtiva. Se destacam aí atitudes corporativas, como o respeito aos outros profissionais da mesma área, uma certa vigilância crítica sobre as realizações profissionais, visando manter em boa conta o nome da profissão, medidas de delimitação e defesa do mercado de trabalho etc. Cabe notar a contradição existente entre estas duas dimensões, na medida em que a segunda supõe uma igualdade entre pares que a primeira nega como postura. E é o conhecimento possuído em comum que "equaciona" esta igualdade.

Este conhecimento seria naturalmente valorizado por seus detentores, seja por um reconhecimento objetivo, empreendido posteriormente ao processo de qualificação profissional, de sua necessidade como meio de sobrevivência no mercado capitalista, seja através de um processo de racionalização (no sentido psicanalítico), que dignifica este conhecimento necessário para a sobrevivência transformando-o em "necessidade social", racionalização esta já contida no próprio corpo de conhecimento objetivado como tal. Por outro lado, esta valorização do conhecimento adequado às bases da organização capitalista da produção, funciona como endosso do projeto político-econômico da burguesia industrial.

Naturalmente estou falando de uma tendência média, na medida em que tanto haveria nesta camada críticos do sistema político-econômico, quanto dela seriam cooptados técnicos para o preenchimento dos altos cargos de direção das empresas. O que está sendo abordada é a colocação estru-

tural destes conhecimentos na sociedade capitalista e sua "deformação" decorrente do fato de terem se constituído nos lugares que ocupam na estrutura produtiva. Um técnico desta camada que criticasse o sistema sócio-econômico vigente a partir de uma perspectiva técnica, correria o risco de, lidando com categorias supostamente neutras, re_ iterar visões adequadas a este mesmo sistema.

Um ponto importante a ser relevado é que a autonomiza_ ção do conhecimento e sua elevação a um nível superior estruturado como mecanismo de distinção social se adequa à necessidade capitalista de estabelecimento de hierar_ quia. Os detentores de conhecimento técnico superior se_ riam, de um modo "natural", hierarquicamente superiores ao geral da força de trabalho. A diferença conferida pe_ la posse de um conhecimento superior, acentuada pelos me_ canismos de "distinção" universitária, é capitalizada pe_ la dinâmica empresarial para a solidificação de uma hie_ rarquia adequada ao domínio, pelo capitalista, do proces_ so produtivo.

Por outro lado, o avanço do capitalismo oligopolista, com sua crescente racionalização e objetivação em máqui_ nas, leva esta camada de técnicos, logo em seguida aos empregados de escritório, a estar sujeita a métodos taylo_ ristas de controle de trabalho.

4.4 O DESIGN COMO CONHECIMENTO PARA A PRODUÇÃO CAPITALISTA

4.4.1 A CARACTERIZAÇÃO ARTÍSTICA

O design tem sua constituição própria como disciplina independente, que se propõe substituir o trabalho de artesãos, engenheiros e dos próprios capitalistas, responsáveis pela forma material da grande maioria das mercadorias industrializadas até as primeiras décadas do século XX (datando o começo da Revolução Industrial em 1780, temos aí um período de praticamente um século e meio), propulsionada a partir de colocações feitas internamente ao campo das artes plásticas. Naturalmente existem especificidades próprias de cada país europeu, porém pode ser encontrado na origem disto o parentesco existente entre os ofícios artesanais e as Belas Artes.

Durante a Idade Média o ofício de pintor ou escultor encontra-se organizado como qualquer outro ofício artesanal. Na passagem para a Idade Média e ao longo dela, o artista plástico se individualiza ao mesmo tempo em que se firma a categoria de Belas Artes, — em que se substitui o caráter produtivo da prática artística pela glorificação do "belo" como categoria ideal — e a sub-categoria de artes aplicadas — as quais se encarregariam de embelezamento dos objetos utilitários impossibilitados de fugir de sua natureza "terrena".

Com a generalização da produção de mercadorias no marco da indústria moderna, altera-se a produção de objetos utilitários, através da multiplicação de modelos e aumento

das escalas de produção. A mudança progressiva do modo de vida correspondem rearticulações dos conhecimentos constituídos. Às Belas Artes impõe-se um reposicionamento face à indústria que alterava tão radicalmente a esfera dos objetos utilitários. Antes da Revolução Industrial, as Belas Artes distinguiam-se hierarquicamente desta esfera, já que o artesanato próprio da produção exclusivamente artística transcendia "a prisão da matéria", condição dos objetos utilitários. A avalanche de mercadorias e as potencialidades produtivas da indústria relativizam radicalmente o conhecimento artesanal. Este fato tende a alterar o sistema social de valorização estética.

As questões surgidas neste impasse buscam um equacionamento entre o caráter da maquinaria — alternadamente destecada como racional e renovadora ou destruidora e irracional — e a dimensão estética de realizações arquitetônicas e objetos utilitários, procurando definir um estilo adequado à "era da máquina".

Na Inglaterra, cenário primeiro da industrialização, estas questões levam a dois tipos de atitude.

Primeiramente aquela que condenava a nova realidade industrial, liderada pelo crítico de arte John Ruskin, grande teórico do movimento pré-rafaelita ⁽⁵⁴⁾, o qual negava a possibilidade de um objeto industrializado alcançar qual

(54) Que estabelecia como cânone estético a produção pictórica anterior ao artista renascentista Rafael Sanzio.

quer padrão estético. Nesta linha Willian Morris defende uma recuperação, nos moldes medievais, do artesanato voltado para a produção de objetos utilitários. Em 1861 fundou com amigos uma empresa de fabricação artesanal de objetos, tentando concretizar sua proposta de regeneração do ambiente construído pelo homem através de uma integração da arte — redefinida em seu papel totalizante e comunitário — na vida cotidiana, e não como objeto de museu. A amplidão "humanística" deste objetivo, assim como a ineficácia da tática, não impediriam uma boa aceitação destas idéias no campo de ensino de arte na Inglaterra. E, em algumas avaliações históricas, William Morris e seu movimento "Arts & Crafts" aparece como precursor do design contemporâneo, identificação esta que subsiste até hoje.

A outra atitude igualmente buscava a integração de padrões artísticos à vida cotidiana, porém sem nenhum retorno a uma Idade Média idealizada, e sim através da própria produção industrial. A mais eminente figura desta tendência era Henry Cole, servidor público, fundador do *Journal of Design*, em 1849, editado por Richard Redgrave. Os dois, mais Owen Jones e Matthew Digby Wyatt foram os responsáveis pela preparação e sucesso da Grande Exposição de 1851. Mesmo reconhecendo a má qualidade estética da maioria dos produtos expostos, acreditavam numa mudança, para melhor, desta realidade. (55)

(55) PEVSNER, N. *Pioneiros do desenho moderno*. Lisboa, Ed. Ulisseia, 1962. p. 10; HESKET, op. cit., p. 20

A atitude postulada pelo *Journal of Design* é coerente com este entusiasmo com a era industrial, destacando a necessidade de uma maior atenção com a funcionalidade da mercadoria desenhada: "O design tem uma dupla relação, tendo, em primeiro lugar, uma referência estrita à utilidade na coisa desenhada, e secundariamente, ao embelezamento e ornamentação desta utilidade. Todavia a palavra design encontra-se mais identificada em sua significação secundária do que com a sua significação total — com ornamento separada e, frequentemente, oposto à utilidade".⁽⁵⁶⁾ Se o problema é o de se encontrar "predecessores", inegavelmente esta posição prenuncia mais claramente a metodologia que marca o design no século XX. Não sendo este o meu objetivo, interessa apenas indicar o ponto de contato entre as duas posições: ambas nascem e se definem a partir de questões internas às artes plásticas assim como as respectivas práticas se auto-denominam arte aplicada.

A colocação da atividade segundo este mesmo referencial se repete nas primeiras décadas do século XX, seja através da busca de uma linha de ensino e difusão da arte adequada à era da máquina, como no Werkbund alemão, seja através de 'soluções' quanto ao papel da arte nesta 'era', colocadas pelas vanguardas artísticas, tais como o neo-plasticismo ou o construtivismo russo. Mesmo no Brasil, a questão do design começa a ganhar consistência no bojo das

(56) cit. in HESKETT, op. cit., p. 20

vanguardas artísticas dos anos 50: o concretismo e o neo-concretismo.

4.4.2 A VINCULAÇÃO À INDÚSTRIA

A identidade própria da profissão, como conhecimento des vinculado estruturalmente do campo artístico, se constrói à medida em que a profissão se institucionaliza, ganhando o processo maior consistência a partir dos anos 40 deste século. Independentemente do fator estético poder ser de terminante na resolução de certos projetos de design tal como ele é contemporaneamente entendido, a sua caracterização como campo articulado de conhecimento não se funda menta em considerações estéticas primordiais. (57)

Significativo disto é o deslocamento analítico constatã vel em reconstituições recentes do surgimento da profis são. A historiografia contemporânea olha para o passado através das lentes racionalizantes próprias da natureza da profissão hoje, ao contrário de tentativas anteriores, que selecionavam os fatos utilizando categorias adequadas à história ou crítica de arte tradicional. Exemplar des ta segunda postura é o já clássico *Pioneiros do Desenho*

(57) Aparentemente as realizações da arquitetura e design pós-modernos, onde a estética como desprezo da racionalidade adquire o papel de fundação do projeto, funcionam apenas como um contraponto da tendência racional e tecnologizante do design contemporâneo. Dada a sua proximidade, não é possível uma previsão de sua abrangência e duração. Se se coloca como um início de uma nova postura, de qualquer modo não invalida o raciocínio aqui apresentado quanto ao processo de institucionalização do design como profissão.

Moderno, de Nikolaus Pevsner, cujas primeira edição data de 1936, onde analisa como manifestações da mesma disposição formal moderna, trabalhos de pintura, arquitetura e design.

Obras mais recentes, como a de Tomás Maldonado em 1977 (*O Desenho industrial reconsiderado*) e a de John Heskett em 1980 (*Desenho Industrial*) recolocam a questão, ao buscar entre as realizações da tecnologia industrial — no trabalho de engenheiros, cientistas e ferramenteiros — os primórdios do design moderno.

Ao lado da caracterização desta origem tecnológica, aparece a categoria de "design vernacular", no livro *Século XIX moderno*, de Herwin Schaefer, publicado em 1970 (indica que a introdução da categoria deve-se a John A. Kouwenhoven em *Feito na América*, publicado em 1948). A acepção retida do termo "vernacular" é a de "linguajar cotidiano não-oficial ou 'sub-oficial' de um país ou localidade" (Heritage Dictionary), o que indica, por homologia, a produção industrial de mercadorias desenvolvida sem a interferência "cultu" de artistas ou ex-artistas. Compõem o design anônimo, "o design dos ancestrais objetos úteis de cada dia, cujas formas eram o resultado, através dos séculos, da adaptação intuitiva à função, originalmente na base da produção artesanal tradicional, e, no século XIX, progressivamente na produção industrial." (58)

(58) SCHAEFER, Herwin. *Nineteenth century modern*. New York, Praeger Publishers, 1970. p.5

Schaefer critica duplamente, deste modo, a postura de Pevsner, já que: a) este inclui, na linhagem que apresenta, apenas artistas, designers e arquitetos que participam da tradição "culta"; b) vê a preocupação com a funcionalidade das mercadorias industrializadas como uma conquista das vanguardas artísticas das primeiras décadas do século XX, institucionalizada ao longo da existência da Bauhaus alemã. A este respeito coloca o seguinte: "Eu faço uma distinção entre design funcional, como uma qualidade ou abordagem do design que chamaríamos moderna (...) por causa de sua atemporalidade e, portanto, seu apelo contemporâneo, e o estilo funcional moderno, que, ainda que inicialmente inspirado e ostensivamente baseado nesta mesma qualidade ou abordagem funcional, foi, entretanto, determinado em seus valores formais por uma corrente artística de seu tempo, e portanto localizado nele." (59)

A fundação do design não em termos artísticos e sim a partir da consideração das dimensões funcional e tecnológica dos objetos projetados, expressa a elaboração da consciência da participação da atividade na esfera produtiva, ou seja, ela não é mais estranha a esta esfera, a quem "dignificaria" com a ajuda de uns tantos ideais de beleza. E este caráter produtivo se coloca dentro da produção capitalista — produção, como forma fenomênica do capital, que busca o máximo de lucro — já que é neste marco que a profissão se desenvolve.

(59) id., ib.

É significativo disto o fato de que os produtos em metal de Boulton e as cerâmicas Wedgwood, exemplos (caros aos britânicos) de proto-manifestações do design que obtiveram enorme sucesso na segunda metade do século XVIII, estejam mais ligados aos nomes dos proprietários das manufaturas respectivas, e não aos dos artistas eventualmente contratados por estes. Nas práticas destes primeiros "homens de indústria" podem ser encontrados traços não apenas do design moderno, mas também da engenharia de produção e do marketing. E estes traços expressam os movimentos de valorização do capital e de destituição dos conhecimentos possuído pelo trabalhador imediato.

A respeito de Wedgwood diz Heskett: "A fábrica que ele construiu em Etrúria foi planejada para a aplicação de meios mecânicos, divisão do trabalho e, para os padrões do tempo, produção em larga escala, requerendo um planejamento intensivo. (...) Estas inovações tiveram um efeito radical sobre o processo do design. A precisão dos moldes repetitivos retirou o controle sobre a forma dos trabalhadores executantes, colocando toda a responsabilidade da qualidade no design de protótipos"⁽⁶⁰⁾ (grifo meu). Por outro lado, o empreendimento Boulton, com sua preocupação em adotar modelos formais apropriados aos mercados visados, ilustra a subordinação da concepção formal à busca do maior lucro. Mesmo no caso de Wedgwood, onde o

(60) HESKETT, op. cit., p. 17

design das louças é menos suntuário e decorativo e mais estritamente funcional, esta funcionalidade decorria do cálculo do enorme mercado potencial para louça de boa qualidade e barata.

Dentro do processo de complexificação da produção capitalista, o empresário onipresente que compõe o tipo do "homem da indústria", tal como Boulton ou Wedgwood, e cujo "protótipo" mais acabado é Henry Ford, cede seu lugar a vários profissionais cujos conhecimentos se desenvolvem a partir da perspectiva do empresário. E na identificação dos primeiros designers individualizados profissionalmente segundo padrões contemporâneos releva-se mais uma vez o caráter produtivo.

Tomando, por exemplo, a tradição alemã, são indicados como marcos fundamentais da profissão o trabalho de Peter Behrens, contratado em 1907 pela AEG como consultor artístico, e a fundação, no mesmo ano, promovida por Hermann Muthesius, da Deutscher Werkbund, associando industriais, arquitetos, artistas e escritores.

Quanto ao primeiro, promove a racionalização de uma linha de chaleiras elétricas: combinando elementos altamente estandardizados podia chegar a 80 modelos diferentes (30 deles foram colocados à venda). Quanto a Muthesius, passou seis anos na Inglaterra pesquisando, a mando do governo alemão, o sucesso dos produtos industrializados da ilha. Voltando à Alemanha, abre fogo contra a tradição decorativa de Kunstgewerbe (arte aplicada) condenando seu

desperdício de matéria-prima. A partir de considerações ainda econômico-produtivas, prega a necessidade de standardização de elementos e modelos industriais.

Finalmente, embora não possam ser apresentados dados comprobatórios, a própria caracterização progressiva do design a partir do término da Segunda Guerra Mundial pode ser associada a novas estratégias de valorização do capital monopolista, conforme indica André Gorz:

"Embora conservando uma importância decisiva, as inovações operadas no processo de produção desenvolvem-se — a partir do início dos anos 50 — *relativamente* menos depressa do que as inovações que incidem na substância, estilo e apresentação dos produtos de consumo. Em vez de produzir mercadorias que evoluam mais lentamente do que os seus métodos de produção, a indústria tende a produzir mercadorias que, muitas vezes, evoluem mais rapidamente do que os seus métodos de produção. Numa economia em que a concentração monopolista se encontra quase consumada, os acréscimos de produtividade esbarram, mais tarde ou mais cedo, na capacidade de absorção do mercado como num limite (...) Com efeito, o problema a que os monopólios têm de fazer face é o de impedir a saturação de seu mercado e assegurar uma procura contínua e, se possível, crescente de mercadorias que dêem um máximo de lucros. Há apenas um meio de resolver este problema: o contínuo lançamento de novos produtos que ponham "fora de moda" os produtos cujo mercado está próximo da saturação e substituam estes por produtos diferentes (...) Em resumo: a principal fun

ção da investigação e da inovação é a de contrariar a tendência para o abaixamento da taxa de lucro e criar novas oportunidades de investimento rentável". (61)

Tendo sido indicada o caráter eminentemente produtivo do design, cabe o exame de suas manifestações que aparentemente contrariam esta natureza.

Na área do desenho de produto, a teoria da profissão busca distinguir entre projetos que se ocupem de um produto em sua totalidade ou apenas de sua "casca", ou seja, acentuando aspectos estéticos ou simbólicos em detrimento daqueles propriamente funcionais. Ora, na medida em que a produtividade capitalista significa produção e realização máximas do valor, que aparecem como processo de maximização dos lucros, a natural funcionalidade do design dentro desta estratégia abrange vários tipos de resultados de trabalho: projeto que preveja economia de operações industriais, mercadoria cuja forma resulte das determinações funcionais do valor do uso em questão; mercadoria cuja forma se apresente apenas como "promessa de valor de uso" (conforme categoria por Gui Bonsiepe⁽⁶²⁾), ou seja, "roupagem" nova que nada acrescente à estrutura funcional já existente.

Na área da programação visual, tirando alguns tipos de projetos, como livros, periódicos ou embalagens, onde se

(61) GORZ, op. cit., p. 246, 247

(62) BONSIEPE, op.cit. nota 10

evidencia a contribuição do designer como acréscimo do valor do produto, o resultado de seu trabalho aparentemente se subordina mais ao setor de serviços do que ao setor industrial. A identidade empresarial de uma empresa, ou seja, a sua marca figurativa e suas normas de aplicação, por exemplo, não entram no ciclo do capital: embora trabalhe no sentido da "personalização" da empresa no mercado, não é trocada neste mercado. De modo igual um cartaz ou um folheto promocional que, enquanto peças comerciais, funcionam como suporte de venda.

Na realidade, o que acontece nestes casos é que o caráter produtivo do trabalho do designer aparece indiretamente: ele acrescenta valor aos produtos vendidos pela indústria gráfica, que imprime os papéis da empresa, o cartaz e o folheto promocional. O fato desta produção realizar-se a partir de encomenda, ou as mercadorias que dela resultam serem consumidas improdutivamente na estruturação da imagem pública de uma empresa ou como peça de venda de outras mercadorias, não elimina o fato de que seus produtos são formas fenomênicas do capital que se transformam em valor.

Porém, mesmo assim, o assunto é controverso. Considerando-se a produção similar do programador visual e do publicitário, o exame do modo como se estrutura o trabalho do segundo evidencia um caráter genérico não produtivo de alguns projetos de programação visual marcados pelo mesmo mercado. O código de propaganda permite que a agência de publicidade cobre do cliente da campanha um mínimo

de 15% sobre o valor dos serviços contratados para a confecção da campanha, ou seja, sobre gastos de composição de texto, fotolito, impressão etc. Ao mesmo tempo é praxe a cobrança de comissões destes fornecedores. Confunde-se assim o trabalho que acrescenta valor aos produtos com o que se apropria de um sobrevalor por estar situado na esfera da comercialização. Mesmo que um programador visual não se comporte segundo este repertório da publicidade, que institucionaliza a remuneração por "comissões", o seu lugar na estrutura produtiva possibilita este comportamento.

E, naturalmente, ao lado disto, vão existir casos de exercício profissional claramente caracterizados como serviços. Por exemplo a montagem de uma exposição ou um sistema de sinalização de um único edifício. Como igualmente vão existir designers dentro de uma indústria com uma função quase que exclusivamente de controle da produção; ou trabalhando em órgão público de normalização industrial. Nada disso altera o fato de que o design, fundamentalmente, define-se como atividade produtiva.

5 O CASO BRASILEIRO

O aparecimento e institucionalização gradual do design no Brasil, tal como nos países desenvolvidos, se condiciona ao crescimento progressivo da participação da indústria na economia do país. Os dois crescimentos se relacionam ao mercado internacionalizado do capitalismo. É no quadro do processo de oligopolização progressiva do capital a nível internacional que se solidifica o design como atividade profissional a partir dos anos 40 na maioria dos países desenvolvidos. Neste mesmo quadro existe uma aceleração no processo da indústria monopolizada estrangeira no Brasil. Esta dinamização da economia é o pano de fundo da solidificação do design no Brasil a partir do final dos anos 60. Porém as particularidades próprias da história brasileira devem ser indicadas, conforme segue.

5.1 A INDUSTRIALIZAÇÃO BRASILEIRA

A industrialização brasileira é levada como projeto político-econômico específico a partir do estabelecimento do Estado Novo, substituindo progressivamente o modelo exportador de matérias primas primárias, que dependia de uma realização no exterior. A nova ordem institucional busca o desenvolvimento do pequeno parque industrial urbano que havia crescido, nas grandes cidades, à margem do setor de comercialização da economia agrícola, impulsionado, esporadicamente por capitais em busca de melhor rentabilidade

face a crises temporárias da agricultura, assim como descontinuidades de abastecimento de manufaturados estrangeiros, como, por exemplo, por ocasião da Primeira Guerra Mundial.

A crise de hegemonia do modelo agrário-exportador coloca as condições para a formação do pacto populista entre as oligarquias regionais que se sentiam marginalizadas do poder, setores industrialistas da burguesia e camadas populares emergentes. O populismo é a forma política da transição para uma hegemonia do setor industrialista da burguesia. O líder populista, ligado à classe dominante tem seus poderes delegados principalmente pelas classes médias e proletariado urbano, que reivindicavam emprego, maiores possibilidades de consumo e direito de participação nos assuntos do Estado. Neste sentido há uma identidade de interesses destas camadas com os setores industrializantes frente aos interesses das oligarquias agrárias.

O governo populista, utilizando o poder obtido com a centralização e fortalecimento do executivo dados pela instauração da ditadura do Estado Novo, vai provendo as condições para a nova estruturação da acumulação através da atuação em três frentes: a) uma série de medidas fiscais que visam a transferência de recursos dos ganhos obtidos com a exportação de produtos agrícolas, que continuava tendo a participação majoritária no produto bruto, para o setor industrial; b) regulamentação da relação entre capital e trabalho de forma a propiciar condições fa

voráveis à produção industrial de mais valia; c) investimentos em condições mínimas de infra-estrutura industrial.

No segundo caso tratava-se basicamente de: a) domesticação de movimento sindical; b) manutenção de um custo baixo de reprodução, nas condições urbanas, de força de trabalho. O primeiro aspecto é alcançado com os desmantelamento do sindicalismo autêntico e combativo existente e com a outorga de legislação trabalhista inspirada no corporativismo fascista italiano. Com isto o sindicato fica atrelado ao Estado, ao qual, através do peleguismo, busca orientar o movimento operário em função dos interesses da classe dominante. O segundo aspecto é implementado com base na combinação de um fornecimento de alimentos baratos (função da conjugação de uma oferta elástica de mão-de-obra e uma oferta elástica de terras) com a existência de uma "economia de subsistência" urbana, que trataria, por exemplo, do problema da moradia, através das auto-construções na periferia, expulsando este custo (e similares) do custo de reprodução da força de trabalho. Assim, a instituição do salário mínimo se baseia no descrito acima. É dúbia na medida em que, no mesmo tempo em que evita taxas de exploração elevada, nivela por baixo o trabalho operário, cortando, inclusive, a possibilidade de negociação direta de salários. E com o passar do tempo a lógica da acumulação vai dispondo a sua manutenção ou mesmo a diminuição de seu aumento, em comparação com o incremento da produtividade das empresas.

Sobre a indústria de bens não duráveis já existente em 30 é que se arma o projeto industrialista brasileiro, conhecido como a "substituição de importações". Isto acontece pois este setor exigia menos investimento, podia em pregar técnicas de trabalho intensivo e possibilitar um rápido retorno do capital investido. No entanto, progressivamente se esgota a capacidade de ampliação de sua estrutura produtiva, o que coloca um limite à expansão do sistema. Neste momento, que corresponde à primeira metade da década de 50, somam-se os interesses imperialistas com os da burguesia "nacional" para uma continuação do processo, independentemente de uma preocupação com um controle nacional de desenvolvimento.

Isto entra em choque com as tendências nacionalistas do segundo governo Vargas. Os investimentos já realizados pelo Estado no setor de bens de capital, como a criação da Companhia Siderúrgica Nacional na década de 40 e da Petrobrás em 54, eram insuficientes para uma rápida capitalização, conforme os interesses expansionistas da fração industrialista. Contra este nacionalismo de Estado as pressões se multiplicam, sendo o suicídio de Vargas, como gesto político, explicado por este contexto particular.

Já em 1955, durante o governo Café Filho, a instrução 113 da SUMOC passa a permitir a importação de equipamento industrial 45% abaixo da taxação oficial até então. Isto possibilita a entrada de capital na forma de tecnologia, ao invés de dólares, e este capital procura o setor de

bens duráveis, mais rentável num prazo menor. Quer dizer, o Brasil possuía, neste momento, um potencial de acumulação mas uma base capitalística limitada, na medida em que as condições internas para a criação de tecnologia necessária para o desenvolvimento dos setores de bens de capital e bens duráveis eram insuficientes. A criação de condições para a captação no mercado mundial da tecnologia disponível leva os interesses multinacionais a redirecionarem seus investimentos no Brasil, alocados, até então, no setor de serviços, extração e comercialização de produtos agrícolas, para a fabricação de bens de consumo duráveis, elegendo como carro-chefe a indústria automobilística. Este processo, entendido como o "segundo estágio na substituição de importações", trabalha sobre o mercado urbano que vinha sendo formado desde 30.

Novas dificuldades de expansão econômica, motivadas por uma crise cíclica do capitalismo, aliada a crise política decorrente da crítica do pacto populista pelas camadas populares e consequente reação por parte das camadas dirigentes, precipita o golpe de 64. Neste momento é estabelecido um novo bloco de poder, no qual se colocam como frações hegemônicas os capitais financeiros e industrial, sendo silenciada a participação política das classes trabalhadoras. No novo pacto estabelecido a burguesia "nacional" encontra-se abertamente associada ao capital estrangeiro, estando o poder de Estado sob o controle das forças armadas. O nacionalismo de Estado é deixado de lado, num acerto de passo com a situação econômica, em fran

ca internacionalização desde o governo Café Filho.

Neste quadro são tomadas novas medidas de controle da força de trabalho, como o arrocho salarial e a substituição do sistema de indenização previsto na legislação trabalhista do Estado Novo (que conferia uma certa estabilidade de emprego) pelo Fundo de Garantia de Tempo de Serviço. Este arrocho, ao mesmo tempo, possui uma função política de contenção das classes trabalhadoras, criando condições mais seguras para a acumulação. (63)

Estas "vantajosas" condições, aliadas à criação de novos incentivos para a entrada de capital estrangeiro, aceleraram a internacionalização da economia. Ao mesmo tempo, a modernização institucional (adequada aos interesses do capital oligopolizado) em vários níveis contribui para o crescimento das camadas médias da população, captadas como aliadas políticas do novo regime. Baseado no consumo destas camadas é ensejada uma continuada diversificação de bens duráveis, durante o chamado "Milagre brasileiro".

Isto acontece do seguinte modo. É buscada uma ativação do mercado financeiro como medida para a criação de mais recursos para o investimento industrial. Com esta ativação, o crescimento de relações interindustriais entre os setores de bens duráveis e de capital tem de ser maior e mais rápido do que o da poupança, senão o sistema se afo-

(63) OLIVEIRA, Francisco de. A economia brasileira: crítica à razão dualista in *Seleções Cebrap 1*. São Paulo, Ed. Brasiliense/ Ed. Cebrap, 1977. p. 59

ga em excedente. Só que em função da recessão 62-67, aliada a uma orientação não adequada da política econômica, a capacidade de crescimento do setor de bens de capital não foi aumentada. Recorrer às importações foi a condição necessária para evitar o bloqueio do crescimento.

Isto é possível pela própria dinâmica do capitalismo monopolista avançado: na medida em que ele se caracteriza por uma constante revolução tecnológica que implica numa redução do período para a substituição do capital fixo, parte das máquinas produzidas vai abastecer as colônias recém-independentes ou economias como a brasileira. Este processo renovado de endividamento externo coloca o problema da obtenção de dólares para o saldo da dívida. A solução encontrada é o incentivo às exportações, através de subsídios oferecidos principalmente às indústrias que entrariam em crise em função da compressão salarial (têxteis, calçados, carnes, sucos etc), mas também ao diversificado parque industrial de bens duráveis, que abre assim novas frentes de colocação que não o restrito mercado interno.

5.2 O DESIGN NO BRASIL

Neste quadro político-econômico, delineado ao longo das três últimas décadas é que o design se institucionaliza como profissão. Mas embora este processo se condicione ao crescimento progressivo da participação da indústria na economia do país, a relação entre indústria e design

não é funcionalmente direta e inequívoca, tal como a vê uma parcela dos profissionais. Contagiadas talvez por um certo "instrumentalismo" ou "pragmatismo" próprios da prática profissional⁽⁶⁴⁾, colocam indústria e design dentro de um esquema simplista de causa e efeito, costurado com a categoria "necessidade", útil também para a explicação do aparecimento da própria indústria: a sociedade precisa da indústria, que por sua vez precisa do design, que, então, aparece.

A crítica desta posição, no entanto, pode levar ao argumento, igualmente extremado, de que o design não surge a partir de necessidade da indústria e sim por "consenso intelectual". O seu descompasso com a indústria nacional seria assim um resultado de sua implantação prematura, promovida por elementos oriundos do meio "culto", desprovidos de uma visão realista do momento histórico.

Inegavelmente o design começa a ser postulado dentro de iniciativas internas ao campo cultural. O primeiro centro de formação profissional funciona no Museu de Arte de São Paulo, de 51 a 53, assim como se destacam os profissionais e textos polêmicos surgidos no bojo do movimento Concretista de poesia e artes plásticas, ainda na década de 50. Mesmo iniciativas comerciais, como o Studio Palma, de desenho de móveis, se destacam pelo seu referenciamento à arte contemporânea. Pode-se dizer que a necessidade

(64) Este aspecto será desenvolvido no último capítulo.

deste desenvolvimento é impulsionada por uma lógica, própria do campo cultural, de atualização de idéias a partir de padrões estrangeiros.

No entanto, se não houvesse uma base de desenvolvimento industrial o design não teria se desenvolvido, como talvez nem tivesse entrado na "pauta de importações" de idéias. Neste sentido o projeto de implantação da atividade é suportado, direta e indiretamente, conforme a natureza e oportunidade das iniciativas, pela fração industrialista da classe dominante no Brasil, promotora das mudanças na estrutura produtiva. Cabe notar que a própria necessidade de atualização de idéias vem no bojo de formulações sobre modernização e desenvolvimento.

Sem querer igualar o simplismo grosseiro da primeira posição com a segunda, deve ser indicado que ambas se fundamentam na crença de identidade necessária entre a esfera produtiva e a esfera do conhecimento socialmente consagrado, que tem no nível superior do sistema de ensino o lugar privilegiado de reprodução. Se a primeira posição toma como dada e óbvia esta identidade, a segunda a deseja, tendendo a supervalorizar as iniciativas que surgem no campo do conhecimento. (65)

Dadas as condições da industrialização no marco do aumento de sua importância na economia brasileira, colocam-se as condições contraditórias para o desenvolvimento do

(65) Esta questão encontra-se desenvolvida no próximo capítulo.

design. Apesar da diversificação industrial ampliar os horizontes para o exercício da profissão, e ensejar a criação de escolas de design, a importação de equipamentos e tecnologia que caracteriza a industrialização brasileira restringe na raiz a possibilidade de atuação do designer, assim como de outros profissionais igualmente voltados para a esfera produtiva. Frente a este paradoxo de uma industrialização que possibilita e freia o desenvolvimento da profissão, a defesa de um mercado de trabalho tende a se referenciar à política econômica como um todo, assim como aos sistemas de idéias que atualizam esta política.

Podem ser indicadas alguns tipos de posturas.

A primeira delas surge ao longo dos anos 50, se referenciando ao progresso nacional desenvolvimentista. A indústria que preside a passagem de uma sociedade eminentemente agrária para um estágio urbano e moderno é vista como redenção da nação. O desenho industrial seria a expressão da sociedade de massa que se prefigura. Neste sentido cresce com a euforia desenvolvimentista, sem que seus arautos se dêem conta que o nacionalismo de Kubitschek supõe fortalecimento da nação independentemente da nacionalidade dos capitais que concorrem para isto: os grupos hegemônicos então dão conteúdo à idéia de nação, usando a autonomia política decorrente como forma de integração na ordem econômica internacional.

Uma postura historicamente posterior, já crítica em re-

lação à industrialização brasileira, coloca que o produto industrial brasileiro seria aquele não apenas produzido no Brasil, mas planejado no Brasil, a partir de necessidades especificamente brasileiras. Esta problematização quanto à identidade cultural do design brasileiro se apóia, embora nem sempre de forma explícita ou consciente, em dois discursos distintos.

O primeiro é o do nacionalismo político, inicialmente expressão do poder populista e depois encampado, em uma dimensão político-econômica, como bandeira das esquerdas. Elaborado no Estado populista, representante do pacto de amplos setores da sociedade, a partir da idéia de povo ou nação como totalidade de interesses solidários, encontra sua dimensão prática na ação deste estado que busca implementar medidas visando uma autonomia e uma uniformidade nacionais. Na direção da autonomia coloca-se o próprio projeto industrialista, que busca a transformação de uma economia centrada no mercado externo. Quanto ao esforço de uniformidade, pode ser citada, por exemplo, a unificação do sistema de ensino.

No segundo governo Vargas é buscado explicitamente um nacionalismo econômico, que tende a funcionar como forma de validação do poder populista. O suicídio de Vargas, sob a pressão dos empresários interessados na penetração do capital estrangeiro para a continuação da expansão industrial do sistema, tem a repercussão política de fazer sobreviver o populismo e o tema do nacionalismo, quando esta forma de governo já se encontrava em crise em toda a América Latina, como consequência da mudança de aliança

dos setores mais ricos das camadas dominantes. É significativo disto, por exemplo, a criação do ISEB, na área do MEC, durante o governo Kubitschek. Esta importante agência de produção da ideologia nacionalista era mantida por um governo que promovia uma rápida internacionalização da economia.

Os intelectuais de esquerda situados dentro da máquina do Estado equacionam a questão do desenvolvimento passando pelo balizamento político que é a dimensão nacional. A nação, transformada em marco teórico em vez de ser caracterizada como problemática histórica (da constituição das nações e estados latino americanos) marca, como parâmetro de reflexão, mesmo as tentativas mais críticas de explicação da realidade brasileira durante um período. É invocado o "modelo clássico de desenvolvimento democrático burguês" através da revolução inglesa, compreendida como ampliação do mercado conduzida graças ao balizamento jurídico-político da nação.

O golpe de 64 vem demonstrar o caráter não necessário destas formulações. A internacionalização acelerada, assumida politicamente pelo Estado (num movimento que acerta o passo entre economia e política oficiais) deixa claro que "a falência do capitalismo nacional na América Latina (não) significa a falência do capitalismo *em geral* na América Latina" ⁽⁶⁶⁾. Após 64 o nacionalismo sobrevive como pala-

(66) WEFFORT, F. C. *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1978. p. 177

vra de ordem da oposição política: seja como expressão da direita (por vezes apenas encobrindo uma fração desprestigiada pelo capital internacional), seja como expressão da esquerda, que encontra eco em setores independentes da burguesia nacional industrial e em setores críticos do conjunto de técnicos egressos da universidade, e que têm suas atividades profissionais, de uma ou outra maneira, ligadas à indústria.

Paradoxalmente, além deste referenciamento ao discurso nacionalista, o outro ponto de apoio da discussão quanto à identidade cultural do design brasileiro é dado pelo desenvolvimento da política de exportações, no final dos anos 60, que resulta de uma diversificação produtiva na base de um "aprofundamento" do consumo das camadas médias urbanas, e não de uma ampliação absoluta do mercado interno, conforme o nacionalismo de esquerda. A necessidade de exportar, própria do modelo econômico concentracionista, leva a uma série de incentivos por parte do governo à busca de uma especificidade brasileira no design de produtos e embalagens como modo de "marcar presença" no mercado externo.

Apesar de apoiada nestes dois discursos, a questão das exportações é mais circunstancial dentro da problematização da existência da profissão no Brasil. Serviu mais para reforçar algumas das questões previamente colocadas.

Na linha do nacionalismo, inicialmente, o design é visto como fator de industrialização autonomamente nacional,

estando aí suposta a ampliação do mercado interno. A multiplicação de bens de consumo duráveis glorificada no período desenvolvimentista passa a ser encarada com desconfiança, pois acionada principalmente por capital estrangeiro sob a forma de tecnologia. A esta deve ser contraposta a criação de tecnologia nacional, adequada às condições e necessidades nacionais, pressupondo produtividade máxima e ampliação do parque industrial. É colocada a necessidade da busca de padrões adequados a estas condições e necessidades, tais como o levantamento de medidas antropométricas do brasileiro médio ou pesquisas com materiais abundantes no Brasil. Estão supostas nesta posição a consideração da precariedade das condições materiais brasileiras e a crítica à distribuição de renda que limita as possibilidades de ampliação do mercado interno.

Esta argumentação básica se manifesta de forma bastante diferenciada e dispersa nos vários discursos que compõem o discurso do design, incorporando sem muito rigor argumentos de Gui Bonsiepe, Victor Papanek e das pesquisas de tecnologia apropriadas ou alternativas.

Uma das feições que apresenta é a que se delineia ao longo dos anos 70, trazendo à cena o artesanato brasileiro como modelo de criatividade formal e inteligência tecnológica autóctone. O que se busca são raízes vernaculares para o design brasileiro. Sem desmerecer os aspectos positivos deste movimento, cabe lembrar as condições contraditórias sobre as quais se levanta a proposta.

Por não se definir em oposição a relações feudais de produção — o sistema do latifúndio é montado como um empreendimento que se inscreve no mercado capitalista — o artesanato no Brasil não se coloca como instituição que progressivamente se autonomiza. Pelo contrário, em muitos casos, circunscreve-se na produção para consumo interno no latifúndio.

O arranque da industrialização no Brasil dá-se, conforme visto, através da incorporação de tecnologia disponível no mercado internacional. A industrialização atrai para os centros urbanos a força de trabalho do campo, contribuindo para sua desagregação. Nas cidades, não existe uma substituição da produção artesanal pela produção industrial, como no caso europeu, e sim a substituição de produtos industriais importados pela produção industrial destes produtos no Brasil.

De modo similar a um aspecto do processo europeu, o que se assiste aqui é a migração do artesão rural e sua transformação em força de trabalho não qualificado para a indústria. A penetração do produto industrializado no meio rural é um momento posterior deste processo. Segundo dados apresentados por Juarez Brandão Lopes⁽⁶⁷⁾, nos lugares onde se mantém uma produção artesanal, ela se subordina à forma do trabalho rural domiciliar, tendendo a ser

(67) LOPES, Juarez Brandão. *Desenvolvimento e mudança social*. São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1978.

substituída pela produção industrial concentrada no centro-sul. Por outro lado, o artesanato mais elaborado passa a ser captado pelo circuito de comercialização de objetos artísticos, através do qual influencia decisivamente a própria busca de raízes vernaculares para o design brasileiro.

A homologação do estatuto do design como conhecimento é, conforme já visto no capítulo 2, conferida por sua existência no nível superior do sistema de ensino, que funciona como lugar consagrado socialmente onde se origina o "Conhecimento". Este papel atribuído à universidade aparentemente corresponde à realidade, na medida em que é a formação universitária adequada que constitui um designer. O funcionamento das escolas de design multiplica os profissionais da área, contribuindo para uma ampliação concreta da categoria.

No entanto, se a origem dos profissionais atuais é a universidade, certamente a profissão não se origina nela, apesar de solidificar-se em sua estrutura: conforme ficou indicado no capítulo 4, a disciplina ganha identidade como tal a partir de desenvolvimento próprio da esfera produtiva. Ou seja, o design é produzido originariamente nesta esfera. A sua produção e reprodução pelo sistema do ensino é resultado histórico não apenas do desenvolvimento do design, mas também do desenvolvimento do sistema de ensino em sua caracterização capitalista.

Tentarei apresentar o que significa a existência do design como conhecimento através do sistema de ensino. Sem entrar na sua institucionalização empiricamente constatável, procurarei apenas dispor as linhas gerais de sua inserção no processo de adequação da escola às necessidades da acumulação do capital. Para isto, sigo as indica

ções de Lautier e Tortajada. (69)

6.1 PRODUÇÃO E SISTEMA DE ENSINO

Devemos partir do reconhecimento de uma funcionalidade relativa entre sistema de ensino e sociedade, porém criticando uma visão funcionalista desta funcionalidade. Segundo esta, os conteúdos das diversas áreas de conhecimento em seus diversos níveis seriam expressão das diversas necessidades da sociedade. Assim, a relação sistema de ensino/sociedade teria uma resolução direta através da realização da natureza específica dos conhecimentos exercidos pelos profissionais formados no sistema de ensino. Como não é objetivo deste trabalho uma análise da escola capitalista no Brasil, mas apenas uma indicação de seu estatuto social, serão abordados dois aspectos da relação produção/sistema de ensino: a) qual a identidade possível dos conhecimentos produzidos/exercidos nos dois polos da relação; b) como se relaciona a hierarquia na esfera produtiva com os níveis do sistema de ensino.

Quanto ao primeiro aspecto, embora exista uma funcionalidade, empiricamente constatável, entre o conteúdo das áreas de conhecimento e a realidade social histórica na qual ele surge ou subsiste — as escolas de design, por exemplo, só surgem com o avanço da industrialização —

(68) LAUTIER, B.; TORTAJADA, B. *École, force de travail et salariat*. Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble/Maspero, 1978.

não existe uma identidade entre sistema de ensino e trabalho social. A escola e a produção não formam um *continuum*. Neste sentido a tradicional defasagem entre ensinamentos ministrados e os conhecimentos exercidos tanto na esfera de produção de mercadorias, quanto nas instituições sociais necessárias ao funcionamento desta esfera, é mais um problema estrutural da escola capitalista do que uma disfuncionalidade conjuntural. Embora se possa recorrer ao esquema explicativo teoria/prática — numa esfera se aprende a fazer, na outra efetivamente se faz — ele não basta para a explicação da defasagem. Ela decorre da existência de parâmetros distintos de avaliação dos conhecimentos: aqueles requisitados pela economia são reconhecidos de um modo diretamente mercantil e aqueles transmitidos pelo sistema de ensino são condicionados por considerações de ordem eminentemente política.

Estas avaliações se distinguem pois as socializações promovidas pelos conhecimentos na produção e no ensino são distintas. A socialização dos homens na produção é mediada pelo mercado. Neste aparece o valor produzido socialmente, através da transformação do trabalho útil, objetivado em mercadorias, em trabalho abstrato, medida de valor. Qualquer conhecimento envolvido em algum trabalho útil é avaliado, dentro dos padrões do mercado, segundo sua capacidade de produzir valor.

No entanto, mesmo que o conhecimento acionado no pro-

cesso de valorização imediata do capital tenha sido transmitido ao indivíduo assalariado no sistema de ensino, não existe uma correspondência necessária entre as duas instâncias. A socialização dos homens no ensino "é consequência direta de uma priori político quanto às escolhas de 'conteúdo', da organização e, sobretudo, da parte do trabalho social que lhe será consagrada". (69)

Ou seja: a reprodução social dos trabalhadores de vários níveis necessários ao campo da produção/circulação de valor como se estrutura no capitalismo, se efetua no exterior deste campo. O sistema de ensino se estrutura não a partir de uma reação econômica "mecânica", e sim a partir de embates e diretrizes políticas. Através dele, juntamente com a política de habitação, de saúde e com a forma socialmente sancionada de estruturação familiar, é exercido um controle indireto (evidentemente não absoluto) sobre os processos de reprodução dos trabalhadores. E, embora esta reprodução passe pela especificidade dos conhecimentos para a produção, não se limita a ela.

Quanto ao aspecto da estruturação do sistema de ensino em níveis — ensino primário, ensino secundário, profissionalizante ou propedêutico, e ensino superior — a bifurcação entre o nível profissionalizante e o nível superior serve basicamente como homologação da pertinência dos indivíduos a classes sociais. Esta não é uma rela-

(69) id., p. 99

ção necessária, pois as classes sociais se definem a partir de relações sociais próprias da esfera produtiva. Como os lugares nesta esfera não são "naturais" devem ser "preparados" os trabalhadores assalariados filhos dos trabalhadores assalariados e imposta a objetividade burguesa aos filhos da burguesia. O sistema de ensino funciona aí como aparato político para a reprodução de indivíduos como trabalhadores assalariados, e como instrumento de formação da consciência burguesa.

Dentro deste quadro desempenham diferentes papéis o ensino específico e o ensino genérico. O ensino específico para a produção capitalista é caracterizado como ensino técnico em oposição ao ensino genérico, caracterizado como ensino humanista ou tradicional.⁽⁷⁰⁾ Se firma ao longo do século XIX, na Europa, participando do processo de destituição do conhecimento operário para a produção.

Devem ser relevados dois aspectos deste processo. O primeiro diz respeito à perspectiva operária. Os operários que ainda se inscrevem em uma tradição artesanal tendem a ver o ensino técnico como meio para um maior domínio do processo produtivo. Nesta medida se solidarizam com o objetivo burguês do progresso técnico. Porém, segundo este objetivo, o progresso técnico não é identifi-

(70) Esta oposição conceitual difere daquela em que o termo *técnico* refere-se ao nível profissionalizante, como envolvendo trabalho mecânico e de baixa complexidade, em oposição ao ensino superior e criativo.

cado com progresso social, sendo buscado como processo sob controle do capitalista.

Assim, a rede do ensino técnico "inferior" equivalente ao profissionalizante só é constituída na medida em que é reduzido o controle do operário sobre sua própria produção. Lautier e Tortajada indicam esta ocorrência na França por volta de 1920, quando se generaliza o taylorismo; antes disso só existiram escolas técnicas em setores sem tradição artesanal, como no caso da química e da eletricidade. Por outro lado a rede de ensino genérico básico contribui para esta perda de controle: a aparição da escola primária generalizada destinada aos filhos dos trabalhadores assalariados contribui para uma redução do aprendizado no local de trabalho (isto "não quer dizer que o trabalho não seja, sempre, formação — e conformação — do trabalhador"⁽⁷¹⁾; o que tende ao desaparecimento é a figura social do aprendiz que começa a dominar um processo de trabalho em sua totalidade). Ao mesmo tempo permite a inculcação de normas de disciplina e hierarquia.

Por outro lado a rede de ensino técnico superior vai significar propriamente a objetivação do conhecimento para a produção fora do controle do trabalhador. Se constrói ao lado da rede de ensino genérico superior, já existente, guardadas as especificidades do caso de cada país, assimilando sua natureza elitista. A partir desta

(71) id., p. 122

disposição inicial, os conhecimentos possuídos pelos técnicos "inferiores" são sempre controlados, pelo menos parcialmente, pela categoria hierarquicamente superior, formada na rede de ensino técnico superior. Esta tende, assim, a se constituir antes da rede profissionalizante, como expressão do domínio capitalista sobre o processo técnico. O ensino superior, tanto específico quanto genérico, forma concretamente os quadros dominantes da sociedade burguesa, contribuindo para a reprodução da hierarquização do trabalho adequada à dominação capitalista. Como é o nível que interessa ao meu objeto de estudo, será examinado com mais vagar.

6.2 O NÍVEL SUPERIOR DO SISTEMA DE ENSINO

O ensino superior, com sua hierarquia de graduação e diversos níveis de pós-graduação coloca-se como o círculo máximo do sistema de ensino.

Segundo interpretação própria da ideologia liberal, a sociedade burguesa dá oportunidades iguais aos homens, destacando-se aqueles naturalmente mais bens dotados. O sistema de ensino seria um dos meios de avaliação deste sucesso. Na medida em que o nível superior é o fim de uma linha de complexificação progressiva, apenas os melhores teriam acesso a ele.

A precariedade deste argumento já foi evidenciada por vários autores. O registro aparentemente neutro das di-

ferenças de aptidão e qualificação entre os indivíduos, funciona praticamente como mecanismo de separação de classes e grupos. Isto porque os mecanismos de avaliação escolar, de forma mais explícita ou mais subliminar, estão estruturados para produzir estas diferenças.

Na realidade, em princípio, o ensino superior, graças a estes mecanismos que homologam mecanismos econômicos de exclusão, é frequentado pelas camadas dominantes e médias da sociedade. De suas fileiras saem quadros para a condução político-administrativa da sociedade e para a ocupação de postos-chaves da estrutura econômica e cultural, conforme a dominação burguesa. Ao mesmo tempo saem escalões intermediários que igualmente funcionam para a efetivação deste projeto de dominação. Neste contingente se encontram futuros capitalistas por "indução familiar", assim como os assalariados que percebem os mais altos salários. Vêem nisso um resultado natural de sua posse de conhecimento "superiores". Objetivamente falando são estas as vantagens sociais advindas do curso superior, que faz com que seja procurado: a remuneração pela qualificação do trabalho e o merecimento devido ao esforço de entrada na esfera do conhecimento. Apesar da relativa independência recíproca entre estes dois pontos, a sua ação conjunta marca o caráter da existência social do conhecimento ministrado na universidade.

Abordando o aspecto da distinção econômica, temos que o salário individualizado existe como parte da massa sa-

larial. Para a contabilidade capitalista interessa a parte total do capital que entra na produção sob a forma de salário. Na perspectiva do trabalhador individual o salário é individualizado, como é individualizado o seu desempenho no processo de trabalho. Junto com os outros trabalhadores do mesmo processo formam um coletivo de trabalho.

Nada garante que uma massa salarial determinada se dividirá de tal ou qual maneira face a um coletivo de trabalho estruturado. O que rege esta divisão é um interesse do capitalista. Embora inegavelmente exista uma hierarquia definida em termos de trabalhos concretos e de sua funcionalidade dentro do processo, é superposta a esta uma outra hierarquia, definida a partir do processo de produção de lucros e da reprodução genérica das condições sociais da dominação capitalista. Esta segunda hierarquia modifica a primeira, e, neste processo, condições sociais da produção passam por condições técnicas do processo de trabalho: "a diferenciação das qualificações em um mesmo processo de trabalho é a base (pois ela significa igualmente complementaridade) da unidade objetiva do trabalhador coletivo em termos de trabalho concreto. A hierarquização dessas qualificações na partilha de uma massa salarial é, ao contrário, a base da divisão do trabalhador coletivo".⁽⁷²⁾ Ou seja, uma necessidade lógica de divisão técnica do trabalho não justifi

(72) id., p. 183

ca a forma desta divisão sedimentada pelo desenvolvimento do capitalismo.

Neste sentido as profissões de nível superior possuem as mais altas remunerações a partir de uma decisão política; torna-se mais fácil uma solidarização com os objetivos capitalistas. Por outro lado seus cargos superiores são o resultado, conforme já referido, de um longo processo de destituição dos produtores diretos do conhecimento para a produção, que passa a existir em oposição a estes produtores. O domínio deste conhecimento especial, garantido pelo diploma acadêmico, é o que valida os altos salários; o critério invocado do merecimento encobre a importância estratégica do conhecimento e de seu lugar de exercício para a dominação capitalista: esta "sobre-importância" política aparece apenas como importância técnica.

Naturalmente o nível maior de remuneração também tem uma funcionalidade técnica do mesmo modo que existe uma funcionalidade entre a esfera acadêmica e a esfera da produção: significativo disto são as verbas mais polpudas destinadas à área de ensino tecnológico, ou os maiores salários de categoria dos engenheiros. Ao capitalista sempre vai interessar a aptidão para um trabalho concreto, aquilo que se aprendeu; porém o grau obtido no sistema de ensino, é utilizado para uma hierarquização salarial do trabalhador na estrutura produtiva. E deve ser salientado que estou relevando apenas a dimensão política embutida no nível superior de conhecimento. Exis

te ainda a pressão corporativa, sobretudo em profissões com mais tradição, para a manutenção de um alto nível salarial; como existe a cooptação mais extremada para os altos cargos de direção da empresa capitalista ou uma vinculação prévia do indivíduo à classe dominante: a forma do salário encobre aí uma gestão direta do capital.

No entanto esta identidade entre o nível de conhecimento superior e o nível de salário não existe sem contradições. Isto pode ser constatado no exame do duplo movimento que destaca as dimensões específica e genérica de qualquer área de conhecimento existente no nível superior de ensino, ao longo de seu processo de relacionamento com a estrutura produtiva e com a realidade do mercado.

Considerando o caso do design no Brasil inicialmente se destaca o caráter autônomo e auto-reprodutor da estrutura acadêmica. Esta auto-reprodução é promovida seja através da ação do funcionalismo alocado na máquina de ensino público que busca, assim, ampliar suas próprias condições de trabalho, seja pela lógica própria de expansão dos empreendimentos capitalistas, no caso do ensino privado. A justificativa, por seu turno, é buscada na possibilidade do crescimento da demanda motivada pelo crescimento industrial.

A grande maioria dos cursos de design nasce dentro da área de artes, ou letras e artes, em alguns casos. Existem mesmo casos de transformação de cursos de educação

artística em desenho industrial. Buscam capitalizar o interesse pelo desenvolvimento e progresso industrial. Conforme indica Gustavo Bonfim⁽⁷³⁾, é significativo o aumento relativo da abertura de novos cursos entre 71 e 75, período que começa em pleno "Milagre brasileiro" (ver quadro). Por outro lado existe também uma motivação intra-universitária: aumentam os incentivos governamentais na área do ensino tecnológico.

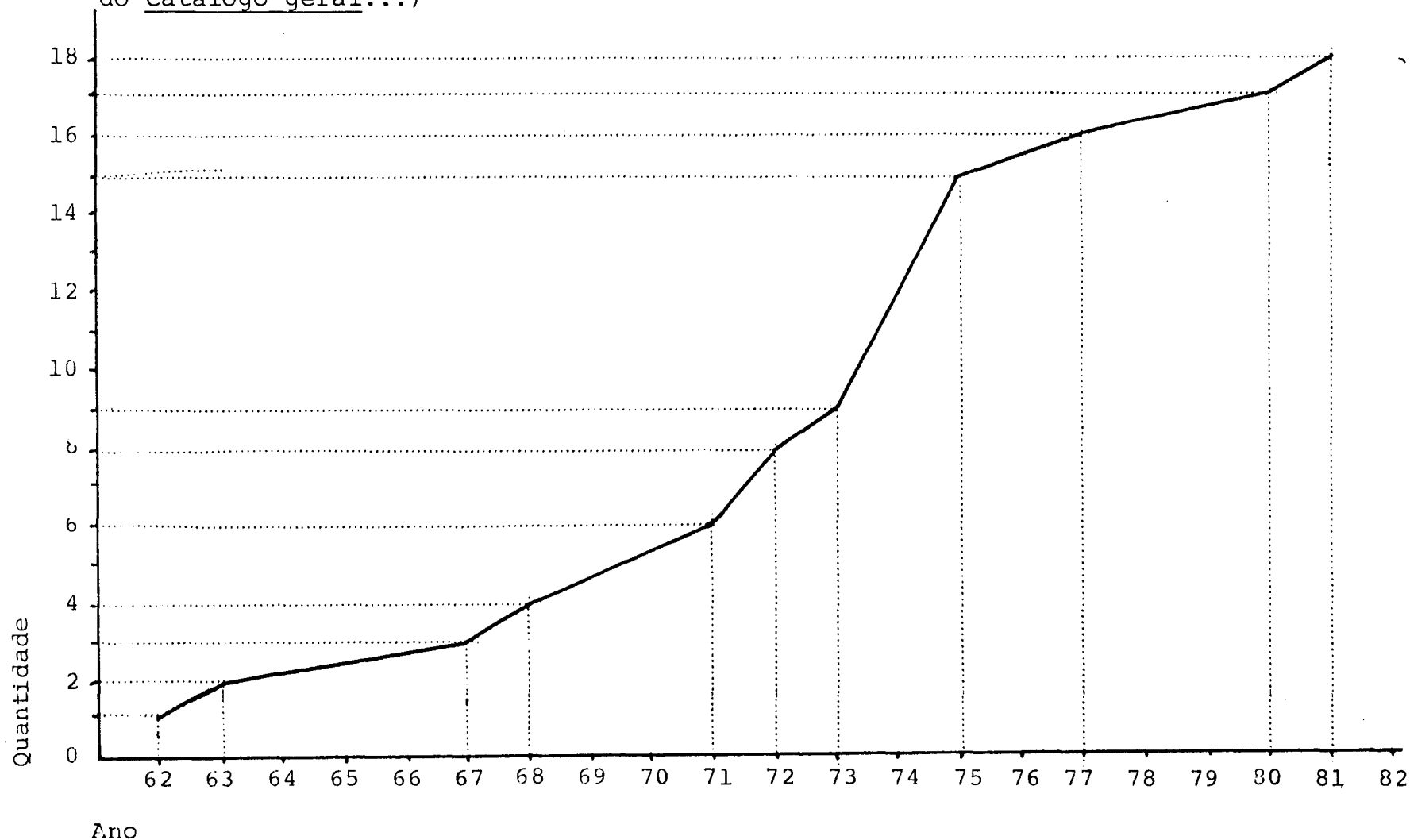
Tudo isto se expressa na obtenção de uma especificidade crescente. Ao mesmo tempo em que tende a se diversificar a produção profissional, a profissão progressivamente se destaca da arquitetura e das artes plásticas. Os novos formados pelas novas escolas tendem a garantir a exclusividade do título: eles possuem a legitimidade conferida pelo grau superior.

E o outro lado do credenciamento de cursos de design é a regulamentação da profissão. Com ela se completa o ciclo da "elevação de nível" de um conhecimento determinado. Ela é o fim de um grande processo cuja origem tende a se perder. Funciona como reserva de mercado não apenas face a outros profissionais "superiores" (como o arquiteto e o engenheiro), embora seja assim que imediatamente se apresente. O seu sentido como medida legal abrange fundamentalmente os profissionais não formados

(73) BONFIM, G. A. *Desenho industrial: proposta para reformulação do currículo mínimo*. Tese de mestrado da COPPE-UFRJ, 1978. (mimeo)

QUANTIDADE DE CURSOS DE DESENHO INDUSTRIAL EM FUNCIONAMENTO (1962/1982)

(Fonte: MEC, Centro de Informática. Catálogo Geral de instituições de ensino superior, 1975-1976 e 1978. Só foram considerados os cursos citados em BARROSO NETO, Eduardo (org.) Desenho Industrial: desenvolvimento de produtos: oferta brasileira de entidades de projeto e consultorias. Brasília, CNPq/coordenação editorial. 1982. 51p. A FUMA/MG foi computada em 1968, quando começa a funcionar como curso superior. O curso da UFMA não foi computado pois não consta do Catálogo geral...)



em curso superior. Na APDINS, por exemplo, associação estruturada legalmente para transformar-se em sindicato, só são admitidos não formados que tenham exercido 5 anos a profissão até a data de sua fundação. A via de acesso ao exercício profissional fica assim limitada ao nível superior de ensino.

Por outro lado existe o crescimento da dimensão genérica do design no que ele tem de genericamente universitário. O aumento do número de escolas de design se inscreve no processo de expansão do ensino universitário. Este é cada vez mais bucado pelas camadas médias. Otaíza Romanelli apresenta em números relativos o crescimento do ingresso no curso superior (vide quadro). Se houve tempo tempo em que a regulamentação e curso superior exprimiam a existência concreta de uma profissão praticamente exercida, cada vez mais a regulamentação se dá a partir da pressão de contingente formado nas escolas de nível superior.

EVOLUÇÃO DA MATRÍCULA NO SISTEMA ESCOLAR, EM NÚMEROS RELATIVOS, NOS PERÍODOS DE 1942/53, 1950/61 E 1961/1972

Período Escolar	Ensino Primário		Ensino Médio				Ingresso no ensino superior
			Ginasial		Colegial		
	1.ª Série	4.ª Série	1.ª Série	4.ª Série	1.ª Série	3.ª Série	
1942/1953	1.000	155	71	35	34	20	10
1950/1961	1.000	160	87	45	44	26	10
1961/1972	1.000	239	152	91	96	64	56

Fonte: Estatísticas da Educação Nacional, 1960/71, MEC.

(extraído de ROMANELLI, Otaíza O. *Histórico da educação no Brasil*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1982. p. 91)

"Em vista disso, o ajustamento entre uma oferta limitada faz-se pela elevação dos requisitos educacionais de acesso e/ou diminuição relativa de salários (...) Este processo é espontâneo; cada entidade atua na direção indicada acima, autonomamente, sem que haja necessidade de uma regulamentação que estabeleça a elevação dos requisitos educacionais." (74) E o reverso deste processo são medidas que visam resguardar o caráter elitista do ensino superior, como as medidas de contenção da multiplicação de cursos de graduação em 1978 e 1980 e a institucionalização da pós-graduação.

Finalmente deve ser destacado um último aspecto: o da luta ideológica própria da universidade. Como instituição é peça importante de controle da sociedade civil, estando sujeita ao controle regulador do Estado assim como a afrontamentos entre posições políticas divergentes. Dada a natureza particular desta instituição, elas tendem a se colocar através das perspectivas dos conhecimentos, numa superposição de dimensão epistemológica, posição política e poder de fato dentro da universidade. Os choques de poder e de discussão política passam por divergências teóricas, assim como são validadas posições políticas a partir de um dito "rigor científico". Tudo isto se choca com o mito do livre exercício do conhecimento.

(74) CUNHA, Luiz A. *Educação e desenvolvimento social no Brasil*. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Ed., 1977. p. 261.

Assim como as censuras ideológicas e exercício arbitrário do poder se chocam com um mínimo de seriedade profissional.

III - O DISCURSO DO DESIGN

Nos capítulos precedentes foram abordadas as condições gerais do surgimento e desenvolvimento da profissão. Atualmente ela existe no mercado na forma de trabalhos que a situam concretamente. E esta inserção no mercado e nas várias estruturas produtivas concretas se realiza não apenas como adequação do conteúdo do conhecimento operado à produção; mas sobretudo como adequação do estatuto social deste conhecimento à organização social da produção.

Esta prática profissional direta — ou conhecimento em ação — garante a existência da profissão. Porém esta é complementada pelo conhecimento objetivado como tal, que garante um repertório comum aos vários profissionais existentes concretamente. Através dele se expressa o estabelecimento do objeto do trabalho do designer e os parâmetros deste trabalho, ou seja, um modo definido de se lidar com este objeto. E além disso, insinuadas nos próprios termos adequados à prática profissional imediata ou formalizadas em argumentos específicos, o discurso apresenta como conteúdo visões mais gerais de como se situa este trabalho na sociedade.

O conhecimento como discurso, proferido oralmente ou congelado em textos, é a equação que unifica os diversos profissionais. Independentemente da forma legal do trabalho realizado por cada um deles — se prestação de serviços como profissional liberal ou contrato de trabalho

que caracterize um emprego assalariado — ou do posto hierárquico ocupado em cada estrutura particular — no sentido em que um designer pode ser patrão ou chefe de outro designer —, ou seja, independentemente de interesses eventualmente conflitantes, a solidariedade formal entre os membros da categoria se estabelece sobre o repertório comum garantido pelo discurso. Marcando cada coletivo de trabalho, segundo as diversas possibilidades de combinação de profissionais diversos em hierarquias variadas, o discurso estrutura a profissão. Como fruto de uma especificidade de conhecimento historicamente construída, coloca-se como importante parâmetro para a determinação da identidade, tanto técnica quanto social, da profissão. Através do discurso ela se auto-nomeia e se auto-justifica, ao dar nomes às suas condições de existência e desenvolvimento.

7.1 A ESPECIFICIDADE DO DISCURSO: O CASO DO DESIGN

O que parece definir essencialmente um discurso é o seu conteúdo, ou seja, o objeto que ela constrói. No caso do design tanto a representação, como objetivo, da prática profissional imediata, quanto a sua representação como resultado, quando se constroem as tentativas de compreensão mais abrangente desta prática. Como na maioria dos discursos, refere-se a fenômeno constatado empiricamente: a existência social da prática profisssional. Embora o discurso seja parte desta existência, numa cer-

ta medida a prática é distinta do discurso, não existindo uma identidade necessária entre conhecimento articulado em discurso e conhecimento em ação na prática, entre objeto construído no discurso e referência concreta deste objeto. Ampliando esta constatação, temos que um conhecimento objetivado enquanto tal pode não reproduzir o concreto, apesar de dizer, ou supor, fazê-lo.

Com este raciocínio parto do pressuposto de que existe um sentido na realidade e uma possibilidade de adequação a ela — captação deste sentido — no discurso, que não é uma mera conveniência arbitrada pelo homem. Se partisse da não existência de sentido, ficariam indiferenciados conhecimentos distintos sobre um mesmo dado concreto. Seriam apenas pontos de vista diferentes, já que o sentido da realidade só existiria através de operações mentais.

A controvérsia desta questão se encontra no fato de que o sentido do concreto é reconhecido no plano mental. Estaria assim estabelecida uma situação de circularidade: o metro da efetividade ou realidade de um sentido atingido pelo pensamento é o sentido existente concretamente, que, por seu turno, tem sua existência postulada pelo próprio pensamento. Não tenho a pretensão de resolver aqui esta questão: apenas considero um sentido na realidade e a possibilidade de captação deste sentido em um conhecimento estruturado em discurso.

Mas com que critérios será avaliada a identidade possí

vel entre discurso e realidade? A realização prática concreta, como experimentação científica ou ação qualquer, externa ao discurso e fundada na realidade empírica, parece se impor como prova final. Só que a solução não é tão simples. Um discurso poderá exprimir, conforme está indicado no item 3.5, conhecimentos com intenções práticas ou representativas. Na dependência de um ou de outro caso, mudam os critérios de avaliação da identidade entre discurso e real. Isto porque aquele conhecimento prático, em princípio, se liga ao concreto como parte dele, na medida em que promove a sua transformação. E o conhecimento representativo, como "outro" do concreto (sem entrar na disputa realismo x nominalismo), não se limita à "verdade" da realização prática.

Como exemplo, partamos do confronto entre a ciência ocidental e o saber de feiticeiros. Estes, na medida em que utilizam a capacidade curativa de uma determinada planta, independentemente de explicar esta capacidade em um discurso que se funda no sobrenatural — discurso não verdadeiro dentro da perspectiva da teoria química — têm a garantia de sua eficácia, ou seja, sabem que a planta continuará curando enquanto continuar sendo utilizada. A prática, que dentro do microcosmo da experimentação científica checa a justeza de suas formulações, vai comprovar a efetividade de grande parte do conhecimento taxado de superstição por uma ciência estreita. Não é objetivo deste trabalho desenvolver a questão da verdade no conhecimento essencialmente representativo. No entanto, sem

ter a pretensão de explicar a ciência em um parágrafo, pode ser indicado que a grande diferença, no caso, é a do estatuto conferido à explicação do fato. Mesmo buscando em realização prática (prova) a identidade do conhecimento que produz com a realidade concreta, o interesse maior da ciência é a possibilidade de construção de um conhecimento verdadeiro, e não a efetividade do fato que explica, a verdade na explicação e não apenas na realização.

Considerando a natureza do design como conhecimento prático, tal como ficou indicado no item 3.6, temos assim que a questão da identidade entre seu discurso e a realidade deve ser colocada a partir deste dado, e não genericamente. Visando desenvolvê-la, partirei de uma anterioridade lógica à intenção prática do discurso: falo da natureza da ação representada e de seu resultado. Já que a marca do design como conhecimento é o seu ser para a prática, como deve ser o seu projetar? Como deve ser julgada a efetividade do projeto?

A partir da necessidade empresarial de manutenção ou aumento da taxa de lucro, o designer pode ser "acionado" nas mais diversas circunstâncias. O ato de projetar será efetivo se o seu resultado, prevendo todos os condicionamentos do problema proposto, responder a esta necessidade. Porém nem sempre o designer tem a exata dimensão de todos estes condicionantes. A sua atenção volta-se, primeiramente, para a "usabilidade" e "factibilidade" de seu projeto. Uma cadeira cuja estrutura não sustenta

o peso de qualquer pessoa que nela se sente, ou o projeto de uma cadeira impossível de ser realizado com o equipamento industrial disponível, atestam fracassos empiricamente verificáveis. Considerações de outra ordem, mas ainda centradas no projeto, são aquelas estéticas e simbólicas. A par de qualidade técnica, também se colocam como parâmetros de avaliação do comprador do produto, todos eles condicionantes do sucesso ou fracasso, também empiricamente verificáveis, das vendas, ou seja, da realização do lucro.

Existe uma tendência a que o designer se circunscreva aos fatores mais diretamente técnicos. É significativo disto a proposta de Löbach, que mesmo postulando a necessidade de se considerar, além da função prática, as funções estética e simbólica de um produto, identifica como função estética a mera funcionalidade perceptiva visual.⁽⁷⁵⁾ E esta postura tende a ignorar a lógica do mercado, considerada primordialmente na ação prática do capitalista, mesmo sendo ela a que efetivamente possibilita a ação do designer. Como ação que se desenvolve com racionalidade e objetividade a partir de objetivos construtivos, ergonômicos, estéticos, simbólicos, se subordinada tendencialmente à ação do empresário, também desenvolvida com racionalidade e objetividade, segundo as condições próprias do mercado capitalista.

(75) LÖBACH, op. cit., p. 52-64

Na medida em que o conhecimento para esta ação racional do designer não reconhece sua vinculação à visão capitalista do mercado, toma como natural uma compreensão da sociedade adequada a esta visão. Desse modo, no seu reconhecimento das implicações sociais da profissão, coloca o social como "aquilo a que se atende", objeto externo ao "conhecimento técnico", sem entender o social que resulta da dominação capitalista como o estruturador desta "tecnicidade neutra". De qualquer modo o que interessa agora é que o projeto de design, como resultado de um conhecimento prático, teria dois níveis de avaliação de sua "verdade" enquanto realização: sua adequação a estreitos princípios técnicos profissionais e abrangentemente, às determinações empresariais.

O discurso se situa em relação a esta realidade de duas maneiras. Numa certa dimensão, onde prepondera o estatuto imperiosamente prático da profissão, os termos são usados apenas para sinalizar praticamente a prática profissional. Possuem, assim, uma dimensão essencialmente operativa: mesmo que não haja uma relação de verdade entre prática e os conceitos, estes indicam esta prática, ou seja, mesmo que não se realize o conteúdo do conceito, a prática se realiza. Existe uma certa identidade entre esta ocorrência e a postura "estritamente técnica".

Ultrapassando esta dimensão irreduzível da prática imediata como cerne da existência da profissão, o objetivo prático pode representar-se coerentemente no discurso,

ou seja, os termos de definição corresponderem efetivamente, enquanto conteúdo, à prática profissional tal como ela se posiciona concretamente no mercado. Neste caso também ocorre a função sinalizadora, porém com base em uma representação efetiva, e não através de caricaturas da realidade que funcionam apenas como sinais relativamente arbitrários para uma prática em que se sustenta enquanto tal. (76) Como também ocorre uma auto-caracterização técnica, porém como "potencialidade negada pelo mercado" e não como ilusão de "realização total" de quem se integra acriticamente no mercado.

No entanto, neste nível — onde se evidencia uma identidade entre discurso com intenção prática e a prática profissional do designer, a qual se constitui como ação racional subordinada à ação racional própria do empresário capitalista — justamente neste nível é que surge a verdadeira natureza do discurso do design como expressão do conhecimento que estrutura a profissão. Sendo parte da profissão, com ela se adequa funcionalmente à estrutura produtiva capitalista. E nesta operação são escamoteadas as relações sociais através das quais se exerce a dominação de classe. A profissão e seu discurso se organizam de acordo com a organização capitalista da produção, se referenciando à dimensão ideológica própria des

(76) Possivelmente serão melhores os profissionais cujo discurso é coerentemente representativo quanto à posição da profissão no mercado. Não me interessa desenvolver aqui esta discussão.

ta organização. (vide anexo IV)

O movimento social de constituição da profissão, assim como sua inscrição concreta — e implicações decorrentes — na estrutura produtiva, são escamoteados do discurso, seja pela sua funcionalidade operativa sinalizada, que releva conteúdos a um segundo plano, seja pela funcionalidade da auto-representação do designer face à organização da produção capitalista. Nos dois casos, a adequação do design a esta organização resulta numa funcionalidade dos termos do discurso em relação a ela. E estranho seria se isto acontecesse de outra forma. Intelectual orgânico da burguesia industrial, o designer tem sua existência possibilitada pelo desenvolvimento da indústria conforme o projeto de dominação capitalista, e um discurso adequado a esta existência, o qual se articula sobre o aparecer social da organização capitalista da produção, a partir da perspectiva das atribuições do designer neste quadro.

Visando situar melhor o discurso em relação a este referencial, serão examinados aqui a extensão de dois termos de uso corrente no meio profissional: a *racionalidade* e o *valor de uso*.

7.2 A RACIONALIDADE

A racionalidade é invocada como prerrogativa do designer. Este usaria a razão para buscar a racionalização

da produção, distribuição e consumo, conforme indicado no item 1.6.

Mas o que vem a ser a razão? Conforme o Novo Dicionário Aurélio, se coloca, primeiramente, como "a faculdade que tem o ser humano de avaliar, julgar, ponderar idéias universais". Neste sentido se expressaria como faculdade mental estruturadora do raciocínio humano, se realizando como leitura do mundo dado em termos abstratamente inteligíveis (a busca da razão das coisas). Em outra acepção este caráter geral é particularizado como "faculdade que tem o homem de estabelecer relações lógicas de conhecer", onde se releva uma caráter de método sistemático. Desse modo haveria uma gradação que iria desde uma fundação intuitiva da razão no bom senso até a sua expressão por artifícios lógicos rigorosamente formalizados, independentemente dos conteúdos dos raciocínios ou juízos, ou seja, até a sua fundação como essência das ciências formais.

A partir desta caracterização como faculdade mental é que a razão se amplia como qualificadora de uma ação. Esta seria racional na medida em que se estruturasse eficientemente e alcançasse seu objetivo. E esta eficiência se fundaria nas diversas gradações entre o bom senso e o método sistemático.

Na consideração da amplitude das manifestações da razão é que se constrói a sua identidade como termo. Numa esquematização lógica, pode-se falar que o caráter racio

nal do bom-senso, que se expressa empiricamente como pensamento ou ação, é progressivamente depurado e concentrado em método, ou seja, formas preenchíveis por conteúdos diversos conforme as diversas situações concretas particulares.

Porém nesta construção de identidade como termo, a razão participa do destino comum dos referentes de vários outros substantivos abstratos: se perde de sua origem. Constatável no pensamento racional, que torna as coisas abstratamente inteligíveis, ou na ação racional, que se caracteriza predominantemente como operativa ou funcional, torna-se puro termo de representação analítica, destacando-se dos "todos" concretos onde pode ser identificada. Como termo geral abstrato, por sua vez, tende a ser absolutizado, através de um processo que se funda no esquecimento de sua gênese, ou seja, no esquecimento das ações e pensamentos historicamente situados e caracterizados como racionais. Torna-se um termo vazio, o que possibilita uma transformação da razão em Razão, com coloridos éticos ou "religiosos".

O design se caracteriza como teoria e prática racionais podendo recorrer a estes dois polos: a abstração imediata da manifestação racional concreta, como bom senso ou já elaboradamente como método, e o princípio "religioso". No primeiro polo se situa a querela entre "intuicionistas", partidários do bom senso, e os "metodôla-

tras", sacerdotes da razão metódica⁽⁷⁸⁾. Ao segundo polo recorrem tanto "intuicionistas" quanto "metodólatras", em maior ou menor grau, dependendo do contexto em que se realiza o discurso. Que efeitos traz esta superposição de camadas semânticas na auto definição do designer como sujeito de um procedimento racional? Antes de qualquer conclusão deve ser examinado o objeto deste procedimento, ou seja, a racionalização da produção, distribuição e consumo.

Aparentemente existe uma identidade entre o procedimento racional do designer e esta racionalização: esta resultaria daquele. No entanto isto não passa de uma leitura superficialmente formal da realidade. Os parâmetros dentro dos quais se realiza a razão imediata do designer não são dispostos por este. A racionalidade do técnico é balizada pela racionalidade empresarial do capitalista. Conforma já visto, seus termos não podem ser entendidos como puramente técnicos, pois se desenvolvem graças à sua inserção num quadro disposto pela racionalidade empresarial, ganhando novo alento durante o período oligopolista, com a racionalização promovida diretamente na esfera produtiva transbordando para o escritório, fluxo de distribuição e comércio.

No entanto, mesmo contaminada pela lógica empresarial — o que talvez poderia vir a se expressar como diferen

(78) v. Ítem 1.6

ças com a voz não ouvida do "usuário ou consumidor" — a racionalidade técnica dela se distingue, tenha ou não o designer consciência desta distinção. Não existe uma funcionalidade absoluta da razão técnica em relação à racionalidade empresarial. E isto pode ser ilustrado com o exemplo clássico do desempenho da Ford e da General Motors ao longo das décadas de 30 e 40. Por mais racional e econômico que fosse o projeto do modelo T da Ford, e por mais superficiais e estilísticos (no sentido pejorativo) que fosse os modelos GM, o aumento constante de vendas desta última caracteriza a distinção entre uma e outra racionalidade.

Tendo em vista estas duas polarizações — a primeira entre razão, como bom senso ou método, e Razão, como princípio ético ou "religioso", a segunda entre razão técnica e razão empresarial — pode ser sintetizada a extensão da tematização da racionalidade no discurso do design:

a) a racionalidade empresarial é entendida como racionalidade técnica. Com isto é abandonada a dimensão social da produção, sendo focalizados apenas os modos de sua realização. Esta operação assim constituída, ou sobre-identificada com uma Razão, trabalha sem nenhuma restrição sobre a organização capitalista da produção tal como ela aparece, "naturalizando-a", ou seja, omitindo seu caráter de resultado histórico, que esclarece as relações reais entre capital e trabalho.

b) a racionalidade técnica é distinguida da racionalidade empresarial. É esta que explica os limites da atuação daquela na produção. Existe, entretanto, a tendência a que sejam entendidas como termos reciprocamente independentes, pois é omitida a "contaminação" intrínseca da racionalidade técnica pela racionalidade empresarial. Neste sentido o movimento visando a sua leitura como Razão busca a superação do caráter estritamente operativo da racionalidade técnica, tentando subtrair do âmbito da racionalidade empresarial as implicações e repercussões sociais da produção. Colocam-se neste registro a maioria das tentativas que buscam o "sentido social da profissão". Esta busca de pureza epistemológica não considera que tanto a caracterização moderna de racionalidade técnica quanto suas condições de exercício estão marcados pela racionalidade empresarial; a determinação de objetivos sociais para a racionalidade técnica estruturada no discurso não significa a sua ocorrência concreta.

Se existe um sentido social na prática do design, este só aparece e só pode realizar-se dentro do quadro concreto da racionalidade empresarial capitalista ou indiretamente referido a ela, através das gestões do poder público que visam regular e repor as condições de existência do sistema sócio-econômico capitalista. Esta constatação não exclui o fato de que o design efetivamente possa ser útil à população, mas isto só acontecerá dentro dos

limites deste quadro, como resultado positivo ou negativamente, como desenvolvimento possibilitado por contradições do movimento geral de acumulação do capital. A racionalidade técnica subordina-se à racionalização empresarial, e ambas à irracionalidade deste movimento que subjuga os homens.

7.3 O VALOR DE USO

A utilidade de um objeto é determinada por suas propriedades materiais, e só existe na dependência de um sujeito que a reconheça. Assim, o uso, genericamente considerado, pode ser entendido como uma apropriação pelo homem de objeto ou coisa que lhe é externa, visando satisfazer necessidade, do corpo ou do espírito, disposta pelo modo como se organiza sua vida.

Considerando a organização capitalista da sociedade, a quase totalidade destes objetos úteis existem como mercadorias, e nesta medida a sua utilidade se define como uma condição de seu valor, que é o que os define como mercadorias. O valor de uso, que só se realiza com a utilização ou consumo da mercadoria respectiva, é o suporte material de seu valor de troca, que se realiza no mercado. Embora a sustentação do mercado seja dada pela troca de diferentes valores de uso, mediada ou não pela mercadoria especial que é o dinheiro, o que o define é esta realização do valor de troca.

No capitalismo a mercadoria é apenas uma forma fenomênica do capital, e nesta medida interessa apenas como estágio de sua valorização, ou seja, como meio de realização do valor criado pelo trabalho na produção e que se realiza no mercado no ato da troca. É dado secundário, neste processo, a natureza do trabalho útil comprado pelo capitalista, contando a relação entre a quantidade de capital utilizado nesta compra e o capital investido em meios de produção, termos do cálculo da taxa de lucro. De modo similar é secundária a natureza do valor de uso: embora tenha de ser considerado no cálculo capitalista, em função da extensão e diversificação do mercado existente, no âmbito de uma ação empresarial isolada existe apenas como meio de valorização do capital.

Conforme indicado no item 1.5, o valor de uso coloca-se como eixo categorial básico da conceituação do design e de sua prática. A funcionalidade perseguida pelo design nada mais seria do que a otimização da utilidade das mercadorias. Conforme indica Maldonado⁽⁷⁹⁾, a primeira tentativa de referenciamento deste dado às categorias econômicas partiu de G. Paulsson, em texto lido numa reunião do Werkbund suíço em 1948. Segundo este, o produtor estaria interessado apenas no valor de troca de um produto e o consumidor apenas no seu valor de uso. Maldonado chama a atenção para o caráter formalista do argumento, onde os dois termos parecem não ter nenhuma rela-

(79) MALDONADO, op. cit., nota 20, p. 75

ção entre si.

Em trabalho bem posterior (1972), Bonsiepe retoma a questão do aspecto fundador que o valor de uso desempenha no design — enquanto "no marco das leis férreas do mercado, a racionalidade do produtor persegue a maximização do valor de troca, a racionalidade do consumidor busca a minimização do mesmo; e, com sinal invertido, rege a mesma dualidade no que diz respeito ao valor de uso. Cada componente deste binômio dialético trata de maximizar seu interesse e minimizar o interesse do outro".⁽⁸⁰⁾

Baseado neste texto generaliza-se o argumento de que o papel do designer é o de maximizar o valor de uso de um produto e de minimizar seu valor de troca, representando o interesse do consumidor ou usuário. O exemplo invocado, a partir de sugestão do próprio Bonsiepe apresentada em outro texto, é o do modelo T, produzido por Henry Ford. Lançado em 1908, com um projeto sólidamente funcional, ao longo de suas décadas, em função de inovações tecnológicas e da criação da linha de montagem, seu preço foi reduzido a menos da metade.

O ponto vulnerável do argumento é o que confunde preço com valor: o decréscimo do preço unitário de venda não significa uma minimização do valor produzido. E, sobretudo, a tendência atual do capitalismo não permite supor que uma inovação tecnológica que incremente a produtivi-

(80) BONSIEPE, op. cit. nota 10, p. 140-141

dade resulte em preços mais baixos: na fase dos monopólios isto é buscado para o aumento da margem de lucro. Tampouco permite supor que o incremento do valor de uso de um produto associado a esta maior produtividade não seja acompanhado de um aumento do preço. Independentemente do fato de que pode ser buscada uma maximização do valor de uso, este não independe do valor de troca ou valor, e tampouco mantém uma relação univocamente determinada com este.

Além desta questão dos relacionamentos real e suposto pelo discurso entre valor de uso e valor de troca, coloca-se a especificidade assumida pelo termo valor de uso dentro do discurso do design. A perspectiva que se releva, em função da especificidade da prática profissional, coloca a ênfase nos aspectos perceptivos e tatilmente operativos: "na realização efetiva de seu valor de uso |o produto emerge| como um fenômeno sensível, como uma coisa da qual se pode ter uma experiência visual, acústica, tátil e simbólica". (81)

O que acontece é que estes aspectos são apenas parte da determinação efetiva de um valor de uso. Este, como conceituação social de utilidade, abrange desde condições culturais (como a diferença entre a forma ocidental e oriental de sentar-se) até aquelas histórico-econômicos (que explicariam, por exemplo, toda a gama de neces-

(81) BONSIEPE, op. cit. nota 11, p. 25

sidades especificamente urbanas, surgidas com o desenvolvimento das cidades). E além deste balizamento genérico, se coloca a ação da racionalidade empresarial, que determina efetivamente o conceito da utilidade da mercadoria a ser produzida.

Inegavelmente existe, por parte de vários profissionais, uma consciência destas limitações para a determinação de um valor de uso. Neste sentido se colocam os esforços de busca de modelos socialmente estabelecidos dos objetos úteis e do repertório perceptivo do mercado visado. Procura-se uma aproximação da determinação globalizante do valor de uso, mesmo sabendo dos limites com que ela se depara: parte da base das necessidades existentes ou, capitalisticamente, cria novas necessidades. Apesar disto tudo, no entanto, sempre existe uma forte tendência dentro do discurso do design à identificação do valor de uso globalmente considerado apenas como polo de características perceptivas/táteis. Com isto absolutiza-se a dimensão operativa do valor de uso, o que oculta o balizamento social de sua utilidade. Apresenta-se como essência da utilidade de uma mercadoria a forma com que esta utilidade se apresenta.

O resultado desta valorização absolutizante da dimensão operativa do valor de uso é a transformação, no plano semântico, das mercadorias em objetos, o que as distancia cada vez mais de seu estatuto social de forma assumida pelo capital em seu processo de valorização. Per

dem o caráter de produtos de uma organização econômico-social particular da sociedade tornando-se a-históricas, "naturalmente dadas". Por outro lado o consumidor, antes ligado a um consumo útil específico, como modo de apropriação de um produto fabricado ou de uma forma da natureza, transforma-se, percorrendo um trajeto abstratizante, em *usuário*.

Neste processo indiferenciam-se o consumo não-produtivo, em suas várias possibilidades determinadas pelas diversas situações sócio-econômicas dos consumidores, e o consumo produtivo, ou seja, por exemplo, o acionamento do comando de uma máquina por um operário. Ambos os sujeitos passam a ser vistos, igualmente, como usuários. Assim o consumo ou uso, entendido como operação tátil e/ou visualmente direta, iguala a esfera da produção e do consumo. Torna-se tudo uma questão de manipulação funcional, independentemente deste uso se dar, na primeira esfera, como trabalho que cria valor. O conceito de usuário contribui, assim, para o escamoteamento do trabalho criador, termo fundamental para a compreensão da totalidade social.

No entanto, como termo formal, comporta utilizações em colocações mais concretas. É o que equaciona uma pergunta formulada durante a palestra de Jorge Wilhelm, por ocasião do Primeiro Simpósio Brasileiro de Desenho Indus

trial. (82) Nesta, os industriais, e não os consumidores, são indicados como os verdadeiros usuários do design. Pois não são eles que compram a força de trabalho do designer?

(82) SIMPÓSIO BRASILEIRO DE DESENHO INDUSTRIAL, 1., São Paulo, 1976: p. 10-11

CONCLUSÃO

O conhecimento que define o design como atividade surge e se institucionaliza dentro do quadro que vai sendo disposto pelo desenvolvimento do capitalismo. Como estruturação de um conhecimento superior, que, encoberto por um estatuto de neutralidade técnica, supõe uma solidarização com a organização capitalista da produção, é o contraponto da destituição progressiva do saber imediato para a produção possuído pelo operário do início da Revolução Industrial.

Ambos os processos, paradoxalmente, se inscrevem no mesmo movimento de indiferenciação do trabalho humano na generalidade da troca, promovido pelo capitalismo. No nível do concreto, de um lado temos os vários trabalhos úteis específicos transformados progressivamente numa soma de movimentos analiticamente fragmentados e sujeitos ao controle por parte do capitalista. Do outro lado, para o caso do design assim como de outros conhecimentos superiores similares, temos que, apesar das especializações naturais que o escandem, sua especificidade é dada pela sua generalidade para com a produção industrial. É como se o conhecimento envolvido na produção de cada tipo de produto — ligado a cada trabalho útil — se destacasse e, na medida de sua autonomização como conhecimento, progressivamente indiferenciasse o seu objeto. O que conta, em princípio, é que ele seja produzido industrialmente.

Se este encaminhamento epistemológico da profissão é possibilitado pela indiferenciação do trabalho, parece, por outro lado, que a sedimentação do design como atividade corresponde a estratégias do atual período oligopolista, que promovem uma diversificação de modelos dos produtos industrializados. E peça importante neste processo de institucionalização é a criação de cursos de design no nível superior do sistema de ensino. Mesmo sabendo da não funcionalidade entre este sistema e a esfera produtiva, é ele quem forma os profissionais da área. Ou seja, mesmo que a formação destes só se complete com a prática profissional direta, é o sistema de ensino que os autoriza a reivindicar esta prática, ou a exclusividade de seu exercício, desde que a profissão esteja legalmente regulamentada.

O design como conhecimento pode objetivar-se como ação, ou seja, prática profissional, ou como discurso oral ou congelado em textos. A atividade é a síntese destas duas objetivações. O fato do design ser um conhecimento prático não o reduz, enquanto conhecimento, a um apenas transitório "ser para a prática". Mesmo com algumas especificidades devidas a esta natureza prática, existe como discurso, com a autonomia própria dos discursos. E nesta medida releva-se a questão do relacionamento entre o conhecimento como discurso e a consciência que o consome, pois a medida do design como conhecimento não é apenas a extensão de suas realizações concretas, ou seja,

dos produtos industrializados em cujo projeto o designer participa.

Inicialmente deve ser considerado que sobre a base destas realizações se estabelecem três relacionamentos, cuja identificação na trama social que se apresenta aos indivíduos é, segundo o ordenamento que segue, progressivamente mais complexa, ou seja, cada vez menos baseada no que aparece imediatamente na sociedade:

a) aquele relacionamento que é tradicionalmente referido como o do "usuário" no discurso do design, independentemente do uso ou consumo dos produtos ser improdutivo (bastando-se no atendimento de necessidades individuais sem realimentar diretamente o ciclo da produção) ou produtivo (como as mercadorias que funcionam como meios de produção). Este relacionamento, relevado no discurso como o atendimento às necessidades do homem, é categorizado, num referenciamento ao social, como o objetivo da profissão, sem que seja considerado que o uso no consumo produtivo não se define como necessidade do "usuário" direto.

b) aquele em que o empresário capitalista coloca-se como "usuário" do trabalho do designer, ou seja, em que o resultado deste trabalho se inscreve de uma ou outra maneira na estratégia de valorização do capital.

c) aquele em que o designer se insere no mercado, vendendo o resultado de seu trabalho, ou "alugando" sua habilitação para a obtenção deste resultado: ou seja, aque

le que permite a sobrevivência material do designer dentro da organização capitalista da sociedade.

Considerando o consumo, por parte dos sujeitos destes relacionamentos, do design como conhecimento estruturado em discurso, esta hierarquia se inverte: o primeiro e evidente sujeito é o próprio designer. E é esta relação que me interessa⁽⁸³⁾, podendo ser nela destacados dois aspectos.

O primeiro diz respeito ao "ser para a prática" do design como discurso, que instaura um trânsito orgânico entre prática profissional e discurso que a representa. Naturalmente este trânsito pode não se realizar, impedido pela inércia própria das formulações discursivas. Porém, pode-se dizer que é uma tendência estrutural do discurso de atividades "práticas/úteis/produtivas".

O segundo diz respeito à determinação recíproca entre discurso e o estatuto que os designers se auto conferem como profissionais.

O ponto de partida é a consideração da especificidade técnica do design como conhecimento, sendo relevada a sua funcionalidade em relação à produção e ao atendimento de necessidades operativas, estéticas e simbólicas dos homens quanto aos objetos produzidos industrialmente.

Porém, conforme já visto, não existe apenas uma funcio

(83) Conforme já visto, não foi objetivo, deste trabalho a análise do consumo do discurso do design pelo empresário capitalista ou pelas várias faixas de consumo.

nalidade técnica. O recurso a dois planos para a definição do estatuto técnico aponta para isto. Haveria a diferenciação entre as diversas profissões "liberais" como uma divisão harmoniosa, complementar entre si, cuja soma de partes faria funcionar a sociedade; e haveria uma diferenciação de níveis, segundo a qual as profissões "liberais" operariam conhecimentos "superiores" em contraposição às atividades meramente técnicas ou de execução. E esta superposição entre conteúdo e grau faz com que a distinção conferida aos "liberais" através do sistema de ensino contribua para a manutenção de uma hierarquia adequada à dominação capitalista na produção. Temos assim que a reivindicação de especificidade da "forma de conhecimento" pelos designers, embora se dirija à arquitetura, pressupõe, antes, uma delimitação segura da área "superior" do conhecimento.

O designer, no entanto, tende a não perceber que seu sentimento de superioridade nasce não apenas da posse de um conhecimento especializado específico que permite, tecnicamente, a sua inserção no mercado, mas também do estímulo e suporte fornecido pelas instituições e relações sociais capitalistas. Equaciona-se, assim, como superior em função da "posse de um conhecimento superior", e, baseando-se na sua funcionalidade em relação à produção industrial, encara este conhecimento como necessário ao "funcionamento" de toda a realidade.

Ficam, assim, dispostas as seguintes condições:

- o processo capitalista de divisão do trabalho fornece a base concreta de autonomização da atividade. A formalização, a nível do discurso, como profissão liberal, estruturada nos dois planos que definem a sua especificidade de técnica, resulta deste processo e o homologa.

- como a atividade se destaca objetivamente, delimitando sua própria área de atribuições, a compreensão da realidade tende a se processar num quadro auto-referenciado.

Por outro lado a utilidade para o designer do design como conhecimento — que permite a sua sobrevivência no mercado capitalista — leva a que o indivíduo racionalize, no sentido psicanalítico, esta utilidade, resultando a postulação de uma "verdade" e "necessidade social" do design. E os mecanismos corporativos passam a garantir esta avaliação.

- o processo natural de autonomização de qualquer discurso faz com que, neste quadro, os conceitos ganhem um caráter demiúrgico. É como se a sua aplicação se tornasse o motor ativo da realidade. É como se a simples utilização de termos como *racionalidade* ou *valor de uso* garantisse a efetividade da prática do designer em termos da abrangência abstrata de seus significados. Uma crença excessiva em seus conteúdos segundo referências puramente semânticas — ou dentro da semantização promovida pelo relacionamento esquemático de termos dentro do discurso — é, pois, adequada ao processo de "verdadeirização" do discurso, cujo consumo, assim caracterizado, se ade-

qua ao estatuto que os designers se auto conferem socialmente.

Finalmente cabe indicar que esta absolutização de termos com colorações demiúrgicas reforça o caráter ideológico do discurso. Conforme visto, este se constrói a partir da funcionalidade do design em relação à organização da produção, criando um campo de significação que exclui a exploração do trabalho. Enquanto nomeia a realidade da produção, mesmo que seja para criticá-la, de acordo com a sua aparência social, ou seja, de acordo com a sua nomeação pela dominação capitalista, contribui para a sua "naturalização". Naturalmente uma crença sólida na "verdade" do discurso só vem reforçar todo este processo.

A N E X O S

ANEXO IPEQUENA CRONOLOGIA DA INSTITUCIONALIZAÇÃO DO DESIGN NO
BRASIL

A compilação de dados que se segue não pretende esgotar o assunto. Ao contrário, foi empreendida sem muito rigor ou sistematicidade, visando apenas uma indicação genérica do processo. Não foram feitas entrevistas, recorrendo-se apenas a informações que constavam de livros, artigos e folhetos.

Grande parte das informações foi retirada da cronologia que integra o catálogo da exposição *Projeto construtivo brasileiro na arte*, cuja realização, em 1977, foi coordenada por Aracy Amaral.

Os dados referentes às unidades de ensino superior de desenho industrial foram extraídos do *Catálogo de instituições de ensino superior*, MEC, Brasília, 1975/1976, cotejados com a edição de 1978. Foram considerados as unidades de ensino de desenho industrial e de comunicação visual. Como aparecem informações incorretas (na edição de 78, por exemplo, não aparece a escola da PUC-Rio), foram tomadas certas precauções na leitura, checando as informações segundo sua verossimilhança. Por exemplo, na edição de 75/76 aparece que o curso de desenho industrial da UFRJ entrou em funcionamento em 1931. Considerei a data que aparece no catálogo de 78.

Além de uma possível incorreção dos dados, outro fator

deve ser considerado: a presença de uma escola no catálogo não significa o preenchimento de padrões próprios das escolas com mais tradição. Foram feitas várias transformações "por decreto" de cursos de educação artística em cursos de programação visual.

1948 Lina Bardi e Giancarlo Pallanti criam o Studio Palma de Arte.

1950 Exposição de Max Bill no MASP, SP.

Fundação do Instituto de Arte Contemporânea no MASP. Funcionará de 51 a 53.

1953 Conferência de Max Bill "O arquiteto, a arquitetura e a sociedade" no MAM-RJ e FAU-USP.

1956 Niomar Muniz Sodré, diretora do MAM-RJ (fundado em 1952), convida, a partir de proposta de Max Bill, Tomás Maldonado de Ulm, para elaborar currículo e planta de uma Escola Técnica de Criação no MAM, que nunca chegou a ser implantada.

I Exposição Nacional de Arte Concreta em dez. no MAM-SP e em jan. 57 no MAM-Rio.

Trabalhos de Raymond Loewy em SP: marca das indústrias Pignatari, utensílios de alumínio para a Rochedo, Móveis para a Brafor.

1957 Nova diagramação do JB, por Reynaldo Jardim e Amílcar de Castro.

Décio Pignatari escreve o artigo "Forma, função e projeto geral" na Revista Arquitetura e Decoração, SP. ago. 57.

Abertura da Escola de Artes Plásticas da Fundação Mineira de Arte FUMA, que contava com um curso de desenho industrial a nível secundário. Em 68 passa a curso superior.

1958 Começa a funcionar, em São Paulo, o escritório de design de Alexandre Wollner, Rubens Martins e Geraldo de Barros.

1959 Manifesto e I Exposição de Arte Neo-concreta no Rio.

Conferências de Tomás Maldonado e Otl Aicher, também de Ulm, no MAM-Rio.

I Concurso Nacional de Desenho Industrial promovido pela seção paulista do Instituto dos Arquitetos do Brasil.

Karl Heinz Bergmiller, formado em Ulm, chega ao Brasil.

1960 Começa a funcionar em março a Faculdade de Comunicação Visual da Universidade Católica de Pelotas.

Começa a funcionar, no Rio, o escritório de design de Aloísio Magalhães.

1962 II Concurso Nacional de Desenho Industrial promovido pela seção paulista do IAB.

Criação do Departamento de Desenho Industrial na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.

1963 Em julho, o Brasil é representado pela primeira vez em Congresso do International Council of Societies of Industrial Design — ICSID, por quatro professores da sequência de DI da FAU-USP.

Em ago. é fundada a Associação Brasileira de Desenho Industrial — ABDI, incentivada por Misha Black, presidente do ICSID, em visita ao Brasil.

Fundação da Escola Superior de Desenho Industrial — ESDI, pelo governo do antigo estado da Guanabara.

Faculdade de Comunicação Visual da Universidade Federal de Goiás.

- 1964 Artigo de Décio Pignatari: "A profissão do Desenhista Industrial" no número de março da Revista do IAB Arquitetura.

Instituição do Prêmio Roberto Simonsen para projeto de utilidade doméstica na Feira Nacional de Utilidades Domésticas.

Em novembro o I Seminário de Ensino de Desenho Industrial, promovido pela ABDI, ESDI e FAU/USP.

- 1965 Publicação de "Notas sobre o desenho Industrial" de Rogério Duarte, na Revista Civilização Brasileira, ano I, nº 4.

- 1967 Criação da Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Álvares Penteado, com cursos de desenho industrial e comunicação visual.

- 1968 I Bienal Internacional de Desenho Industrial no MAM-Rio. A partir do grupo de trabalho formado para a sua realização é criado o Instituto de Desenho Industrial, que passa a integrar a estrutura do MAM.

Em maio, Seminário Nacional de Desenho Industrial, em Belo Horizonte.

- 1969 Fixação do currículo mínimo de desenho industrial, pelo parecer 408 do Conselho Federal de Educação, a partir de proposta apresentada pela ESDI: ao longo de 68 foi reformulado o seu currículo, baseado na Escola de Ulm. Foram unificados os cursos de desenho de produto e comunicação visual.

- 1970 II Bienal Internacional de Desenho Industrial no MAM-Rio.

- 1971 Criação dos cursos de desenho industrial e comunicação visual na Universidade Mackenzie em São Paulo.

Criação dos cursos de desenho industrial e comuni-

cação visual na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

- 1972 III Bienal Internacional de Desenho Industrial no MAM-Rio.

Criação dos cursos de desenho industrial e comunicação visual na universidade Federal do Rio de Janeiro.

Criação do curso de comunicação visual na Universidade de Uberlândia.

Criação dos cursos de desenho industrial e comunicação visual na União da Faculdades Francanas, em Franca, SP.

Criação de um setor de desenho industrial no CETEC — Centro Tecnológico de Minas Gerais, mantido pela Fundação João Pinheiro e ligado à Secretaria de Planejamento. A partir de 77 este setor passa a funcionar subordinado à Superintendência de Apoio Tecnológico, ou seja, como setor de apoio aos diversos programas desenvolvidos pelo CETEC.

- 1973 Criação do curso de desenho industrial na Faculdade de Artes Plásticas de Santos, SP.

Criação do curso de desenho industrial na Universidade Estadual de Ponta Grossa, PR.

Criação do curso de comunicação visual e desenho industrial na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araxá, MG.

I Seminário sobre Desenho Industrial no Nordeste, patrocinado pela Assessoria de Cooperação Internacional da Sudene visando a promoção dos produtos nordestinos de exportação.

Programa 06 da Secretaria de Tecnologia Industrial do Ministério da Indústria e Comércio de incentivo ao desenho industrial. Financia quatro projetos:

Planejamento de Embalagens (IDI-MAM), Mobiliário Urbano (CETEC), Espaço ergonômico de Ônibus urbano (COPPE-UFRJ) e Containers (.....)

- 1975 Criação de curso de desenho industrial na Universidade Católica do Paraná.

Criação de cursos de desenho industrial e programação visual na Universidade Federal do Paraná.

Criação de cursos de desenho industrial e comunicação visual na Universidade Federal de Pernambuco.

Criação de cursos de desenho industrial e comunicação visual na Faculdade de Artes e Comunicação de Baurú, SP.

Criação de cursos de desenho industrial e comunicação visual na Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações Farias Brito, em Guarulhos, SP.

Criação da Faculdade de Desenho Industrial de Mauá, SP.

É formado o Grupo de Desenho Industrial na Secretaria de Tecnologia Industrial do MIC. Em 78 passa a integrar a Fundação de Tecnologia Industrial.

- 1976 Tem lugar em SP o Design-76: 1º Simpósio Brasileiro de Desenho Industrial, promovido pela ABDI, STI e IDORT.

- 1977 Criação de curso de desenho industrial na Universidade Federal da Paraíba.

Pela primeira vez o design é tema de mesa redonda em reunião da SBPC. Participam Aloísio Magalhães, Lúcio Grinover, Ermínia Maricato, Gui Bonsiepe e Juarez Lopes.

Promovido pelo CETEC da Fundação João Pinheiro/MG, começa a funcionar o "Projeto Especial de Ecodesenvolvimento em pequena comunidade — Juramento", todo fundado na busca de tecnologias alternativas.

1978 É formada a Associação Profissional de Desenhistas Industriais de Nível Superior do Rio de Janeiro: APDINS/RJ.

1979 É fundada a APDINS de Pernambuco.

Realiza-se no Rio de Janeiro, promovido pela APDINS/RJ, APDINS/PE e ABDI o 1º ENDI - Encontro Nacional de Desenho Industrial.

É criado o Núcleo de Desenho Industrial da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo — NDI/FIESP - visando promover e incentivar o desenho industrial.

1980 Criação dos cursos de desenho industrial e comunicação visual da Faculdade Brasileiro de Almeida, no Rio de Janeiro (posteriormente seu nome foi mudado para Faculdade da Cidade).

1981 Criação da Faculdade de Desenho Industrial Silva e Souza, no Rio de Janeiro.

O designer Gui Bonsiepe, formado em Ulm, é contratado pelo CNPq.

É realizado o 2º ENDI em Pernambuco.

ANEXO II

MARCOS DO DESIGN INTERNACIONAL CITADOS NO TEXTO

Arts & Crafts - movimento que floresceu na Inglaterra na metade do século XIX, cuja liderança polarizou-se em William Morris. Criticava a baixa qualidade estética da produção industrial, propondo um retorno à fabricação artesanal como meio de regenerar esteticamente o entorno do homem. Embora equivocado em suas premissas, dada a irreversibilidade da industrialização, a empresa de arquitetura e decoração fundada por Morris em 1861 conheceu um sucesso razoável, tendo as suas idéias ampla repercussão até o final do século.

Deutscher Werkbund - associação fundada em 1907 na Alemanha por Herman Muthesius. Congregava artistas, artesãos, industriais, técnicos e outros intelectuais. Visava incentivar a produção industrial, promovendo a sua qualidade. Abrigava desde quem defendia uma racionalização e standardização da produção industrial (destacava-se nesta linha o próprio Muthesius) até os defensores da arte aplicada - *kunstgewerbe* - que não abriam mão da subjetividade no projeto (destacava-se Henry Van de Velde, fundador da Escola de Arte Aplicada em Weimar). Serviu de modelo a instituições similares em outros países.

Bauhaus - escola de arquitetura e design alemã que fun-

cionou de 1919 a 1933. Surgiu da fusão de uma escola de arte aplicada e de uma academia de belas artes em Weimar, tendo como primeiro diretor o arquiteto Walter Gropius. Progressivamente firmou-se com uma metodologia racionalista, criticando o movimento expressionista, bastante forte na Alemanha. Em 1925 transferiu-se para Dessau, onde funcionou até 1932. Em 1928 Hannes Meyer substituiu Gropius na direção. Sua militância política de esquerda leva a seu afastamento no começo de 1930, assumindo Mies Van der Rohe. Em meados de 1932 a municipalidade de Dessau pede o fechamento da Bauhaus, que se transfere para Berlim. Em 1933 ela é fechada por tropas da SS, sob a alegação de "bolchevismo". Na realidade sua filosofia racionalizante e internacionalista chocava-se com a postulação de um "germanismo" pelo nacional-socialismo.

ANEXO IIIO CONCEITO DE INTELLECTUAL ORGÂNICO

Seguindo as indicações teóricas de Gramsci, temos que o intelectual orgânico se define em oposição ao intelectual tradicional, que mais propriamente expressaria "o domínio do saber" ou do "Conhecimento". O intelectual tradicional tende a se auto-representar desvinculado em relação à sociedade, como continuador de um gênero cultural, depositário dos conhecimentos deste gênero, cuja gênese não chega a ser tematizada.

Objetivamente, este tipo de intelectual encontra-se às voltas com problemas de coerência interna dos conhecimentos que opera, tendo, normalmente, sua existência ligada a máquina institucional, a qual possibilita o exercício dos gêneros. "O tipo tradicional e vulgarizado do intelectual é fornecido pelo literato, pelo filósofo, pelo artista".⁽⁸⁴⁾ Por outro lado, o conhecimento que opera apresenta um aspecto de abrangência e universalidade, no sentido de um conjunto de elementos que possibilita uma representação do mundo, através do qual se evidencia a "nobreza" própria da atividade intelectual. Este intelectual tradicional desenvolve uma acirrada auto-estima a partir de seu próprio estatuto intelectual, tendendo a se considerar o senhor da verdade.

(84) GRAMSCI, Antônio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1978. p. 8

Sua existência social deve-se a algum tipo de mediação cultural do político que estabelece, ou estabeleceu, ou trora, em nome de grupo tradicionalmente dominante. A fixidez mecânico-ritual própria do grupo que integra faz com que transcenda contingências históricas de dominação do grupo dominante ao qual se vincula, aparecendo socialmente com uma certa autonomia, a qual vem a ser a base de sua auto-representação como "autônomo". Qualquer classe social, ou fração de classe social, ascendente, ou seja, que afirma-se progressivamente ao longo de um processo histórico, apresentando um projeto para a sociedade que possibilita a sua própria expansão como classe, ao mesmo tempo em que cria seus intelectuais orgânicos, ou seja, aqueles que desenvolvem um conhecimento voltado para esta expansão (em seus aspectos econômicos, políticos, culturais etc), visa ganhar para sua causa as camadas intelectuais tradicionais.

Os intelectuais orgânicos de uma classe ou fração de classe ascendente podem surgir a partir das condições postas pelo desenvolvimento desta classe ou serem assimilados de outras condições de existência originárias, quer dizer, serem levados a quebrar os laços que os ligam a outras classes, vinculando-se ao projeto desta classe ascendente.

Considerando aqueles intelectuais orgânicos surgidos organicamente, ou seja, não assimilados das camadas tradicionais, constata-se que no seu relacionamento com es

tas camadas não tendem a ser encarados como intelectuais. Isto, porém, se daria não apenas de uma maneira, mas por exclusões recíprocas, em função das classes ou frações de classe em questão. Assim, as profissões surgidas com o projeto industrialista do atual período oligopolista do capitalismo são estigmatizadas como "meramente técnicas" pelas camadas tradicionais, porque operam, pela sua própria função no sistema produtivo, com idéias racionais-operativas, e não abrangentes-universalizantes. A despeito disto, ambas as categorias circulam no mesmo espaço institucional que é a universidade, cuja caracterização como "lugar de produção de conhecimento verdadeiro" exclui da categoria geral de intelectual aqueles intelectuais organicamente ligados às classes subalternas, que surgem no seio dos movimentos populares de contestação.

Os intelectuais orgânicos da classe dominante dividem-se em dois tipos. Existem aqueles voltados para a organização e funcionamento da base material da sociedade (produção e circulação) segundo o projeto de dominação desta classe. E existem aqueles voltados para função de domínio e mediação política, seja através da participação no funcionamento das máquinas institucionais que compõem o Estado, seja através da participação ativa em outras instituições culturais (sistema escolar, meios de comunicação, igrejas etc) veiculando, ativa e conscientemente, concepções que "naturalizam" de alguma maneira o domínio de classe, se destacando ou não em funções dire-

tivas sociais.

Da mesma maneira como não são homogêneos do ponto de vista "operativo" — existindo aqueles criadores, que elaboram novas propostas de transformação da realidade, aqueles que apenas administram instituições necessárias ao funcionamento do sistema, aqueles que divulgam idéias etc — igualmente não o são do ponto de vista político. Haverá sempre uma conscientização maior ou menor da extensão de suas funções orgânicas para a dominação de classe, assim como das condições que possibilitam a sua existência como intelectual e sua interferência possível, segundo estas condições, sobre a realidade. Ou seja: em bora os lugares ou existências enquanto intelectuais se jam possibilitadas pela dominação de classe, pode haver uma inconsciência ingênua, uma consciência e acordo ou desacordo a respeito. Assim como existirão, conforme já indicado, campos de aplicação de conhecimentos mais fundamentais ou estratégicos para a dominação. As formas de consciência possíveis estarão condicionadas inclusive por isto.

ANEXO IV

O CONCEITO DE IDEOLOGIA

Marx foi o primeiro a reconhecer que o conhecimento humano está ligado ao ser social e de como, sendo a sociedade polarizada em classes, o conhecimento se inscreve em projetos de dominação social, apresentando-se como ideologia. O avanço da reflexão sobre esta questão, porém, levou a acepções diferentes do termo em sua obra. Dada a sua utilização em outras teorias (Destut de Tracy, onde o termo aparece pela primeira vez, Comte, Durkheim, Manheim) e dadas as várias leituras das propostas de Marx, cabe uma rápida (e dirigida) indicação da extensão de seu significado, pois a minha reflexão se baseia na evolução do conceito em Marx.

O tema é desenvolvido explicitamente n' *A Ideologia Alemã* e no prefácio de *Para a crítica da Economia Política*. Além disso, é abordado no manuscrito *O rendimento e suas fontes* - *A economia vulgar* e no *Capital*, principalmente na parte primeira do livro primeiro, quando trata do fetichismo da mercadoria.

A crítica de Marx e Engels n' *A Ideologia Alemã*, pressupõe um conhecimento real do mundo que se contraporá à ideologia dos neo-hegelianos; estes acreditariam demais no poder das idéias autonomizadas, a vida seria deduzida das idéias. Marx e Engels não só indicam a existência de um concreto não idealizado como também a existência

do aspecto ativo e contraditório deste concreto, que lhe é emprestado pela ação humana. As idéias circulando em um dado momento seriam condicionadas em maior ou menor grau pela organização da produção na sociedade em questão e respectivas relações sociais. A ignorância deste fundamento concreto levaria a inversões no pensamento, o qual tomaria o determinado por determinante, ostentando o oposto da vida real. Estas inversões ideológicas seriam fruto das próprias contradições materiais da sociedade situando-se como produto histórico ligado a uma classe social. No texto existe indicação, desenvolvida posteriormente por Engels em *Feuerback e o fim da filosofia clássica alemã*, quanto à vinculação da filosofia neo-hegeliana (não reconhecida por ela) a uma burguesia radical ascendente. Vide o "agradável sentimento nacional" despertado no "honesto burguês alemão".⁽⁸⁵⁾ Por outro lado, o conhecimento real do mundo seria elaborado pelo proletariado a partir da crueza das relações sociais capitalistas, as quais arrasariam com a religião, a moral e outras ideologias; seus mecanismos de ocultamento da dominação ficariam assim desvendados. A ideologia seria produto apenas da consciência burguesa.

Já no prefácio à *Para a Crítica da Economia Política*, a colocação é mais nuançada. Neste, as formas ideológicas ("jurídicas, políticas, religiosas, artísticas ou filosó

(85) MARX, K.; ENGELS, F. *A ideologia alemã*. São Paulo, Ed. Grijalbo, 1977. p. 23

ficas" (86) são aquelas através das quais os homens tomam conhecimento do grande conflito social entre forças produtivas e relações de produção e o conduzem até o fim. A ideologia, fenômeno do plano das idéias prevendo várias formas, não está aí exclusivamente associada à classe dominante, nem contraposta a um conhecimento verdadeiro ou consciência real do mundo. Condicionada pelas condições materiais da sociedade se colocaria como meio para a representação efetiva do grande conflito, possibilitando um posicionamento concreto dos homens nele.

É de se notar que em ambas as referências releva-se uma vinculação entre prática e consciência real do mundo, apesar dos modos diversos em que esta se daria. No texto da *Ideologia Alemã*, estando indicado o caráter idealista do sistema hegeliano, a crítica deste pelos neo-hegelianos não sairia da esfera das idéias. Ora, se as idéias são determinadas pelo concreto e não o inverso disto, deve-se buscar a ação prática e não a crítica de idéias, para a transformação do mundo. Esta colocação torna-se mais clara na 2^a tese sobre Feuerbach: "A questão de saber se cabe ao pensamento humano uma verdade objetiva não é uma questão teórica, mas prática. É na praxis que o homem deve demonstrar a verdade, isto é, a realidade e o poder, o caráter terreno de seu pensamento". (87) No

(86) MARK, K. vol. 35 da coleção *Os pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1974.

(87) Op. cit. nota 85, p. 12

prefácio, por outro lado, estando reconhecido que não tão facilmente as "ilusões ideológicas" (filosóficas, religiosas, morais, etc) seriam arrasadas pela concretude das relações capitalistas, elas se colocam como modos de apropriação da realidade a partir dos quais seriam trabalhadas as consciências dos diversos sujeitos sociais praticamente envolvidos no processo de transformação da sociedade. No caso a consciência real do mundo ainda é a inscrição prática na sua dinâmica histórica.

N' *O Capital* o termo "ideologia" não é colocado. Identifica-se porém, em alguns momentos, a discussão de processos de inversão do real através de idéias (como n' *A Ideologia Alemã*), a qual pode se inscrever na tentativa de compreensão da visão de Marx acerca do problema. A ideologia dos neo-hegelianos não representa a consciência como o ser consciente, condicionado pelas condições materiais de vida, deduzindo, ao contrário, o mundo real a partir de idéias. N' *O Capital* a crítica da absolutização de idéias no papel da constituição do real é feita quanto às categorias utilizadas pela economia vulgar. Estas, porém, ao contrário das categorias filosóficas dos neo-hegelianos, possuem uma existência concreta como categorias econômicas. A mercadoria, o dinheiro, o salário, os juros etc. são concretamente acionados no grande processo de transformação da realidade. O que Marx critica, no caso, é a consideração destas categorias tal como ganham significação no modo capitalista de produção, o que vem a funcionar como explicação factual da

"naturalidade" das condições de vida neste modo. Não são abstrações, mas formas concretamente existentes que regulam a vida em comum dos homens e trabalham no sentido da manutenção de uma dominação de classe. A maneira como esta vida em comum aparece socialmente, porém, não indica como ela se estrutura concretamente, como diz Marx n' *O Rendimento e suas fontes*, referindo-se aos juro: "o resultado do processo capitalista — isolado do processo — se reveste de um mdo de existência autônomo. Em D-M-D' a mediação ainda está contida. Em D.D' temos a forma do capital desprovida de conceito, a inversão e coisificação das relações em sua mais alta produção em sua mais alta potência". (88)

Por exemplo, a mercadoria e o dinheiro. Considerando o caráter social do trabalho humano, dado pelo fato de que segundo diversos modos e medidas os homens trabalham uns para os outros, sob o capitalismo este caráter está oculto nas relações de valor que se estabelecem entre as mercadorias. Ora, o processo que permite a transformação de um objeto útil, um valor de uso, em valor de troca, ou propriamente valor (aquilo que efetivamente permite a comparação entre, por exemplo, uma peça de ourivesaria e uma arroba de farinha) considera em sua origem a quantidade de trabalho abstratamente considerado, dispendido na produção de cada valor de uso. A fixação de padrões de troca por um mercado leva à perda desta conside

(88) Op. cit. na nota 86, p. 274

ração originária, deslocando a explicação do fenômeno para as relações entre mercadorias na sua circulação. A mercadoria encobre assim "as características sociais do próprio trabalho dos homens, apresentando-se como características materiais e propriedades sociais inerentes aos produtos do trabalho". (89) Com o surgimento de uma mercadoria especial, (o dinheiro), cuja utilidade é funcionar como meio de equivalência entre as mercadorias, encarnando propriamente o valor, o processo de ocultação se aperfeiçoa, através de uma dissimulação maior do caráter social dos trabalhos privados.

Utilizando as indicações contidas neste desenvolvimento, procurei entender o fenômeno a que o termo ideologia parece se referir nos seguintes termos:

a) o conhecimento enquanto elaboração mental, ou seja, conjunto mais ou menos articulado de idéias ou fragmentos de idéias, não coincide com o seu objeto. A partir disto coloca-se a existência ou não existência de uma identidade entre conhecimento e objeto.

b) esta questão, no entanto, deve ser relativizada, pois não se pode falar de um único critério de verdade para um conhecimento representativo e para um conhecimento prático. E, além desta diferença, é parcial a própria eleição do critério de verdade como medida de realidade

(89) MARX, K. *O Capital*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1980, 19 vol., p. 81

de um conhecimento.

c) recolocando a questão, temos que qualquer conhecimento se desenvolve a partir de como a realidade aparece socialmente. Mesmo aquele conhecimento eminentemente prático, apesar de ter a sua pertinência como conhecimento avaliada com base na realização efetiva da ação a que diz respeito, tem os limites e caráter desta determinados socialmente. Embora a sua realização como ação independa relativamente de sua auto-representação social como ação, é a segunda que funda a primeira como fenômeno social. Isto significa que uma ação tecnicamente racional, apesar de compreendida em um "nível técnico" de avaliação também tem um aparecer social.

d) o aparecer social dos fenômenos que se colocam como objetos do conhecimento é definido a partir do modo concreto como a sociedade se organiza. Isto significa que ele corresponde ao projeto da classe que dispõe e garante esta organização. Esta tende, assim, a ser homologada pelo conhecimento fundado em seu aparecimento. A consideração absoluta do resultado do desenvolvimento social encobre a dinâmica deste desenvolvimento, encobrindo as relações de dominação concretamente existentes.

e) este conhecimento sobre o aparente se transforma expressando a prática vivencial em que é exercido. Como expressão desta prática é via para a condução dos conflitos de classe. Neste sentido também o conhecimento para a ação prática dirigida, apesar de ter a sua validade prá-

tica checada por sua realização efetiva, é possível de ter seu aparecer social desvendado através da recuperação de sua gênese.

BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, Aracy A. (coord.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977. 357p.
- ARCHER, L. Bruce. *Design awareness and planned creativity in industry*. Ottawa, Department of Industry, Trade and Commerce/Design Council of Great Britain, 1974, 114p.
- ARTE VOGUE, São Paulo, v. 1, n. 1, maio 1977, p. 121-146
- BARDI, Pietro Maria. *O design no Brasil, história e realidade*. São Paulo, MASP, 1982. p. 7-13
- BAYNES, Ken. *About Design*. London, Design Council Publications, 1976. 159p.
- BOMFIM, Gustavo A. *Desenho Industrial: proposta para re formulação do currículo mínimo*. Tese de mestrado da COPPE-UFRJ, 1978. (mimeo)
- BONSIEPE, Gui. *Diseño industrial, artefacto y proyecto*. Madrid, Alberto Corazón Ed., 1975. 252p.
- _____. *Teoría y práctica de diseño industrial*. Barcelona, Ed. Gustavo Gilli S.A., 1978. 254p.
- BRAVERMAN, Harry. *Trabalho e capital monopolista*. Rio de Janeiro, Zahar Ed., 1981. 379p.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro, mimeo, 1975. 60p.
- CADERNOS DE TECNOLOGIA E CIÊNCIA, Rio de Janeiro, n. 3, out./nov. 1978. p. 9 a 25.
- CARDOSO, Miriam Limoeiro. *Ideologia do desenvolvimento. Brasil: JK-JQ*. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1977. 371p.
- CHÂTELET, François. *Le travail et l'industrie: le marxisme*. in CHÂTELET, F. (org.) *Les idéologies*. Paris, Librairie Hachette, 1981. p. 160-189
- _____, et alii. *Políticas da filosofia*. Lisboa, Moraes Editores, 1977. 163p.
- CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia*. São Paulo, Ed. Moderna Ltda., 1981. 220p.
- _____. *O que é ideologia*. São Paulo, Ed. Brasiliense S.A., 1981. 125p.
- CUNHA, Luiz Antônio. *Educação e desenvolvimento social no Brasil*. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Ed., 1977. 293p.
- _____. *O ensino de ofícios manufatureiros em arsenais, asilos e liceus*. *Forum e educacional*, Rio de Janeiro, 3(3): 3-47, jul./set. 1979.

- CUNHA, Luiz Antônio. As raízes da escola de ofícios manufatureiros no Brasil - 1808/1820. *Forum educacional*, 3(2): 5-27, abr./jun. 1979.
- _____. *A universidade temporã*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1980. 295p.
- DELLA VOLPE, Galvano et alii. *Moral e sociedade*. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra S.A., 1969. 188p.
- DORFLES, Gillo. *Introduction à l'industrial design*. Paris, Casterman, 1974. 158p.
- DREIFUSS, René Armand. *1964: a conquista do Estado*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1981. 814p.
- ENCONTRO NACIONAL DE DESENHO INDUSTRIAL, 1., Rio de Janeiro, 1979.
- ENGELS, Friedrich. "Ludwig Feuerbach e o fim da filosofia clássica alemã", in MARX, K.; ENGELS, F. *Sobre a religião*. (col.). Lisboa, Edições 70, 1972. p. 231-293.
- FÁVERO, Maria de Lourdes de A. *Universidade e poder*. Rio de Janeiro, Ed. Achianê, 1980. 205p.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Petrópolis, Ed. Vozes Ltda., 1971. 256p.
- _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro, Ed. Graal, 1979. 296p.
- _____, et alii. *Dialéctica y libertad*. Valencia, Fernando Torres Ed., 1976. 167p.
- FUNDAÇÃO DE TECNOLOGIA INDUSTRIAL. Grupo de Desenho Industrial. *Desenho industrial e desenvolvimento de produtos*. Rio de Janeiro, 1978. 40p.
- FURTADO, Celso. *Análise do "modelo" brasileiro*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1978. 122p.
- _____. *O Brasil Pós-"Milagre"*. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra S.A., 1982. 152p.
- GIANNOTTI, José Arthur. *Exercícios de filosofia*. São Paulo, Ed. Brasiliense/Ed. Cebrap, 1977. 155p.
- _____. *Notas intempestivas sobre a questão da universidade (I)*, in *Estudos Cebrap* 27. São Paulo, Ed. Brasileira de Ciência Ltda., 1980. p. 5-14.
- GORZ, André (ed.). *Divisão social do trabalho e modo de produção capitalista*. Porto, Publicações Escorpião, 1976. 284p.
- GRAMSCI, Antonio. *Concepção dialética da história*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1981. 341p.
- _____. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1978. 244p.
- _____. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1968. 273p.

- GRAMSCI, Antônio. *Maquiavel, a política e o Estado moderno*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1976. 444p.
- GROSSEMAN, Sara; MARGULIES, Ivone; VENOSA, Ângelo. *O discurso do design no Brasil*. Rio de Janeiro, trabalho de graduação na Escola Superior de Desenho Industrial-UERJ, 1977. 94p.
- GRUPPI, Luciano. *O conceito de hegemonia em Gramsci*. Rio de Janeiro, Ed. Graal, 1978. 143p.
- HABERMAS, Jürgen. Técnica e ciência como "ideologia", in BENJAMIN, Walter et alii. *Textos Escolhidos*. São Paulo, Abril Cultural (Coleção "Os Pensadores"), 1975. p. 303-333.
- HESKETT, John. *Industrial design*. London, Thames and Hudson, 1980. 216p.
- HOBSBAWN, Eric. *A era das revoluções*. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1979. 365p.
- _____. *As origens da Revolução Industrial*. São Paulo, Global Ed., 1979. 125p.
- HUISMAN, Denis; PATRICK, Georges. *A estética industrial*. São Paulo, Difel, 1967. 122p.
- INSTITUTO DE DESENHO INDUSTRIAL DO MAM-RIO DE JANEIRO. *Embalagem, design e consumo*. Rio de Janeiro, 1976.
- INSTITUTO DE DESENHO INDUSTRIAL DO MAM-RIO DE JANEIRO/MIC-SECRETARIA DE TECNOLOGIA INDUSTRIAL. *Manual para planejamento de embalagens*. Rio de Janeiro, 1975. 96p.
- JONES, Christopher. *Métodos de diseño*. Barcelona, Ed. Gustavo Gilli, 1978. 370p.
- JOYE, Pierre et alii. *La proletarización del trabajo intelectual*. Madrid, Alberto Corazón Ed., 1975. 226p.
- KAWAMURA, Lili Katsuco. *Engenheiro: trabalho e ideologia*. São Paulo, Ed. Ática, 1979. 147p.
- KOFMAN, Sarah. *Camara oscura de la ideologia*. Madrid, Taller de ediciones Josefina Betancor, 1975. 124p.
- LAUTIER, B.; TORTAJADA, R. *Ecole, force de travail et salariat*. Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble/Maspero, 1978. 201p.
- LE BOT, Marc. *Arte/Design*. Malasartes. Rio de Janeiro, 3:20-24, abr./maio/jun. 1976.
- LÖBACH, Bernd. *Diseño Industrial*. Barcelona, Ed. Gustavo Gilli S.A., 1981. 204p.
- LOPES, Juarez Rubens Brandão. *Desenvolvimento e mudança social*. São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1978. 215p.
- MACCIOCCHI, Maria-Antonietta. *A favor de Gramsci*. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1976. 301p.

- MACHADO, Lia Zanotta. *Estado, escola e ideologia*. Tese de doutoramento em Sociologia apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1979. p. 1-34 (1º capítulo)
- MACHADO, Lucília Regina de Souza. *Educação e divisão social do trabalho*. São Paulo, Cortec Ed., 1982. 153p.
- MALDONADO, Tomás. *El diseño industrial reconsiderado*. Barcelona, Ed. Gustavo Gilli S.A., 1977. 93p.
- _____. *Environnement et idéologie*. Paris, Union générale d'éditions, 1972. 192p.
- _____. *Vanguardia y racionalidad*. Barcelona, Ed. Gustavo Gilli S.A., 1977. 27lp.
- MANDEL, Ernest. *Os estudantes, os intelectuais e a luta de classes*. Lisboa, Ed. Antídoto, 1979. 160p.
- _____. *Iniciação à teoria econômica marxista*. Lisboa, Ed. Antídoto, 1978. 102p.
- MARX, Karl. *O Capital*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 6 v., 1980.
- _____. *Consequências sociais do avanço tecnológico*. São Paulo, Ed. Populares, 1980. 70p.
- _____. *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*. São Paulo, Abril Cultural (Coleção "Os Pensadores"), 1974. 413p.
- _____.; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. São Paulo, Ed. Grijalbo, 1977. 138p.
- MINISTERIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, Centro de Informática do MEC. *Catálogo geral de instituições de ensino superior*. Brasília, 1975-1976 e 1978.
- MORAIS, Frederico. *Arte e indústria*. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1962. 157p.
- MORALES DE LOS RIOS, Adolfo et alii. *Sobre a história do ensino de arquitetura no Brasil*. São Paulo, Associação Brasileira de Escolas de Arquitetura, 1977. 93p.
- MUNARI, Bruno. *Artista y designer*. Valencia, Fernando Torres Editor, 1974. 134p.
- NOBLET, Jocely de. *Design*. Paris, Ed. Stock, 1974. 38lp.
- OLIVEIRA, Francisco de. *A economia brasileira: crítica à razão dualista*, in *Seleções Cebrap 1*. São Paulo, Ed. Brasiliense/Ed. Cebrap, 1977. p. 7-78.
- _____.; BORGES, Wanderley J. *Notas intempestivas sobre a questão da universidade (II)*, in *Estudos Cebrap 27*. São Paulo, Ed. Brasileira de Ciências Ltda., 1980. p. 15-24
- PAPANEK, Victor. *Design for the real world*. St. Albans, Paladin, 1974. 312p.

- PEVSNER, Nikolaus. *Os pioneiros do desenho moderno*. Lisboa, Ed. Ulissêia, 1962. 190p.
- PIA, Alberto J. et alii. *História do movimento operário: das origens às revoluções de 1848*. Belo Horizonte, Ed. Vega S.A., p. 1-94
- PIGNATARI, Décio. *Informação. Linguagem. Comunicação*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1968. 144p.
- PIRENNE, Henri. *História econômica e social da Idade Média*. São Paulo, Ed. Mestre Jou, 1978. 282p.
- PRADO JR., Caio. *História econômica do Brasil*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1977. 364p.
- READ, Herbert. *Art and industry*. London, Faber & Faber, 1966. 212p.
- REDIG, Joaquim. *Sobre desenho industrial*. Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial-UERJ, 1977. 35p.
- ROMANELLI, Otaíza de Oliveira. *História da educação no Brasil*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1982. 267p.
- SANTOS, Laymert G. *Alienação e capitalismo*. São Paulo, Ed. Brasiliense S.A., 1982. 97p.
- SCHAEFER, Herwin. *Nineteenth Century Modern*. New York, Praeger Publishers, 1970. 211p.
- SELLE, Gert. *Ideologia y utopia del diseño*. Barcelona, Ed. Gustavo Gilli S.A., 1975. 245p.
- SILVEIRA, Paulo. *Do lado da história*. São Paulo, Livraria Ed. Polis Ltda., 1978. 135p.
- SIMPÓSIO BRASILEIRO DE DESENHO INDUSTRIAL, 1., São Paulo, 1976.
- SOTTASS, Ettore. *Entrevista in O design industrial*. Rio de Janeiro, Salvat Ed. do Brasil, 1979. p. 8 a 25
- TAVARES, Maria da Conceição. *Da substituição de importações ao capitalismo financeiro*. Rio de Janeiro, Zahar Ed., 1976. 263p.
- TOLIPAN, Ricardo de M. L. *Tecnologia e produção capitalista*. Estudos Cebrap, São Paulo, 11:37-59, jan./fev./mar. 1975.
- WEFFORT, Francisco C. *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1978. 181p.
- WOLF, Laurent. *Idéologie et production: le design*. Paris, Ed. Anthropos, 1972. 223p.

ABSTRACT

The designer's basic activity is the conception of a part or the whole of an industrialized merchandise which involve handling and/or visual perception by man. As some other professionals on today's society, the designer is a technician born with industry, and he is adequate to it in two levels:

a) there is a functionality between industry and design as a technical knowledge; b) there is also a functionality between the superiority felt by the designer, due to his academic knowledge, and the disciplinary hierarchy of the organization of capitalist production.

As a feature of this organic link with industrial capitalism, the discourse, where the knowledge that defines design is presented, is not only a practical device used to signal the professional practice. Its technical terms, supposed to be only technical, fits the social organization of capitalist production, reinforcing the ideology that hides the domination of the capital.

Dissertação apresentada aos Srs.:

Nome dos

Componentes da

banca examinadora

Basilio Bastos

Cândido Gonçalves

Paulo A. S. Lilio

Visto e permitida a impressão

Rio de Janeiro, __/__/__

Newton Lourenço

Coordenador Geral de Ensino

Marcelo Leite Costa

Coordenador Geral de Pesquisa