

3 Regras de um modelo ideal

O capítulo O construtor Moderno tratou da construção de cenário representativo de um período de ruptura com o passado, contextualizando diversos pontos de vista anti-historicistas. Em particular, o cenário até então delineado privilegiara o pensamento abstracionista de caráter construtivo de agentes integrantes da vanguarda artística russa e do movimento holandês De Stijl (neoplasticismo), e ainda de integrantes da escola alemã Bauhaus. Entraram em cena os discursos de artistas/construtores que buscaram aproximação do conhecimento científico, mediante sistemática organização e, de início, por meio do vocabulário fornecido pela geometria, o que significaria garantia da pureza da forma e, conseqüentemente, da clareza na comunicação. Diversas tendências e correntes artísticas, permeadas por esses princípios, difundiram-se, multiplicaram-se e se diversificaram pela Europa, fomentando debates e diferentes considerações sobre os objetos e suas formas. Parte dos artistas/construtores adotou princípios racionalistas como orientadores no processo de configuração e se comprometeu com progressos da técnica e indústria no enfrentamento dos problemas socioeconomicos.

Neste capítulo inicialmente são abordados fatores como o rigor do método científico, a sistematização, a clareza, concisão e precisão, que possibilitaram uma revolução tecnológica e novas invenções, cujo fim “útil” era libertar o homem, assim como as implicações da adoção desses fatores no processo de configuração formal. Argumentações de agentes ligados a contextos de tendência produtivista que enfatizavam questões procedimentais são aproximadas, confrontadas a fim de identificar determinada ordem discursiva que instituiu a ideia de a forma ser resultante de escolhas não mais individuais, mas do processo produtivo, em nome da coletividade.

O segundo tópico deste capítulo investiga a noção de utilidade e função do ponto de vista de alguns agentes do período, bem como o jogo de forças entre concepções aparentemente contraditórias e divergentes sobre configuração formal

naquele momento em que se fortaleceu o argumento moral em defesa da forma útil e funcional.

O que se pretende é mais uma vez o estabelecimento de cenário (como sempre, um em meio a vários possíveis), desta vez revelador dos argumentos que serviram para atestar princípios orientadores da configuração formal, pressupostos que legitimariam o campo do design como presumidamente científico.

3.1. Racionalidade como princípio funcional

É notório o fato de que atualmente ainda perduram divergências, enfrentamentos e ambiguidades no âmbito de arte, arquitetura e design em torno de determinados termos, como, por exemplo, forma (e sua origem: oriunda da imaginação ou determinada por métodos e materiais empregados?) e função, conceito examinado mais detidamente no segundo tópico deste capítulo.

Sobre o entendimento da forma persistem proposições dicotômicas: forma como *morphé*, “forma material”, aspecto externo de algo, sua aparência física, visível; ou forma como *eidos*, “forma espiritual”, significando idéia, conformação mental, que, aplicada organiza a matéria a partir de condições técnicas, estruturais e sociais. Esse debate em torno das concepções formais da arte pode ser identificado na Antiguidade clássica grega, referido ao conceito de *mimesis* de Platão (a arte entendida como imitação da ideia do Belo) e a de *poese* artística de Aristóteles (a arte entendida como produção, ação criativa, matéria conformada, transformada para alcançar um fim), bem como sua noção de *organon* e seu pensamento sobre a forma²⁰ (substância, estrutura essencial e interna: forma e matéria são indissociáveis). Para ambos o Belo estava associado à virtude e à verdade e se manifestaria através de características objetivas como ordem, proporção, ritmo, simetria, harmonia e “medida” (equilíbrio entre quantidade e qualidade) – a produção artística naquele período apresentava claramente preocupação com a questão da proporcionalidade e com a representação fiel, “perfeita”, do homem e da natureza.

²⁰ “Aristóteles, em *Metafísica*, falava da forma como substância, como componente necessário. A forma era entendida como a ação, e a energia, como o propósito e o elemento ativo da existência do objeto” (Montaner, 2002: 8).

As formas foram orientadas segundo a concepção pitagórica das harmonias musicais e as relações numéricas simples de Vitruvius.²¹ Ordem e moderação aliadas à funcionalidade orientaram a configuração da forma. É justamente do propósito funcional, e também técnico, ético e estético, da arquitetura e do teatro que se originam o classicismo na arquitetura e a tragédia no teatro (novas formas de arte) (Montaner, 2002). As formas associadas à produção da cultura material grega antiga, regidas por princípios racionais e humanistas, derivavam não da inspiração unicamente na forma, mas da necessidade de encontrar expressão para novos conteúdos éticos e morais. Eram meio para a revelação de valores que contribuíam para a formação política, moral ou religiosa da sociedade e estavam comprometidas com a construção de um projeto de vida, devendo ser úteis, funcionais.

Na Idade Média, de caráter místico - religioso e comprometida com a Igreja, a arte na Europa se dizia a serviço do homem, para que ele elevasse seu espírito percebendo a imponência divina e se rendesse aos mistérios da fé. Nesse período a filosofia clássica, principalmente a estética de Platão e Aristóteles, adaptada por santo Agostinho e santo Tomás de Aquino, produziu diferentes interpretações sobre a essência do Belo. Quanto às representações do mundo material, elas deveriam ser a projeção de Deus no mundo terreno e evidenciar a distinção entre a perfeição e a grandiosidade divinas e a pequenez e a imperfeição humanas – a arquitetura dos mosteiros e catedrais católicos é bom exemplo, assim como as pinturas sacras, em que seres celestiais e divinos eram representados em escala maior em relação aos pequenos “mortais”. A produção artística nesse momento desenvolveu-se em oficinas obedecendo à estrutura comum a quaisquer outras atividades responsáveis pela produção artesanal (fundição, marcenaria, tecelagem, entre outras).

Um longo processo histórico resultou na diferenciação entre arte e manufatura, e, conseqüentemente na organização de campos próprios de atividade. Mudanças políticas, econômicas, alterações dos padrões de comportamento, das crenças, das instituições, dos valores espirituais e materiais, bem como no gosto, na arte, na filosofia e na teologia, fizeram parte de complexo processo de transformações na Europa Ocidental. O movimento renascentista,

²¹ Marcus Vitruvius Pollio, engenheiro e arquiteto romano, viveu no século I a.C.

oposto ao entendimento do mundo e da existência a partir de um prisma divino, como na Idade Média, resgatou o humanismo da Antiguidade, valorizando o homem, que deveria também elevar-se, mas para usufruir da vida em sua plenitude (um nível superior de existência), desenvolvendo suas potencialidades e habilidades por meio de formação clássica.

Forjava-se “nova” mentalidade, segundo a qual o homem, “livre” do poder da Igreja e dos senhores feudais, era senhor de seu destino; o direito à liberdade, no entanto, foi privilégio daqueles cuja lista de propriedades e bens materiais era significativa. Restava aos burgueses que ambicionavam poder e influência construir seus próprios impérios particulares, o que ocorreu pelas mudanças advindas do incremento comercial, manufatureiro e urbano.

Almejava-se uma sociedade livre e, para isso, cidades mais humanas, viabilizadas por “obras úteis” (construções, edificações), orientadas pelo espírito cientificista da época, desobrigadas da tarefa de “encantar” o observador e de ser sacras. Obras e formas eram regidas por conteúdo ético e pedagógico, cujos princípios e objetivos deveriam ser comuns a todos (leis objetivas e mais simples, acessíveis e ensináveis), e estavam comprometidas com a renovação dos homens e seu entorno, seu mundo terreno. A valorização do caráter individualista do homem caracterizou o humanismo renascentista; nas artes, a consideração da singularidade, particularidade de cada indivíduo, ocasionou a legitimação da expressão individual e original do artista, o que conferia distinção ao cliente ou mecenas.

Novas maneiras de compreender a realidade decorreram do desenvolvimento do pensar filosófico e científico,²² sendo os sentidos humanos e as experiências particulares valorizados e considerados fundamentais na investigação da natureza: a observação da natureza fecundava a técnica, e a observação da técnica ajudava a compreender os fenômenos naturais – o aprendizado fazia-se observação, medição e experimento, aproximando experiência e conhecimento.

²² Em relação à Estética esse desenvolvimento do pensar científico e filosófico se caracteriza pela “passagem do dogmatismo ao criticismo, pela atitude relativista e subjetivista, pelo deslocamento de questões ontológicas para questionamentos psicológicos. Nesse contexto três grandes correntes deram novos rumos ao estudo do Belo: o racionalismo cartesiano (Descartes 1596-1650), o intelectualismo leibniziano (Leibniz 1646-1716) e o sensismo anglo-saxão (Hume, Locke, Bacon, etc.)” (Bomfim, 1998: 29).

Vários pensadores, entre os quais Bacon, Descartes, Galileu, Newton e Pascal, “delimitaram o domínio da ciência, elaboraram sua técnica especial de investigação e demonstraram sua eficácia” (Mumford, 1971: 60-61). Articulou então visão de mundo puramente mecânica, que serviu de ponto de partida para as ciências físicas.

A tradição racionalista e mecanicista que eclodiu na arquitetura no começo do século XX (...) Constitui uma continuação do paradigma mecânico, que tem como referências iniciais as quatro cautelas metodológicas propostas por René Descartes em Discurso sobre o método (1637) e nas concepções científicas definidas por Isaac Newton, e se desdobra a partir dos aportes tecnológicos da sociedade industrial: a máquina e a metrópole substituem à natureza como modelo (Montaner, 2002: 82).

O método das ciências físicas residia fundamentalmente em alguns princípios; o primeiro, dizendo respeito à eliminação das qualidades e à simplificação do complexo, só considerava o que podia ser pesado, medido ou contado em determinada sequência (espaço-tempo), na qual essas ações pudessem ser repetidas e controladas; o segundo princípio era relativo à ênfase que o observador atribuía ao ambiente externo e à exigência da neutralidade; o terceiro referia-se à delimitação do campo/fato/objeto a ser investigado e à subdivisão (especialização) do trabalho (Mumford, 1971: 62).

Em resumo, o que as ciências físicas chamavam de mundo não era um objeto total da experiência humana comum, mas menos aspectos dessa experiência que se prestavam a si mesmos, à observação precisa dos fatos e a afirmações generalizadas. Pode-se definir um sistema mecânico quando uma amostra do conjunto pode servir no lugar do conjunto (...) A atenção ao sistema mecânico foi o primeiro passo para a criação de um sistema: uma vitória importante para o pensamento racional. Ao centralizar esforços não no histórico nem no orgânico, as ciências físicas esclareceram todo o procedimento de análise (Mumford, 1971: 61-62).

A preocupação com o rigor do método científico, observação, experiências e experimentos marcados pela sistematização e uso de linguagem matemática (o que garantiria a precisão nas observações científicas) possibilitou revolução tecnológica que viabilizou, por sua vez, novas invenções, e estas contribuíram com o fim “útil” de libertar o homem, tanto de tarefas consideradas impeditivas da realização de atividade “superior” quanto das condições impostas pela natureza. O homem, já não fazendo mais parte integrante da natureza, passou a explorá-la e

controlá-la mediante a aplicação prática do conhecimento – “Saber é poder” (Francis Bacon). Reforçadas pela idéia de progresso a tradição racionalista e a ideia mecanicista na arquitetura, e também no design, no começo do século 20, resultam do avanço do conhecimento científico (início do século 17) e do desenvolvimento da industrialização (a partir do século 18) (Montaner, 2002: 82).

Quanto à arte, ela não mais participava de atividades de pesquisa, então consideradas próprias dos cientistas, evidenciando sua separação da ciência com relação aos campos de atividade humana. O homem “entendia e conquistava” o mundo tendo como fundamentos seus conhecimentos clássicos, e a ciência parecia oferecer soluções para todos os problemas da humanidade – “No trajeto para a ciência moderna, os homens renunciaram ao sentido e substituíram o conceito pela fórmula, a causa pela regra e pela probabilidade” (Adorno, Horkheimer, Max, 1985: 21).

O paradigma mecanicista desdobrou-se a partir das exigências tecnológicas da sociedade industrial; as metrópoles e as máquinas, e não mais a natureza, serviriam de modelo. No século 19 a predominância do racionalismo positivista determinou nos países industriais europeus divisão entre o artificial e o natural, oferecendo modelo prometeico de conquista e domínio da natureza.

Podem ser verificados no período que vai da cultura grega à cultura renascentista e à do Barroco a aproximação de natural e mecânico, as invenções e os estudos anatômicos de Leonardo da Vinci, elaborado como unidade (de pensamento, de experimentação e de criação), as formas orgânicas, mitológicas ou humanas associadas às constelações²³ (Montaner, 2002: 22) – robôs camuflados “de seres vivos”, com feições antropomórficas e zoomórficas (Maldonado, 2006: 22) tudo isso exemplifica o estabelecimento de correspondência isomórfica entre natureza e artifício, posteriormente confirmada.

As representações visuais das máquinas, entre os séculos 16 e 18, tendo em geral como fim explicar seu uso e o funcionamento, eram inseridas em cenário culturalmente conhecido, previsível (o que conferia familiaridade a essas imagens das máquinas) e tratadas como personagens (ator, sujeito), recebendo cuidados

²³ Decorrência dos avanços da ciência moderna, entre os séculos 16 e 18, como reflexão sobre os fenômenos da natureza e do universo, devido aos aportes de Copérnico, Giordano Bruno, Johannes Kepler, Galileo Galilei, Francis Bacon e Isaac Newton.

artísticos;²⁴ desse modo, “a máquina entrava subrepticiamente na arte” (Maldonado, 2006: 23).

Maldonado (2006:29) comenta que a literatura no século 16 contribuiu com a difusão da ideia da máquina como instrumento eficiente para a construção de sociedades e cidades ideais,²⁵ “saturadas de metáforas mecânicas”. Embora diretamente ligada à tradição figurativa dos teatros das máquinas e dos manuais técnicos, a *Enciclopédia* (1751-1772), de D’Alembert (1717-1783) e Diderot (1713-1784), diferentemente, apresentava em 12 de seus volumes estampas de objetos separadas do texto empenhando-se por iconografia autônoma do objeto (Maldonado, 2006:24).

Nova abordagem filosófica, relacionada aos objetos técnicos e aos artefatos em geral, começa, pois, a abrir caminho. Entre os contributos desse âmbito, apontam-se os dos assim chamados profuncionalistas. A ideia de que a beleza de um objeto depende de sua utilidade e eficiência, isto é, de sua adequação à função a que se destina... (idem)

Em *Técnica y civilización*, Mumford (1971: 21) oferece sua interpretação da história da máquina (realizações do inventor, da indústria e do engenheiro) no mundo ocidental e suas complexas inter-relações com o meio social e cultural, que lhe deu origem e foi afetado por seu desenvolvimento, numa relação constante, recíproca e multilateral – “Durante os últimos mil anos, a base material e as formas culturais da civilização ocidental têm sido profundamente modificadas pelo desenvolvimento da máquina” (idem).

Algumas ideias de Mumford são reafirmadas por Tomás Maldonado (2006) em *Design Industrial* embora com o objetivo específico de demonstrar que “a moderna consciência social e cultural da técnica e a do design industrial” é condicionada pelo procedimento concreto da sociedade, resultado do desenvolvimento do modo de produção, no caso, capitalista. Os autores concordam quanto ao fortalecimento da ideia de tecnicidade e mecanicidade, através da familiarização com os robôs (já mencionados) e da adoção da exatidão da cultura instrumental, em detrimento da aproximação cultivada pela cultura organicista. Esses aspectos podem ser considerados pressupostos do desenho

²⁴ Dado seu caráter cenográfico, essas representações eram chamadas teatros das máquinas (Maldonado, 2006: 23).

²⁵ A obra de Francis Bacon *A Nova Atlântida*, 1624, segundo o autor, talvez possa ser considerada o primeiro grande documento desse gênero (Maldonado, 2006: 21).

industrial, e por isso interessam a este trabalho, pois dizem respeito à promoção de princípios racionais-funcionalistas que, sancionados por iniciativas legislativas ao longo do século 19 influenciaram a aparência dos objetos industriais e modificaram a atividade do designer (Maldonado, 2006: 28).

Nos últimos vinte anos do século XIX, surge, em diversos países, a obrigatoriedade de tapar com uma cobertura as engrenagens das máquinas-ferramentas, para evitar acidentes laborais (...) desta maneira, a configuração formal esconde a configuração técnica do objeto estabelecendo assim uma dicotomia que não vai limitar-se ao campo das máquinas-ferramentas. Ela irá tornar-se até a característica dominante de quase toda a tipologia dos objetos da civilização industrial, determinando o nascimento da “carroceria”, o invólucro acrescentado, visto, muitas vezes, como uma forma sem nenhuma (ou com muito pouca) relação com o conteúdo (idem).

No século 19, apesar de as conquistas científicas e a tecnologia (com base na ciência) já se encontrarem no âmago do mundo burguês, grande parte das atividades continuou a ser orientada por experiência e experimentação, habilidade e treinamento, e, na melhor das hipóteses, pela propagação de conhecimento sobre as mais significativas práticas e técnicas existentes – “as pessoas práticas não sabiam o que fazer com os triunfos da teoria científica, a não ser, nos casos adequados, transformá-las em ideologias: como o século XVIII fizera com Newton e o final do século XIX com Darwin” (Hobsbawm, 1998: 507).

Para continuar a proporcionar aos seres humanos suas necessidades e seus luxos, cada vez mais o pensamento racionalista foi adotado na conformação industrial de objetos úteis. A questão da produtividade tornou-se crucial para determinadas nações, como a Alemanha, por exemplo. Na busca de alinhamento qualitativo com nações competidoras no mercado internacional, instaurou-se determinada ordem discursiva que sustentava e validava a ordem formal por meio da desqualificação do repertório expressivo relacionado ao gosto burguês, ao passado, ao tradicional.

3.2. Embates sobre a produtividade em solo alemão

O pensamento mecanicista assumiu parte do panorama visual, da linguagem literária e do cotidiano da sociedade vitoriana. Os pensadores, escritores, arquitetos e artistas que sustentavam crítica permanente à sociedade eram

pessimistas e descrentes quanto ao uso imperativo da razão; outros, confiantes em seu uso, acreditavam no resultado da união entre arte e produção industrial, tendo a máquina como fonte de inspiração e fator fundamental na relação arte/produção.

Acompanhando o declínio dos valores aristocráticos que ainda restavam na sociedade europeia no início do século 20, diversos movimentos e tendências na arte (Expressionismo, Futurismo, Cubismo, Neoplasticismo, Construtivismo, Dadá, Surrealismo, entre outros), como já mencionado, se opuseram às normas e aos valores estéticos estabelecidos pela cultura artística da sociedade burguesa e defenderam a liberdade na arte que, separada definitivamente da religião e da ciência, constituiria sua própria categoria de valores.

Para os construtivistas, funcionalistas e produtivistas, a racionalidade aplicada ao desenvolvimento dos meios de produção visando à construção de sociedades igualitárias (caracterizadas não mais por classes, mas por funções, igualmente necessárias) suplantaria contradições sociais, políticas, econômicas – para isso entendiam ser necessária a “desvalorização total do esquema da civilização burguesa” (Mumford, 1971: 375). O objeto nesse contexto deveria ser valorizado por si mesmo, em termos de sua função social direta, mecânica e vital, em detrimento de valor monetário, esnobismos de classe e sentimentos historicistas. A produção e a reprodução de objetos/formas em escala industrial possibilitariam a afirmação da cidadania individual (o cidadão incorporava-se à democracia pelos bens industriais), do progresso nacional e da democracia como sistema político de liberdades e possibilidades igualitárias, e a máquina seria o instrumento adequado – “Qualquer que seja a política de um país, a máquina é comunista” (Mumford, 1971: 376).

O objeto ideal era aquele gerado pelo pensamento racionalista, destinado à produção em série e ao uso coletivo, cuja forma deveria originar-se de “um método de construção ou, mais precisamente, de projeto” adequado à indústria - “como tudo é ou será produzido pela indústria, tudo se reduz a projetar para a indústria” (Argan, 2006: 270). Relacionados ao pensamento racionalista e mecanicista, princípios como o de precisão, cálculo, simplicidade e, o mais importante deles, economia²⁶ foram adotados no processo de configuração de

²⁶ Naturalmente esse princípio não é desconhecido em outras fases da arte; no que se refere a formas mecânicas, entretanto, é sempre um princípio de controle, e desfruta da ajuda de cálculos e medidas os mais exatos possíveis (Mumford, 1971:374).

objetos de uso, originando formas sem detalhes, sem variações na superfície, consideradas “puras, corretas, universais”. Como já comentado, esse momento, do ponto de vista da forma, é o de constatação do caráter racional e científico dos processos mecânicos – “reduz o belo, o prático ao racional” (Argan, 2004:119).

Os avanços da moderna tecnologia e da moderna teoria científica (teoria da relatividade, quantum, genética), a constatação do potencial tecnológico imediato das “mais esotéricas e revolucionárias descobertas das ciências” e a Primeira Guerra Mundial configuraram fatores que aceleraram o desenvolvimento da indústria quantitativamente e no sentido do progresso tecnológico. Apesar desses “avanços”, muitos cientistas e leigos no início do século 20 estavam desconfortáveis em relação a sua prodigiosa realização, a ciência, da qual eram dependentes (Hobsbawm, 1998: 512). A imprevisibilidade das consequências, práticas e morais, incluindo o desamparo do indivíduo, ocasionadas pela interferência da ciência na ordem natural das coisas, suscitava sentimentos de medo e desconfiança, fortalecidos por superstições e misticismos, mas, sobretudo, pelo receio da interferência de regimes políticos autoritários na pesquisa científica.

Regimes do tipo nacional-socialista e soviético, apesar de absolutamente diferentes em muitos aspectos, partilhavam a crença em que seus cidadãos deviam aceitar uma “doutrina verdadeira”, mas formulada e imposta pelas autoridades político-ideológicas seculares. Daí a ambigüidade e o mal estar em relação à ciência, sentidos em tantas sociedades, encontrar a expressão *oficial* em tais Estados, ao contrário de regimes políticos agnósticos em relação às crenças individuais de seus cidadãos, como os governos seculares haviam aprendido a ser durante o longo século XIX (Hobsbawm, 1998: 514-515)

Quanto às formas, como já mencionado, a prescrição da ciência recomendava que fossem racionais, neutras, objetivas, econômicas; no entanto, não parecia ser esse o gosto de pelo menos parte da burguesia alemã, por exemplo, que consumia as diversas modalidades formais dos estilos decorativos herdados da tradição de gosto da época vitoriana: neogípcio, neogrego, neogótico, neorrenascentista, neochinês (Maldonado, 2006: 38) – “Os designs Art nouveau foram amplamente adaptados para a produção industrial em massa como um estilo entre outros, para satisfazer o gosto da moda na época” (Hobsbawm, 1998: 89).

Enquanto o movimento Art Nouveau (considerado por Heskett uma etapa importante na transição para o funcionalismo) na França, na Bélgica e na Itália gerou formas naturais abstratas caracterizadas por linhas sinuosas, na Alemanha os elementos curvilíneos foram “controlados” em composições formais que valorizavam os elementos geométricos, como na obra do arquiteto alemão Peter Behrens (1868-1940) (Heskett, 1998: 87). Reiterando, artistas alemães se interessaram pela exploração da forma geométrica.

A fim de enfrentar a concorrência pelo mercado internacional a Alemanha buscou investir na melhoria da qualidade técnica dos produtos e na redução dos custos de produção, sendo seu objetivo encontrar estratégias adequadas para os interesses econômicos da indústria. Entre outras iniciativas governamentais alemães, o arquiteto Herman Muthesius foi enviado a Londres, onde permaneceu entre 1896 e 1903 acompanhando o desenvolvimento da indústria e da arquitetura inglesas. De volta à Alemanha, Muthesius tornou-se responsável pela educação artística aplicada (função relacionada ao Ministério do Comércio na Prússia) e se envolveu diretamente com a formação da Deutsche Werkbund (Liga Alemã do Trabalho, criada em 1907) sobre o qual exerceu forte influência – o objetivo da organização consistiu em valorizar o trabalho relacionando arte, indústria e artesanato, por meio de educação, propaganda e debates sobre questões relativas à produção, em termos de racionalização e tipificação dos objetos destinados à produção em série.²⁷

Os embates na Werkbund em torno das idéias de Muthesius e van de Velde são conhecidos. Muthesius, a partir de sua perspectiva, inglesa, de industrialização, criticou duramente a tradição de gosto dos burgueses preocupados em adquirir, acumular e ostentar propriedades, bens materiais e objetos “dispendiosos”, defendendo a primazia dos aspectos econômico-produtivos na produção da cultura material, em nome da sobrevivência da economia e do capitalismo alemão, tendo em vista que o país não contava com recursos naturais, matérias-primas e nem com possessões coloniais, ao contrário da Inglaterra, por exemplo. Suas idéias e propostas foram apoiadas por parte dos especialistas de vários setores envolvidos no processo de criação,

²⁷ “Na época não se empregava a expressão ‘funcionalismo’, mas o que Hermann Muthesius denominava como ‘objetividade’ tinha o mesmo sentido do funcionalismo. Esse conceito surge pela primeira vez em 1923 na publicação “*Der Modern Zweckbaun*” (A Moderna Construção Objetiva) de Behrens” (Bomfim, 1998: 93).

desenvolvimento, produção e comercialização de mercadorias, organizados na Deutsche Werkbund. Muthesius defendeu uma estética normativa, um estilo artístico expressivo da cultura nacional, cujas formas seriam, segundo Heskett (1998: 90), “expressão visível da força motivadora interior da época”, o que incluía obviamente interesses econômicos. Sua defesa do estabelecimento de tipos e padrões²⁸ incluía o fortalecimento das qualidades culturais da nação, o estabelecimento de uma cultura nacional, mediante a unificação geral do gosto. As qualidades culturais seriam responsáveis pela tomada da liderança pelas artes aplicadas – “para desenvolver o melhor de si em liberdade e impô-lo ao mundo ao mesmo tempo”. Interessante assinalar comentário de Heskett (1998: 91) sobre a aproximação de questões culturais e de produtividade promovida por Muthesius, que assim inseria a discussão sobre a forma no âmbito da cultura em geral.

O artista e arquiteto belga Henry Van de Velde, como Muthesius, ocupava-se com a qualidade dos padrões do design alemão e considerava relevante observar os processos de produção e utilização na configuração de objetos, mas não acreditava na possibilidade de unir arte e indústria nem na capacidade da indústria de aceitar a ideia de um belo trabalho e da boa qualidade de materiais em detrimento dos lucros (Heskett, 1998: 92). Duas estratégias criativas foram por ele propostas, esclarece Paim (2000: 84): uma dizia respeito à realização da forma ideal e definitiva, a que expressava a finalidade de um objeto, era despojada radicalmente de qualquer possível teatralidade ornamental e inibidora de formas novas, estratégia “consagrada pela tautologia”; a outra se relacionava ao uso “racional” do ornamento – o ornamento moderno tinha como função não ornamentar, mas estruturar a forma, fazendo emergirem novas formas.

É necessário ressaltar que não foram poucos os integrantes da Werkbund que se opuseram à “condenação” do ornamento (dispendioso) nesse momento central do debate sobre produtividade. O resultado do confronto entre Muthesius e Van de Velde na conferência da Werkbund, em 1914, confirmou a rejeição por parte da maioria dos integrantes à ênfase conferida por Muthesius aos padrões formais e ao comércio (Heskett, 1998: 92).

²⁸ “O uso que Muthesius faz dessa terminologia é interessante. Como funcionário do governo, ele devia conhecer o sistema prussiano de padrões técnicos e, embora sua ênfase diferisse, pois era sobre padrões culturais e formais, o fundamento e a justificativa são muito semelhantes” (Heskett, 1998: 91).

Artistas, artesãos, arquitetos, designers, críticos, teóricos, historiadores da arte estavam envolvidos na polêmica sobre o ornamento em um período (1850-1950) de profundas tensões sociais e de fertilidade na arte (Paim, 2000: 9). Em *A beleza sob suspeita*, Gilberto Paim (idem) procura revelar a representatividade das reflexões sobre ornamento (e seu entrelaçamento) no processo de eclosão, consolidação e oficialização do modernismo. Embora as relações do ornamento com “a natureza, o trabalho, o consumo, a experiência estética, a abstração, e os materiais da arte e a criação” tenham sido amplamente exploradas, parte da vasta reflexão sobre o ornamento foi soterrada “no inconsciente das idéias modernas”; ainda assim, afirma Paim (idem), essas reflexões permanecem e continuam “influenciando de modo transversal e obscuro os valores contemporâneos”.

Vale lembrar que nesse período, caracterizado por processo de reavaliação estética, estavam presentes elementos que remontam às oposições de William Morris (1834-1896) e John Ruskin (1819-1900), no que diz respeito aos processos industriais e à defesa de valores pré-industriais – na Inglaterra, a influência desse pensamento resultou na rejeição à indústria e no movimento de reforma Arts and Crafts.

Van de Velde embora não se alinhasse à nostalgia de Ruskin e Morris pelo passado, aproximava-se de seus princípios morais e sociais. Também o arquiteto austríaco Adolf Loos (1870-1933), ao desconsiderar expressividade e variedade (Paim, 2000:76) e relacionar questões éticas e estéticas na discussão sobre a produção ornamental, aproximou-se de questões abordadas por ambos.

A produção ornamental representava para Loos, comenta Paim (2000: 62), formas de submissão – a do artesão, ao arquiteto ou artista; a dos materiais, aos padrões ornamentais catalogados em álbuns ou aos desenhos realizados nas pranchetas; e ainda submissão das necessidades do presente a formas relacionadas ao passado, e da vida familiar às determinações do arquiteto e decorador. Em *Ornament and crime* (Ornamento e crime) Adolf Loos (1908) apresenta fatores negativos relacionados ao uso do ornamento – “Ornamento é força de trabalho desperdiçada e, portanto, saúde desprezada. Sempre foi assim. Hoje, porém, isso significa também material desperdiçado e definitivamente capital desperdiçado”²⁹ (Loos, 1908: 171).

²⁹ “Ornament means wasted labor and therefore wasted health. That was always the case. Today, however, it also means wasted material, and both mean wasted capital”

A crítica de Loos ao ornamento, argumenta Theodor Adorno (1997) em *Funcionalismo hoje*, relaciona-se à perda do significado funcional e simbólico. Adorno comenta que Loos compreendia esta dinâmica, também referente ao ornamento: algo tido como funcional poderá ser considerado supérfluo em outro momento. Caso não seja legitimado como estilo, torna-se “mero vestígio orgânico em decomposição e, portanto, venenoso” – “ficção de um romantismo depravado, uma ornamentação embaraçosamente enredada em sua própria impotência” (Adorno, 1984: 657).

O arquiteto francês Charles-Edouard Jeanneret (1887-1965), conhecido como Le Corbusier (1996:84), em *A arte decorativa de hoje*, acusou a decoração e o ornamento de esconderem defeitos de fabricação e má qualidade de materiais utilizados – “A arte decorativa moderna não tem decoração”. Corbusier julgava que no âmbito da produção industrial se havia estabelecido uma confusão entre utensílios e arte decorativa; falta de clareza e incapacidade de definir a função de cada objeto e de desenhar objetos de maneira a que cumprissem plenamente sua função (Paim, 2000: 99). Inconveniente e inadequada, a arte decorativa, deveria ser banida do mundo do trabalho e do lar – “Por que chamar essas coisas que nos ocupam presentemente *arte decorativa*? Aí está o paradoxo. Por que chamar de *arte decorativa* cadeiras, garrafas, cestos, calçados – todos eles objetos úteis, *ferramentas*?” (Le Corbusier, 1996: 84).

Vale recordar que, apesar das diferenças de abordagens e contextos, diversos agentes envolvidos na configuração da forma adotaram igual atitude de rejeição da arte pela arte e afirmaram a efetivação do compromisso social da arte. Na Rússia, na Alemanha, na Holanda e em outras nações, arquitetos, artistas e designers compartilharam do mesmo ponto de vista de negação do individualismo expressivo, adotando a ordem abstrata e geométrica em suas produções formais.

Na França, os puristas³⁰ Le Corbusier e Amédée Ozenfant (1886-1904), pintor cubista, levaram adiante ideias do pintor futurista italiano Gino Severini (1883-1966), para quem a máquina seria modelo ideal de função e eficiência, precisão e harmonia (Heskett, 1998: 96) – “Os puristas investiram na elaboração de gramática e sintaxe da sensação como base da arte” (Green, 2000: 60). Combinando idealismo platônico e conceitos de mecanização e modernidade,

³⁰ O movimento purista é posterior ao cubista e foi lançado, junto com o livro *Après le Cubisme*, de Amédée Ozenfant e Charles-Edouard Jeanneret, em 1918.

segundo Heskett (1998: 96), desenvolveram um sistema, “uma hierarquia de formas geométricas básicas e escala de cor de composição controladas por leis baseadas na Seção Áurea, que também determinava as proporções geométricas, por sua vez inter-relacionadas por um sistema modular”, e um vocabulário de elementos pictóricos (forma, linha e cor), que eram relacionados intimamente aos processos de produção de objetos, a fim de alcançar a “perfeição” funcional e de padronização. Esses elementos eram considerados constituintes de uma linguagem, que não se alterava culturalmente porque se baseava em reações ópticas invariáveis.

Tendo como objetivo conferir à arte uma fundação imutável – e “nesse sentido eles foram clássicos” (Green, 2000: 59) –, os puristas entendiam que o homem aspirava à ordem, imutável e presente na grande arte, na grande existência e no grande pensamento, e desejava o Número – “chama-se proporção o modo como nos é mostrada a ordem da divisão numérica na estrutura dos nossos pensamentos, do nosso trabalho e do trabalho da natureza” (idem). As leis imutáveis da harmonia na proporção representavam para os puristas as “verdadeiras leis da vida”, uma necessidade humana expressiva e perceptiva; a arte não era útil, mas uma necessidade humana. Como no Renascimento, a ênfase foi conferida à dimensão humana, ao corpo, à proporção e à medida do homem – “o corpo humano revela em si mesmo a ordem que os homens estão procurando atingir. Cada órgão é o resultado da constante adaptação a necessidades funcionais...” (idem). O funcionalismo na engenharia, na arquitetura, no desenho industrial e na pintura foi apresentado por Ozenfant e Jeanneret como uma “nova extensão do Humanismo renascentista, com sua ênfase sobre a proporção, baseada num recuo de Deus para a esfera exclusiva do Homem” (idem).

Os objetos funcionais, objeto-modelos, deveriam responder às necessidades utilitárias, práticas, objetivas do homem, numa época “de ordem cooperativa e construtiva” (Green, 2000: 58), com eficiência, clareza e precisão; daí a idéia da casa como mecanismo perfeitamente funcional, como máquina de morar – “a relação homem-máquina era definida como uma resposta a leis imutáveis, levando a uma estética de ordem e clarezas clássicas” (Heskett, 1998: 96-97).

Na Alemanha, a aceitação da mecanização como meio para alcançar ideais estéticos e sociais marcou a mudança de rumo da “ênfase na decoração e do ornamento para elementos estruturais e funcionais” (Heskett, 1998: 87). Cabe aqui

o comentário de Nikolaus Pevsner (1980: 226), em seu clássico, *Pioneiros do desenho moderno*, sobre características de objetos produzidos por Behrens, no caso a chaleira elétrica e os candeeiros públicos, que se relacionam justamente com valores formais do período – “Há neles a mesma pureza de formas, a mesma sobriedade que limita o desenho a simples formas geométricas, e a mesma beleza de proporções que nos encantam nas construções de Behrens”. Os objetos de Behrens, de formas puras, sóbrias, simples, proporcionais, produzidos industrialmente com fim útil, prático e objetivo, podem ser relacionados ao objetivismo idealista de Platão: ausência de elementos decorativos sem finalidade, afastamento da construção de aparência ilusória, corrupta, sem essência, fruto da expressão livre, e valorização da funcionalidade que deveria ser expressa claramente – Belo, porque funcional.

Os objetos que “prometiam” um “bom uso” garantido pela “Boa Forma” eram resultados concretos da aplicação de uma estética normativa que foi universalizada e caracterizada pelo modo de produção industrial (utilizava princípios científicos, razão em detrimento de sensibilidade frente às aparências ilusórias). A indústria produzia em larga escala modelos ideais, cuja configuração desconsiderava particularidades individuais, mas atendia a todos sem distinção de classes (promessa modernista) e, claro, aos imperativos econômicos com fins claramente capitalistas.

Em conferência no Congresso de Engenheiros Eletrotécnicos, em 1910, Peter Behrens abordou a relação conflituosa entre as exigências estético-expressivas do artista e as técnico-funcionais do engenheiro, e defendeu a fusão de arte e técnica. Maldonado (2006: 43) tece considerações às incongruências presentes no discurso de Behrens sobre essa associação: Behrens entendia a técnica subordinada à arte, o que na prática significava ser a produção da cultura material validada pela figura do artista, mas argumentava a favor da racionalização e tipificação de objetos “construídos de uma forma limpa, respeitando o material utilizado e sem a pretensão de querer criar estupendas formas novas”, o que não impediu que mais adiante propusesse a ornamentação até em aparelhos técnicos “na condição de que sejam ornamentos geométricos”, impessoais. As observações de Maldonado são mencionadas neste trabalho não para afirmar qualquer crítica ao discurso de Behrens, mas porque exemplificam as

indefinições, absolutamente compreensíveis, considerando contexto e período, em torno dos papéis da arte, da técnica e da configuração formal.

Walter Gropius considerou os princípios formalistas neoplasticistas ou, melhor, um “formalismo neoplasticista, reelaborado por aquele construtivista”, e Maldonado (2006: 66) argumenta que era a “velha idéia acadêmica de composição” que reaparecia “sob novas vestes”, mudara a fonte de inspiração: antes o artesanato, agora a técnica. Novamente é importante afirmar que não se estabelece uma crítica, a partir das considerações de Maldonado, desta vez relativa a Gropius, pelos motivos expostos no parágrafo anterior.

Outro aspecto considerado fundamental no debate sobre a produtividade diz respeito às possibilidades plásticas dos materiais, exigência que constituía parte das premissas do movimento Werkbund – “Se há uma idéia de influência duradoura que se desenvolveu a partir do movimento Werkbund, é precisamente essa ênfase na competência concreta em oposição a uma estética distanciada e isolada das questões materiais” (Adorno, 1984: 655). Essa exigência também fazia parte do ideário de Loos (Paim, 2000: 65), tal como aparece em “Le principe de revêtement”:

cada material tem a sua linguagem formal, e nenhum pode falar de uma língua estrangeira. Pois as formas foram elaboradas a partir das possibilidades de utilização e do modo de obtenção de cada material. Eles apareceram com o material e pelo material. Nenhum material tolera que se faça violência ao seu registro formal. Aquele que exerce tal violência não é nada além de um falsário. A arte nada tem a ver com a falsificação, com a mentira. Esses caminhos são espinhosos, mas puros.

A ênfase atribuída por arquitetos modernos a determinados materiais, como o cimento, o metal e o vidro, se justificava por suas propriedades: eram os únicos que poderiam realizar a forma idealizada, os sistemas hiperestáticos, cujas linhas traçam diversas trajetórias no espaço, e as forças que elas conduzem são somadas e multiplicadas, desenhando dinâmica rede na inércia (Argan, 2004: 231).

O discurso que privilegiava as possibilidades plásticas dos materiais estava “revestido” por crítica moral. A ornamentação era acusada de submeter o artesão à tutela de artistas e arquitetos e impedir os materiais de encontrar sua própria linguagem. Originário da “exigência radical de intimidade entre as formas e os seus suportes materiais”, o discurso de desqualificação moderna do ornamento, a

favor de formas simples, ascéticas e despojadas foi um “artifício retórico de negação” (Paim, 2000: 10-11).

Sobre o debate em torno da produtividade na Alemanha, Maldonado (2006: 37) explica que ele se caracterizou pela polêmica sobre o aspecto exterior dos objetos de uso e, em particular, sobre a influência dos estilos decorativos, “então em moda no que se refere às exigências da produtividade”. A preocupação com a criação de uma linguagem estética objetiva para a indústria, dispensando decorações agregadas à forma dos objetos, tenderia, segundo o autor, a isolar o problema da forma do produto. Nos Estados Unidos, a questão da produtividade se relacionava com a totalidade do processo produtivo, “entendido como sistema de relações causais entre a organização científica do trabalho em fábrica e a configuração formal do produto” (Maldonado, 2006: 37).

Para exemplificar a ambiguidade entre uma alternativa econômica e outra cultural (característica distintiva da ideologia da produtividade alemã e europeia em geral, nos primeiros 20 anos do século 20), Maldonado (2006: 42) toma de empréstimo comentário do industrial, político, estadista e escritor alemão Walther Rathenau (1867-1922), contemporâneo de Muthesius – “Trata-se de um fordismo que, no fundo, não deseja sê-lo, que avança com uma proposta e imediatamente a retira, que simultaneamente glorifica e denuncia o produtivismo. Um fordismo com má consciência”. Em suma, um discurso em que os problemas do “reino da indústria” eram sempre enfrentados como problemas do “reino do Espírito” (Maldonado, 2006: 41).

Orientado pelo pensamento racionalista, o debate em torno da relação produtividade/produto dá origem, segundo ponto de vista de Maldonado (2006: 40-41), ao problema fundamental do capitalismo moderno: a produção industrial deveria apostar na disciplina ou na turbulência do mercado? na estratégia de aprofundamento controlado ou de expansão incontrolada? de elaboração de poucos ou de muitos modelos de produtos?

Nossa condição atual nos trouxe as respostas a essas questões (relacionadas diretamente à configuração formal), e conhecemos as consequências das estratégias adotadas, mas, naquele momento, o alvorecer do século 20, em defesa do compromisso social e produtivo, o discurso funcionalista se fortaleceu acenando com a bandeira da moralidade e prescreveu que a forma deveria ser útil e funcional.

3.3.

A forma moral: útil e funcional.

No início do século 20 a prescrição, atribuída à forma, de seguir a função (Sullivan) reforçou a tradição racionalista (formas racionais, instrumentos científicos), dando continuidade ao paradigma mecânico.

É relevante comentar que o axioma (a forma segue a função) do arquiteto norte-americano Louis Sullivan (1856-1924), influenciado por Ruskin e considerado um dos pioneiros da arquitetura moderna, foi interpretado de modo restritivo, reduzindo sua idéia de boa forma: sem ornamento, submetida à função de modo estritamente racional e objetivo. No entanto, esclarece Paim (2000: 52) sua afirmativa não dizia respeito à eliminação do ornamento, mas a sua banalização, seu uso leviano – os verdadeiros ornamentos acompanhavam o desenvolvimento do projeto e se relacionavam intimamente com a estrutura, e suas formas, com o conjunto da construção. Inspirado na natureza, o arquiteto entendia que forma e função estavam sempre em mutação; portanto, não havia formas definitivas para funções determinadas – “Sullivan transferiu para o homem a criatividade inesgotável identificada por Ruskin na natureza divina”.

No que diz respeito à configuração de objetos no início do século 20, porém, à medida que o universo industrial e as construções industriais se tornaram referências, a máquina (seu funcionamento e suas propriedades formais: proporções, volumes e materiais) foi tomada como modelo – “verdadeiras obras de arte, porque implicam o número, ou seja, a ordem”³¹ (Maldonado, 2006: 32) –, o protótipo foi adotado como mecanismo de projeto incentivando a estética da repetição (Montaner, 2002: 90), e o homem, relacionado à máquina – um mecanismo, aprimorado pelos processos da seleção natural, funcionando de acordo como as leis da “economia”. O homem moderno passou a identificar-se não mais com a natureza, mas com a tecnologia e com o mundo das coisas artificiais, com seus atributos de eficiência, precisão e clareza, neles depositando sua confiança para solucionar problemas.

A arquitetura racionalista considerava a lógica técnica, mecânica e construtiva a essência da forma construída (a construção/o objeto deveria ser como uma máquina), e privilegiou os seguintes aspectos no processo de

³¹ “No manifesto inaugural da revista *L'esprit nouveau*(1920), dirigida por P. Dermée, com a estreita colaboração de Ch. É. Jeanneret ... e A. Ozenfant” (Maldonado, 2006: 32)

configuração/projeto: “a primazia das medidas, o elementarismo e a ênfase no detalhe técnico, a criação a partir de protótipos, o projeto à base da repetição modular, a subdivisão do global em volumes eficazes e a imaginação de megaestruturas complexas” (Montaner, 2002: 82). Essa lógica (técnica, mecânica e construtiva) especificou o tipo e o comportamento do homem moderno – operacional, “quer se projetar ou planejar tudo” –, e os procedimentos metodológicos relativos à configuração da forma (construções/objetos), o que determinou na prática a relação entre o objeto produzido industrialmente e a dimensão e o espaço social (Argan, 2004: 128). O objeto moderno era projetado: planejado, como a vida social, nascia como objeto específico, correspondendo a uma função particular e, relacionado ao conjunto dinâmico das funções específicas do contexto econômico da sociedade moderna (idem).

Importante enfatizar a contribuição da biologia com a descrição do organismo vivo (um todo constituído por órgãos/partes que se inter-relacionam desempenhando funções específicas em um sistema dinâmico), que serviu como modelo para a compreensão de objetos de estudo e para o desenvolvimento de métodos e instrumentos relativos a áreas distintas, como a economia, a sociologia, a antropologia e a linguística, por exemplo. De acordo com alguns arquitetos, artistas e designers, a relação de complementaridade entre os conceitos de estrutura e função (presente no organismo vivo) serviu de fundamento para a configuração formal.

A arquitetura orgânica, fenômeno paralelo à arquitetura racional (Argan, 2004: 76), que teve como fonte de inspiração a complexidade e a capacidade de crescimento e de desenvolvimento, e a versatilidade dos organismos da natureza, objetivava a otimização da matéria, máxima eficácia e economia de energia. Esses aspectos eram também valorizados pelo pensamento racional adotado na arquitetura e no design na construção de uma condição de existência (racional), em cidades e casas (povoadas de objetos) práticas, utilitárias e projetadas para alcançar a máxima funcionalidade – como máquina. A arquitetura orgânica e a arquitetura racional compartilharam da mesma situação histórica e do mesmo arquétipo – “uma figura ideal das sociedades e da relação harmônica do indivíduo com o todo” (Argan, 2004: 78).

A proposta da arquitetura racionalista de agir diretamente sobre uma situação social concreta para modificá-la (e não de se atrelar às leis constantes da

realidade – no caso dos modernos, leis relativas à realidade social, no caso dos “clássicos”, relativas à natureza) caracterizou seu caráter ideológico; seria mais “justo”, pondera Argan (2004: 72), falar em ideologismo e não em abstração ou utopismo.

demonstra-o o fato de que se buscou bem rapidamente substituir o adjetivo racional, seguramente impróprio, por funcional, mais tecnicamente pertinente, ou “internacional”, mais adequado aos assuntos ideológicos, ou francamente por “democrático” (...) nitidamente alusivo a intenções ou conteúdos políticos (idem).

Esses comentários do autor explicitam o cunho ideológico e moral da proposta da arquitetura racionalista.

Não esqueçamos o que significou, na Itália e na Alemanha, o “racionalismo” arquitetônico, como argumento moral contra a prepotência das ditaduras; não subestimemos a gravidade do dilema, que não deixava alternativa entre o rigor de Gropius ou de Le Corbusier e a baixaza artística e moral dos arquitetos oficiais (Argan: 2004: 75).

Esse foi o compromisso de Walter Gropius, entre outros arquitetos, designers e artistas examinados no capítulo anterior deste trabalho, para quem projetar o espaço representava projetar a existência civilizada – “o espaço começa a existir, a se delimitar, a tomar forma quando é considerado como dimensão virtual do agir ordenado, projetado, formativo de um grupo social por um grupo social” (Argan, 2006: 273).

Segundo Gropius, a sociedade moderna se caracterizava pela dinâmica da inovação – construía seu próprio movimento em sentido progressivo num processo de planejamento contínuo em busca da superação de resultados (Argan, 2004: 129) –, assim como, aliás, a arquitetura, particularidade que, de acordo com o arquiteto tornava inapropriada a atribuição de “um estilo” às produções formais, por exemplo, da Bauhaus. O objetivo de Gropius era a intervenção direta e concreta em uma condição de existência via construção de um modo de vida civilizado, contando com os avanços da ciência e da tecnologia, instrumentos da razão, em que cidades, casas e objetos deveriam ser eficientes, práticos, simples úteis e funcionais, sem ornamento, sem estilo – “Nas sociedades democráticas dominadas pelas tensões de classe, a elegância deveria consistir justamente em

não ostentar, em escolher para si, com discernimento, a qualidade sob a aparência da simplicidade” (Paim, 2000: 100).

Era esse também o mundo idealizado por Adolf Loos, um mundo exclusivamente tecnológico, livre da “vergonha do trabalho”, livre do desperdício que representava os ornamentos (como se sabe, questão central e relativa à forma), dos objetos dispendiosos (ornamentados) e de símbolos – “Em vez da beleza a elegância, distinção preconizada por Viollet-le-Duc e Adolf Loos” (idem).

Também para Le Corbusier, que segundo Paim (2000: 102) “associou magistralmente a expectativa de elegância ao despojamento funcionalista”, os ornamentos estavam relacionados ao gosto não cultivado e deveriam ser excluídos (cabe lembrar a crítica de Muthesius) – sua ideia era a de elegância ascética e “higiene social”. Corbusier, informa Argan (2004: 271), foi “expoente típico de uma burguesia que percebe o perigo iminente e joga fora pela amurada todo o seu lastro de privilégios para salvar, consigo mesmo, os “supremos valores” da civilização”.

Paim comenta que Pierre Bourdieu identificou em seu estudo sobre os mecanismos modernos de distinção social³² que o ascetismo estético serviu como divisor entre o intelectual e o filisteu, “que se entrega ao mero prazer dos sentidos e às seduções superficiais do ouro e dos ornamentos” (Paim, 2000: 100). O arquiteto polonês Witold Rybczynsky atribui a esse ascetismo a expressão “austeridade ostentatória” (idem).

A adoção de princípios como despojamento, simplicidade, asceticismo e sobriedade e a consequente rejeição de ostentação, exagero e ecletismo fortaleceram a ênfase conferida à questão da utilidade. Segundo Argan (2004: 75) os arquitetos racionalistas assumiram a responsabilidade de engajar a arte e a arquitetura na luta política, abrindo mão, desse modo, do “direito de imunidade que parecia ser próprio da arte”. A arte foi convocada a ser aplicada e reintroduzida na vida e a ser funcional, e a forma, a corresponder à funcionalidade objetiva do produto, ser o resultado lógico do problema bem formulado, com dados ordenados e soluções claras e simples; era essa perfeição que se esperava

³² Os fundamentos de sua análise se encontram na hipótese formulada por Gombrich segundo a qual o ascetismo estético é uma tendência cultural do mundo moderno que, embora tenha sido radicalizada no século XX, originou-se no Renascimento (Paim, 2000: 100).

dos objetos funcionais – mecanismos perfeitos projetados para responder às necessidades do homem, mesmo que elas sejam falsas, observa Adorno (1984: 671- 672).

O termo necessidade, observe-se, possui acepções diversas: na lógica e na metafísica, a necessidade se opõe à contingência, necessário é aquilo que não pode ser de outro modo; considerando a dimensão biológica e social do homem, necessidade diz respeito à privação ou carência de algo, fundamental e básico para a sobrevivência humana (ar, alimento, sono, reprodução), que pode ser determinada por contingências individuais ou circunstâncias contextuais (Lessa, 1999: 106).

A satisfação de necessidades por meio de coisas úteis produzidas industrialmente possibilitaria o progresso e o bem-estar social, esse argumento e promessa serviu de justificativa (doutrina ética do utilitarismo) para meios e fins na produção industrial, restrita, cabe frisar, às limitações tecnológicas e determinada pela esfera político-econômica.

A conceituação moderna de utilidade se desenvolve no cenário da Revolução Industrial, enraizando-se tanto no utilitarismo, doutrina ética que atravessa os séculos XVIII e XIX, quanto na economia política que dá origem à economia moderna. No momento em que a produção industrial passa a ocupar a esfera pública e se constitui como sociedade, conforme o conceito de contrato social, surge a doutrina utilitarista (Lessa, 1999: 109-110).

A questão da utilidade era também ideológica e moral, e serviu como valor distintivo entre produtos esteticamente autônomos (objetos dispendiosos) e aqueles com finalidade (objetos-modelo) (Adorno, 1984: 657) – “estavam separados entre si por um fato absoluto”: a utilidade, subordinada à questão funcionalista (Adorno, 1984: 674).

O que não é útil é atacado sem questionamento porque o desenvolvimento das artes expôs a insuficiência estética que lhe é intrínseca. O meramente útil, no entanto, se encontra entrelaçado às relações de culpa, aos meios de uma devastação do mundo, a uma desesperança que nega tudo à humanidade, exceto consolações enganadoras. Mas mesmo que esta contradição jamais possa ser completamente eliminada, deve-se dar um primeiro passo para tentar compreendê-la; na sociedade burguesa, a utilidade tem sua própria dialética. O objeto útil seria a mais elevada realização, uma *coisa* antropomorfizada, a reconciliação com objetos que não estariam mais isolados da humanidade e que não sofreriam mais humilhação na mão dos homens (idem).

A arquitetura assumiu o paradigma do praticismo e do utilitarismo da sociedade moderna considerando os próprios meios e fins de uma maneira objetiva, agindo na busca de seu “ideal, um progresso concreto, em prol da sociedade como um todo” (Argan, 2004: 99) – a construção e a prática da existência eram sustentadas pela crença na ação objetiva, útil, racional. A arquitetura moderna nasceu de um impulso moral (Argan, 2006: 233) frente a uma indústria considerada “hipócrita, mascarada de artesanato” e buscou, por meio de clareza, positividade, lucidez e ordenação, agir e proceder tecnicamente, produzindo objetos “puros” – a forma deveria ser correta, clara, correspondendo exatamente à função objetiva; deveria ser inserida como espaço da civilização no espaço da natureza, sendo “ao mesmo tempo a forma da realidade e da consciência da natureza e da história” (Argan, 1993: 268- 269).

Aqui vale trazer os princípios gerais que nortearam a arquitetura moderna, pontuados por Argan (2006), em *A época do funcionalismo* e que neste trabalho também são considerados conceitos orientadores, naquele momento, das produções do design, salvo limites específicos da atividade.

1) a prioridade do planejamento urbano sobre o projeto arquitetônico; 2) o máximo de economia na utilização do solo e na construção, a fim de poder resolver, mesmo que no nível de um “mínimo de existência”, o problema da moradia; 3) a rigorosa *racionalidade* das formas arquitetônicas, entendidas como deduções lógicas (efeitos) a partir de exigências objetivas (causas); 4) o recurso sistemático à tecnologia industrial, à padronização, à pré-fabricação em série, isto é, a progressiva industrialização da produção de todo tipo de objetos relativos à vida cotidiana (desenho industrial); 5) a concepção da arquitetura e da produção industrial qualificada como fatores condicionantes do progresso social e da educação democrática da comunidade (Argan, 2006: 264).

Na arquitetura e no design o funcionalismo possui diversas acepções e é associado a uma vasta gama de características, como a eficiência da mecânica, a lógica, a forma biológica, a ordem, a moralidade. De Zurko identifica na arquitetura funcionalista três variantes que se distinguem por seus valores básicos e servem também ao design: um funcionalismo técnico, em que a beleza de um objeto é definida por seu desempenho técnico; um funcionalismo orgânico, inspirado na perfeição e na beleza da natureza, em que os elementos têm formas diferenciadas, cada uma de acordo com sua função específica e a última variante, certamente a corrente mais antiga e comum do funcionalismo (Bomfim, 1998: 103), que diz respeito ao compromisso com a expressão de valores religiosos,

éticos ou políticos, um meio para a revelação desses valores, com o fim de contribuir com a formação política, moral ou religiosa da sociedade (de Zurko, 1957, 1970, apud Bomfim, 1998: 103 -106)

Na área do design a funcionalidade deve ser entendida segundo duas acepções: a) como algo que garante um caráter “orgânico” ou ‘maquínico’ à eficácia de um produto; b) como atribuição utilitária particular de um produto, identificada como a sua função social. Esta função refere-se a uma funcionalidade básica’ e se identifica com a utilidade, no sentido de que se uma coisa é útil, é porque de alguma maneira funciona. Já a funcionalidade propriamente dita, correspondendo à primeira acepção, é a categoria que se identifica com o trabalho do design, pois diz respeito a uma funcionalidade da forma, seja no espaço, seja no plano, visando uma qualificação do uso. A funcionalidade “instrumentaliza” o objetivo pressuposto na utilidade. Esta implica um ‘para quê’, enquanto a funcionalidade trabalha com o ‘como’ (Lessa, 1999: 111)

A partir de uma concepção idealista de vida e de mundo, e tendo como meta a construção de uma condição civilizada de existência, o funcionalismo, na visão do engenheiro e arquiteto italiano Pier Luigi Nervi (1891-1979), tornou-se “o método de uma escolha realizada, no campo ilimitado das ocorrências e das oportunidades práticas” (Argan, 2004: 229), opção que privilegiou a ciência, a tecnologia e seus derivados, determinando o deslocamento de certos valores.

A fábrica, comenta Domenico De Masi (2000: 54-56)em *O ócio criativo*, “destila” princípios do interior de seu universo tecnológico, valores relativos à tecnologia e à indústria que se “infiltraram” no mundo privado. O mundo do trabalho serviu como modelo para a reorganização e construção da “existência”; o sujeito orientado por esses valores (“transformados” em necessidades) passou a consumir (desejar) artefatos igualmente oferecidos aos milhares para “todos”, aspirando a não mais ser diferente, mas igual a outros sujeitos. O princípio de standardização adotado pela indústria reestruturou métodos de configuração e produção, preços e vendas, e condicionou o gosto dos consumidores, aos padrões oferecidos. Deriva da standardização a especialização profissional dos cargos e a especialização funcional dos espaços (a cidade se especializa).

Alterações da técnica implicaram mudanças na ordem social e no entendimento do sujeito; explica Argan que a técnica artesanal do ornamento diferenciava os objetos e correspondia a uma concepção de mundo segundo a qual o indivíduo era economicamente autônomo e valorizado como partícipe de uma sociedade (sistema de atividades humanas diferenciadas); já a técnica mecânica da

indústria corresponde a uma outra concepção, a que torna idênticos objetos e indivíduos, colocando-os como uma unidade na série – ambos (objetos e indivíduos) estão implicados em um “modo de vida em comum” (Argan, 2004: 21). Produzido em série, tendo milhares de cópias idênticas, o objeto industrial situa-se num sistema de relações, dentro da série, com o indivíduo, com as exigências de existência e trabalho, e se relaciona ao conjunto dinâmico das funções, que inclui a função social, cujo aspecto simbólico é considerado uma necessidade “para que a sociedade crie seus símbolos na medida em que eles concretamente sirvam a ela”. (Argan 2004: 127). Forma e ornamento devem ser funcionais em relação a uma ordem de funções, satisfazendo à função simbólica de “importância social incontestável”, ambos, ornamento e forma, superam o limite da função estritamente prática, mas nem sempre a funcionalidade prática e a psicológica coincidem (Argan, 2004: 126-127).

Na base da metodologia moderna estão certos elementos simples que podem combinar-se segundo esquemas associativos ou combinatórios infinitos: somente quando a forma do objeto se fundamentar nesses elementos simples e os combinar num esquema associativo correto, o objeto poderá explicar sua própria função específica no âmbito daquela função geral, unitária e contínua que é o comportamento social do homem moderno (Argan, 2004:129).

Theodor Adorno (1984: 657) entende que “a questão do funcionalismo não coincide com a questão da função prática”; funcionalidade e necessidade estão condicionadas a uma dada situação em determinado momento; portanto, um objeto considerado necessário e funcional (segundo a linguagem derivada das esferas dos materiais) quando deslocados de seu contexto de uso (quando seu uso não é mais requerido) perde seu significado, podendo tornar-se supérfluo “caso não seja legitimado como estilo” (uma segunda espécie de linguagem) (Adorno, 1984: 657). “A partir disto formulamos nossa amarga suspeita; a absoluta rejeição do estilo se torna o estilo” (Adorno, 1984: 663).

Adorno recorda o lamento de Loos que “a arquitetura é um grito no vazio” - “Sem representar qualquer ideologia absoluta e duradoura, a arquitetura, ao mesmo tempo em que serve ao atendimento às necessidades, se contradiz tão logo passe a servi-las” (Adorno, 1984: 671). A arquitetura funcional (e podemos considerar o design funcionalista), tendo elevada opinião sobre o homem (e, por

isso, digna dele), buscou atender não aos seus “instintos suprimidos” (dos sujeitos empíricos), mas ao sujeito “segundo o status de suas próprias energias produtivas, tal como encarnadas na tecnologia” (idem). Le Corbusier (1996: 67) concebeu protótipos humanos e construiu tendo o homem como padrão, acreditando que “Buscar a escala humana, a função humana, é definir necessidades humanas”.

Mas, apesar de considerar o melhor do homem e tê-lo como ponto de partida para a configuração da forma/construção, a arquitetura moderna enfrentou uma tensão derivada de um antagonismo social: a sociedade desenvolveu as energias humanas produtivas, mas as submeteu à imposição das condições de produção, de trabalho, que deformavam os sujeitos, impedindo sua autonomia e identificação de seus próprios interesses – a arquitetura não podia negar os homens tal qual eles são (Adorno, 1984: 671).

A atitude da arquitetura funcionalista, de eliminação da tradição e adoção de uma norma, que aparentemente pode ser caracterizada como positivista, comenta Argan (2004), era claramente a favor do sujeito. Porque tinha elevada opinião sobre ele, procurou mediar construção formal e função, acreditando alcançar dessa maneira padrão mais elevado (que correspondesse ao homem), produzindo formas distantes da aparência de “sets de filmagem...”, segundo Adorno (1984: 671), ou de “certas carrocerias monstruosas dos automóveis americanos”, do ponto de vista de Argan (2004: 129). Na construção em nome do homem, para o homem, particularidades (instintos) dos sujeitos foram eliminadas.

o que havia em comum entre todos os homens e podia ser identificado e aperfeiçoado pelos designers-engenheiros era o mecanismo que regia as atividades humanas, ou seja, a nossa natureza mecânica; o que havia em comum entre todos os homens era também o que havia em comum, entre os homens e as máquinas (Paim, 2000: 97).

Foi uma escolha, um método adotado pela arquitetura funcionalista (lembrando comentário de Argan já mencionado) que elegeu como necessário na construção formal não as particularidades do sujeito, mas as qualidades dinâmicas das estruturas, possíveis graças aos materiais empregados. Resgatando o argumento já mencionado que justificava o uso de determinados materiais adequados às construções pretendidas.

Do ponto de vista do sociólogo britânico Richard Sennet (1943), citado em Paim (2000: 102-103), apesar da ênfase dada pela arquitetura moderna, entre

outros aspectos, à integração dos espaços público e privado (exterior e interior, espaço contínuo), o uso extensivo do vidro isolou o sujeito (na caixa de vidro), que via, mas não podia tocar ou participar.

O funcionalismo de Le Corbusier e o neoplasticismo de Mondriam privilegiaram a pura visualidade em detrimento dos valores tácteis (Paim, 2000: 103). As formas (aparência, aspecto externo) deveriam ser higiênicas, ascéticas, claras, limpas, as superfícies dos objetos deveriam ser lisas, e os materiais, “desnaturalizados”; “segundo os princípios neoplásticos, os poros dos diferentes materiais deveriam ser selados, os veios naturais da madeira revestidos de tinta cinza, preta ou branca” (Paim, 2000: 102 -103).

A consideração de materiais, processos produtivos e tecnologias disponíveis foi aspecto que, associado a determinações teóricas e ideológicas, interesses econômicos e políticos, fortaleceu o estabelecimento de normas para a configuração formal/construção – a questão funcionalista configurou-se como manifestação do puritanismo e produtivismo burguês. Diversos designers e arquitetos ligados ao modernismo europeu basearam sua obra na ação, na dissolução do objeto artístico, no questionamento do valor da obra de arte e na crítica às sociedades dominantes, e buscaram linguagem formal supostamente universal, soluções formais “de preferência redutíveis a módulos simples e abstratos que pudessem ser eternamente recompostos de acordo com necessidades funcionais” substituindo “as formas vernáculas – para eles ligadas a um passado arcaico de regionalismos e nacionalismos, de escolas e modas” (Cardoso, 2000: 155). Para Nervi, comenta Argan (2004: 229) o funcionalismo foi apenas uma maneira de excluir do processo artístico “todo hábito mental inveterado, toda a tradição aceita passivamente; e de pôr o fato artístico como atualidade absoluta”.

Victor Margolin (1989) no texto de introdução de sua antologia *Design Discourse: History, Theory, Criticism* comenta que os antigos modernistas dos anos 20 definiam o usuário do design como alguém cujas necessidades seriam satisfeitas pela clareza da comunicação, organização sistemática e pureza da forma, obtidas inicialmente pelo uso da geometria, que forneceu vocabulário preferencial e base para a arquitetura e o design. A adoção de uma norma do design modelada de acordo com as características da ciência e tecnologia ocasionou, do ponto de vista de Margolin (1989: 16), divisão maniqueísta do design em bons e maus exemplos da norma.

O próximo capítulo deste trabalho dá prosseguimento ao exame de discursos relacionados à configuração formal, nesse caso os que legitimaram as prescrições normativas específicas e rigorosas para a conformação de formas/objetos (considerados modelos ideais) e que excluíram outras, condenando-as ao anonimato. Inicialmente examina argumentações que implicaram a constituição de determinada ordem discursiva, que ajudaram a eleger o funcionalismo, o *good design*, como padrão de avaliação para a arquitetura, o design e suas produções, além de fundamentar o campo do design e orientar a prática. Em seguida trata da constatação da insustentabilidade das premissas morais funcionalistas tendo em vista o objetivo da esfera econômica-comercial: ampliar as vendas e produzir muitas novidades para o novo consumidor – a massa.