

2. Ruskin e Aloísio: narrativas sobre produtos artesanais na história do design.

Este capítulo tem como foco a investigação dos saberes produzidos no campo do design na sua relação com os modos de produção artesanal. Partimos do exame dos discursos de John Ruskin (Inglaterra, meados do século XIX) e Aloísio Magalhães (Brasil, meados do século XX). Produzidos em dois momentos diferentes e em duas situações espaciais distintas, percebe-se a tensão da passagem ou a quebra de paradigma, que acompanharam as transformações dos modos de produção, as industrializações britânica e brasileira, e que culmina com o surgimento de um novo agente social: o designer.

A presente abordagem delimita-se à palestra *A manufatura moderna e o design*¹, proferida por Ruskin, Inglaterra ano de 1859, e aos discursos proferidos por Magalhães, relativos ao Centro Nacional de Referências Culturais (CNRC), registrados² em documentos oficiais e entrevistas.

Iniciaremos cada investigação contextualizando e apontando sumariamente partes do repertório “lugares-comuns”³, aspectos da realidade, produtos e produtores escolhidos para serem valorizados nas escolas de design do Brasil. Estas escolas funcionam como ordenadoras de esquemas de pensamentos, realidades, princípios divisórios e sua aplicação, balizando sentidos e formando o que Pierre Bourdieu denomina de “*habitus* secundário”⁴. Deste modo, recorreremos aos estudos de Bourdieu sobre “sistemas de ensino e de pensamento”⁵

¹Ruskin, J. *A economia política da arte*. Tradução por Rafael Cardoso. Rio de Janeiro: Record, 2004, p.155

²IPHAN/MinC, Arquivo Aloísio Magalhães- AAM.

³Segundo Bourdieu, as escolas determinam um repertório de lugares-comuns, assim como um corpo comum de categorias de pensamentos que tornam possíveis a comunicação entre os pares. (Bourdieu, P. *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção Sergio Miceli – 5º ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p.p. 205,207)

⁴Para Bourdieu, o sistema de ensino age através de uma ação prolongada de inculcação, com a função de legitimação cultural pela delimitação do que merece ser ou não discutido, definindo um conjunto de práticas e ideologias características de um grupo de agentes denominado *habitus* secundário. (*Ibidem.*, p.p.117, 191,120)

⁵*Ibidem.*, p. 204

e a uma das recomendações desenvolvidas por Michel Foucault⁶, a de verificar “o que era dito”, ou seja, a construção social do que era dito, considerando que os esquemas de pensamentos organizam o real e determinam, em ampla medida, o que socialmente é considerado com tal.

2.1.

John Ruskin: o movimento “*Arts and Crafts*”.

A história do design é composta por narrativas que abordam o surgimento de práticas sociais específicas, nas quais o agente social ingressa no cenário mundial orientado por dois eixos: o da fundamentação teórica que orienta a criação (arte, técnica e ciência) e o dos modos de produção (artesanal, manufatureiro, industrial mecânico e industrial eletrônico). No caso brasileiro, identificamos a predominância das narrativas que privilegiam os modos de produção. É por esse intermédio que seremos guiados para, sumariamente, contextualizarmos o surgimento de John Ruskin, privilegiando a perspectiva do professor Gustavo Bomfim⁷. Posteriormente analisaremos os enunciados de Ruskin que privilegiam a criação.

A predominância do modo de produção artesanal é situada na Idade Média e tem como principal característica a moderada oposição, senão a ausência, da divisão entre o trabalho intelectual e o trabalho manual na produção dos objetos. O artesão era o profissional responsável pela configuração e execução dos objetos, prática que adquiriu nas relações assistemáticas entre mestre e aprendiz e/ou nas relações familiares, quando o “saber fazer” era repassado de geração para geração, quase sem auxílio de um aparato teórico. Os processos criativos, contudo, seguiam normas rígidas que definiam desde a temática à realização da obra, sem possibilitar margem para a criação individual.

Artesão era a denominação atribuída a todo tipo de trabalhador ocupado com a atividade produtiva. Norbert Elias, ao estudar a produção de Mozart (1756-1791), alertou para as “*abstrações acadêmicas, que não fazem justiça ao caráter-*

⁶Foucault, M. *As palavras e as coisas*. Tradução Salma Tannus Muchail. 8º ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

⁷Bomfim, G. *Idéias e Formas na História do Design- uma investigação estética*. João Pessoa: Editora da UFPB, 1998

processo dos dados sociais observáveis a que se referem”⁸. Para ele, a música nos séculos XVII e XVIII era um ofício no qual o artesão não tinha liberdade de criar e seguia o gosto da nobreza, visto que esta legitimava o padrão das criações de todas as origens sociais. Neste sentido, o músico burguês era tão indispensável para os palácios quanto os pasteleiros, os cozinheiros e os criados. Ademais, Elias, relata a luta de Mozart na tentativa de transição de sua “arte de artesão”, subordinada ao padrão de gosto dos patronos aristocratas, para a “arte de artista”, criada para um mercado de compradores, o que lhe permitiria independência na criação em relação ao gosto aristocrático. Esta possibilidade de transição estava em processo de surgimento no campo da literatura com a figura do “escritor autônomo”, mas no âmbito da música a estrutura social ainda não oferecia esse espaço.

É importante lembrar que o modo artesanal coexistiu com o modo manufatureiro. Este último é localizado no século XVI, com a criação das manufaturas reais, posteriormente de cunho privado, havendo várias transformações na produção e na circulação dos produtos. Nessa época, iniciou-se a diferenciação entre trabalho intelectual e manual. Os artistas, devido ao contexto, passaram a ser os profissionais contratados para criar as formas dos produtos a serem fabricados em série pelos mestres e artesãos. Bomfim⁹ chama atenção para a existência, nesse período, do agente “Mestre da Forma” e/ou “Mestre das Figuras” e para sua hierarquia na produção, visto que era o profissional que ocupava o segundo lugar em importância nesse sistema, com soldos inferiores somente ao do administrador geral. Sua importância relaciona-se ao fato dos projetos elaborados por ele começarem a valer como mercadoria.

Embora os produtos desse tipo de produção ainda copiassem os artefatos, o fato é que houve uma mudança gradual para a idéia da criação, ressaltando-se o fator intelectual e não mais o meramente manual.

A existência das manufaturas culminou, em vários países, na industrialização do final do século XVIII, início do século XIX, aproximadamente todo período o qual denominamos Idade Moderna. Configura-se aí um momento de passagem dos modos de produção domésticos para a intensificação da

⁸Elias, N. *Mozart: Sociologia de um gênio*. Michael Schröter (Org). Tradução Sergio Groes de Paula. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1995, p.13

⁹Bomfim, G. *op.cit.*, 1998, p.59

produção em série, com a utilização de projetos ou modelos e a divisão do trabalho em pequenas etapas. A habilidade técnica e manual dos mestres e artesãos já não eram requeridas, crescendo a utilização de trabalhadores não especializados pelas indústrias. O ideário em vigor era o de que qualquer trabalhador poderia operar as máquinas. O progresso, ou a modernidade, a partir de 1850, passava a ser visto por meio da automação e da mecanização.

Bomfim relaciona dois fatos que considera importantes para a estética desse período: o da “Modernidade” não ter alcançado o mundo das formas industriais e os diferentes movimentos e escolas que caracterizaram o surgimento da profissão de designer. Pelo primeiro, os “*produtos concebidos com as mais modernas técnicas da época [...] recebiam configuração decorativa inspirada nos templos gregos ou romanos*”¹⁰. Já em relação aos diferentes movimentos e escolas, “*inclui a crítica de Ruskin e a prática de Willian Morris, o ‘Art Nouveau’, o Construtivismo, os programas ‘Deutsche Werkbund’ e da ‘Bauhaus’, os princípios do funcionalismo, defendidos pela ‘Hochschule für Gestaltung’, na Alemanha, e do ‘styling’, nos Estados Unidos da América, etc*”¹¹. Cabe ressaltar que as principais consolidações na inserção de princípios científicos foram realizadas pelo programa estético Nova Objetividade do *Deutsche Werkbund* (1907) e, incisivamente, com a *Hochschule für Gestaltung* (1953), Escola Superior da Forma de Ulm e a Bauhaus (1919), fundada como parte do programa da *Deutsche Werkbund*. Seu objetivo era a uniformização do gosto alemão, sua legitimação e aplicação na produção industrial, bem como sua promoção por meio de exposições e publicações.

As críticas de Ruskin (1819-1900) apresentam-se quando do surgimento da industrialização na Inglaterra, contexto dos primeiros movimentos e escolas de design, as *School of Design*, em oposição ao movimento *Arts and Crafts*. Assim, o “artista da forma” ou “mestre da forma” passava a ser denominado designer. Ruskin exerceu influência direta nas ações e ideologias no campo das artes, do design e da arquitetura, sempre relacionada aos movimentos *Arts and Crafts* e *Art Nouveau*, os quais utilizaram-se da filosofia ruskiniana de arte inspirada nas formas da natureza e da aplicação da arte nos produtos manufaturados, ou industriais. O movimento *Art Nouveau* espalhou-se por vários países,

¹⁰Bomfim, G., *op.cit.*, 1998, p. 63

¹¹Bomfim, G., Definição de design. In: *Teoria e Crítica do Design*, Textos avulsos, 2001, p.2

caracterizando-se pelo ajuntamento de uma série de críticos e artistas, arquitetos e designers, que produziram obras em todas as áreas, com linguagem uniforme, embora distintos significados. Bomfim¹² atribui as variantes de significados do movimento aos diferentes processos de desenvolvimento econômico e variadas relações políticas e culturais entre os países. Acrescenta ainda que o movimento não cumpriu sua promessa de unir a arte à técnica, como o *Arts and Crafts*, e não encontrou uma aplicação na indústria, pelo fato da inspiração no passado não poder apresentar uma solução para o problema de uma estética industrial.

Na verdade, a produção industrial e moderna adotava estilos passadistas, *revivals styles*, estilos históricos, que demandavam uma intervenção artesanal em sua manufatura ou usinagem. O produto, fabricado em série, tentava reproduzir o artesanal, desde a matéria-prima utilizada (o mármore, a madeira nobre) ao acabamento. Assim, o produto fabricado em série parecia falso ao observador, pois o acabamento de um objeto, antes fabricado à mão, não tinha a mesma configuração de quando realizado à máquina. Daí se propunha um novo estilo, um estilo verdadeiramente industrial, para atender às especificidades técnicas geradas pela produção em série. Ruskin atacou veementemente o trabalho e a estética capitalista industrial, pois era contra a falsidade em que operavam. Dessa forma, tentou defender uma estética para o campo do design (profissional responsável pela forma do produto industrial) que aliasse a forma correta de trabalho (para ele a artesanal) à verdade dos materiais e à inspiração estética buscada na natureza. Conciliação, na opinião de Bomfim, utópica frente ao novo modo de produção, pelo fato de Ruskin não reconhecer a realidade da indústria.

Na história do design o artesanato sempre foi negligenciado como produto e como campo de atuação do design, e só passaria a ser considerado quando o próprio designer viesse a configurar-se como artesão.

¹²Bomfim, G., *op.cit.*, 1998, p. 73

2.1.1.

As críticas de Ruskin e a estética do convencionalismo.

*A manufatura moderna e o design*¹³ é o título da palestra realizada por Ruskin em Bradford, Inglaterra, em março de 1859. Ruskin ocupava o lugar de orador, como importante professor e crítico de arte e não menos importante artista-pintor. Detentor de vasta produção (gráfica, desenho, e bibliográfica), sua obra foi marcada por contradições, tidas como típicas e desejadas pelo autor.

Os motivos que nos levaram a eleger para análise a palestra *A manufatura moderna e o design*, inserida no contexto da publicação *A economia política da arte*, são: (i) constituir-se na primeira análise sistemática pelo autor do tema economia, sociedade e arte¹⁴; (ii) o período em que foi produzida, traduzindo a tensão e a quebra de paradigmas tecnológicos, com a crescente industrialização na Inglaterra e com o surgimento do campo de design.

Antes de iniciarmos a análise da palestra propriamente, é mister um breve caminhar sobre a ideologia ruskiniana, tendo como condutora a publicação *A economia política da arte*, composta por quatro palestras realizadas entre julho de 1857 e março de 1859 em Manchester, Trunbridge Wells e Bradford na Grã-Bretanha oitocentista.

Ruskin preconizava que a ação e o pensamento deveriam caminhar lado a lado, daí sua grande crítica aos tempos Modernos, no que se refere ao fato de o trabalho manual e o intelectual encontrarem-se cada vez mais distanciados. Suas reservas às teorias do criacionismo e do evolucionismo levaram-no a preferir a idéia de uma natureza em autocriação, *natura naturans*¹⁵. No meio acadêmico, Ruskin marcava diferença com o sistema de educação de designers desenvolvido por Henry Cole, principalmente a filosofia utilitarista. Ademais, Ruskin sofreu forte influência de Thomas Carlyle, um dos pensadores vitorianos que

¹³Ruskin, J. *op.cit.*,2004, p. 155 *passim*.

¹⁴Ramos, I. *O poder do pó: o pensamento social e político de John Ruskin (1819-1900)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002. Tese de doutorado em Estudos Anglo-Portugueses, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e posteriormente publicada pela Fundação Calouste Gulbenkian, a qual utilizamos como bibliografia secundária, p.178.

¹⁵ Noção que surge no pensamento medieval em contraponto à noção de *natura naturata*. A primeira noção refere-se à natureza como “*obra de Deus*” e a segunda à natureza como é dada ao homem (Groulier, J. Da imitação à expressão. *In: A pintura: da imitação à expressão* . Org: Jacqueline Linchtenstein, 2004, p. 10)

problematizavam o “mal estar” dessa época. Carlyle, em determinado período, passou a ler e balizar os escritos de Ruskin.

Ingressando no universo das palestras¹⁶, percebemos que Ruskin contrapôs a “verdadeira” à “falsa” riqueza, fazendo menção à exposição *Manchester Art Treasures Exhibition* que ocorrera em Manchester, em 1857. A exposição foi impulsionada pela *Great Exhibition* realizada no edifício pré-fabricado Palácio de Cristal, em 1851, cujo curador era Henry Cole. Para Ruskin, estas eram demonstrações da “riqueza” das nações, da eficácia da industrialização e do progresso tecnológico, fatores que influenciaram profundamente as artes decorativas da época. A influência era construtiva e estética e representava, para Ruskin, a expressão do mau gosto. Ademais, a exposição representava a substituição da cobiça pelas barras de ouro por homens empregados, o novo *Mamom*¹⁷ da Inglaterra. Assim, sob a influência de *Mamon*, a Inglaterra vivia uma falsa riqueza por meio do poder de patrões sobre os trabalhadores, que poderiam estar bem ou mal empregados. Da explicitação de princípios que contrapõem o bem e mal, o verdadeiro e o falso, e outros embasados na lei divina, Ruskin definiu a economia como “o sábio” gerenciamento do trabalho. Para tanto, utilizava a noção de economia como sinônimo de administração e gasto.

Em relação às várias iniciativas estéticas tomadas na Inglaterra com objetivo de integrar a arte à indústria, Ruskin criticou amplamente as *School of Design*, estabelecidas em 1837, com o objetivo de promover a aplicação das artes à manufatura, com princípios que consistiam em produzir padrões e desenhos e selecionar materiais, sem o envolvimento dos alunos no processo de execução. Outra iniciativa criticada foi a *Royal Society of Arts*, instituição que procurava conciliar a arte à mecânica. Ambas iniciativas estavam ligadas a Henry Cole. Outrossim, criticou os princípios do liberalismo econômico, do utilitarismo e da ideologia do *laisser-faire*, propagados na Inglaterra pelo Partido Liberal (que tinha como crença a seleção natural dos melhores e do progresso, reforçada pelas repercussões da teoria darwinista).

¹⁶ *A descoberta e a aplicação da arte e A acumulação e a distribuição da arte* (Ruskin, J., *op.cit.*, 2004, p. 23 *passim*).

¹⁷ Termo de origem aramaica, citado diversas vezes nos Evangelhos, utilizado no contexto da industrialização pelos intelectuais ingleses para nomear metaforicamente a luta entre a tecnologia e o materialismo da civilização Moderna (o Mamom) e a tradição da arte e da filosofia européias (a poesia). Mamom, representaria a riqueza como ídolo, ou o espírito da cobiça da civilização Moderna. (Kuper A. *Cultura: a visão dos antropólogos*. Tradução de Mirtes Franges de Oliveira. Bauru, SP; EDUSP, 2002, p.p. 29,30)

Em oposição às iniciativas de H.Cole e do Partido Liberal, Ruskin visava incentivar o individualismo e a noção de *design as craft*. No seu primeiro trabalho de economia da arte, o de como obter “o homem genial¹⁸”, estava o princípio de “descobrir o artista, e não fabricá-lo¹⁹”. Nele, deixa implícito o princípio do “dom”, a descoberta do artista, e a idéia de aprendizado por meio da prática. Para tanto, os jovens deveriam freqüentar escolas cuja metodologia sugerida era a do sistema de ensino herdado dos artesãos, como o “*ateliê de um bom mestre pintor*²⁰”. Desse modo, propôs o restabelecimento das corporações de ofício, afirmando acreditar que a colocação deste modo de produção como de caráter inferior era um sintoma da sociedade moderna.

Na época das palestras, as corporações de ofícios - ou guildas - estavam em fase final de existência, em período de declínio, vitimadas por décadas de políticas que visavam minimizar seu controle sobre o mercado de trabalho. Ruskin tentava reavivá-las, pois verificou que elas eram importantes para o recrutamento e formação dos artífices.

A finalidade, pois, era a de combater o sistema de divisão de tarefas, típico da indústria, que podava a **diversidade** do trabalho, eliminando todo prazer e reduzindo o trabalhador a um mero instrumento mecânico. Também fez menção à **durabilidade** do trabalho, referindo-se aos materiais duráveis, com a crítica ao desperdício de tempo do intelecto dos artistas em materiais de baixa qualidade, que não sobreviveriam ao tempo. Segundo ele, o conteúdo deveria “*ser bom o suficiente para sobreviver ao juízo do tempo*²¹”. Ao exemplificar o conceito de durabilidade, critica, mais uma vez, os conceitos de design da época e a perspectiva utilitarista da arte, representada por Henry Cole, sujeitas às falsidades e às regras da sociedade de consumo.

Parece que Ruskin criou deslizamentos semânticos em seus enunciados, como em *A obra do ferro na natureza, na arte e na política*²² ao mencionar o arado “*como instrumento que caracteriza a indústria*²³”. Por sua vez, nessa palestra ele utiliza ambigüamente o termo indústria como: (i) a qualidade de iniciativa, esforço, criatividade; (ii) a nova denominação das manufaturas. Do

¹⁸Ruskin., J. *op.cit.*, 2004, p.39.

¹⁹*Ibidem.*

²⁰Ruskin., J. *op.cit.*, 2004., p.41

²¹*Ibidem.*, p.50

²²*Ibidem.*, p. 113, *passim*.

²³Ruskin, J. *op.cit.*, 2004., p.148

mesmo modo, menciona a fabricação de artistas e trabalhadores. Assim, o trabalho mostrava-se um instrumento, tanto para a criação quanto para a reprodução.

A aludida colocação de Ruskin pode ser compreendida quando faz críticas as *School of Design*, para ele um lugar de instrução e não de educação, lugar do desenvolvimento das capacidades técnicas dos alunos sem incentivar a criatividade, com estudantes transformados em máquinas. Ademais, realizou uma contundente crítica em uma visível resistência à separação entre ciência e técnica. Separação que significava opor imaginação e sensibilidade (artista) e o esforço manual/habilidade dos dedos (operário), que para Ruskin deveriam estar unidos.

*Toda arte digna de nome é a energia, nem do corpo humano sozinho nem da alma humana sozinha, mas de ambos unidos, um a guiar o outro- a boa técnica e o trabalho dos dedos aliado à boa emoção e ao trabalho do coração*²⁴.

Em *Seven Lamps of Architecture*²⁵, obra de Ruskin publicada a 10 de maio de 1849, inspirada na paixão pela arquitetura medieval, as críticas à estética e ao modo e produção industrial e defesa da união entre criação (ciência) e execução (técnica) já apareciam. Quando descreveu a lâmpada do **sacrifício**, mencionou a melhor utilização do trabalho e dos materiais; já em a lâmpada de **verdade**, fazia menção à honestidade nos materiais e na mão-de-obra, sendo proibida a falsidade, quer na substituição de materiais quer na utilização de ornamentos produzidos por máquinas. Em a lâmpada da **beleza**, as formas deveriam ser retiradas da natureza e revelar, ao invés de esconder, o objetivo das estruturas utilizadas. A lâmpada da **vida** deveria ser reveladora do toque imperfeito da mão humana no trabalho e, finalmente, a da **memória**, que utiliza conceitos da sociologia, teria seu impulso criativo no passado, as raízes tradicionais geradoras das grandes obras de arte. Posteriormente, Ruskin utiliza essas noções para desenvolver o que denomina de “nobre convencionalismo”: uma estética que serviria à indústria.

Se a crítica de Ruskin dirige-se fundamentalmente à condição do trabalho no início do capitalismo, Janet Wolff²⁶, analisa os efeitos do capitalismo sobre a arte, o trabalho e a criatividade, e aponta para duas tendências históricas: a

²⁴ *Ibidem*, p. 125

²⁵ Ruskin, J., *Seven Lamps of Architecture*, Dover Publ, USA. 1990

²⁶ Wolff, J. *A produção social da arte*. Tradução por Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1982. p.p. 23-37

desumanização do trabalho humano e a erosão do seu potencial criador. Isso se deve principalmente à eliminação da especificidade do trabalho e à perda da similaridade entre arte e trabalho, quando esse foi reduzido a sua forma alienada²⁷. Além disso, nesse período, o trabalho artístico acabou por cair sob as leis da produção capitalista, passando a ser considerado como mercadoria, com o advento da contratação do artista como assalariado na indústria (como relatado na história do design), na publicidade e nos meios de divulgação em massa.

Apesar de relacionar trabalho e alienação, Wolff, por outro lado, chama a atenção para a perigosa construção do mito da liberdade no trabalho artístico, reforçado por Ruskin. Para tanto, exemplifica a condição do artista no período pré-moderno, o qual era “forçado” a pintar ou escrever seguindo as instruções dos mecenas, contudo, essa condição de dependência não diminuía o valor técnico ou estético das obras.

Outro enfoque de Ruskin era a defesa das grandes obras artísticas e arquitetônicas, que deveriam ser preservadas. Nesse sentido, afirmou que a “*arte das nações também é cumulativa, tanto quanto a ciência e a história; o trabalho dos vivos não supera o trabalho do passado, mas se ergue sobre ele*”²⁸. Dessa forma, lança um dos paradigmas da preservação histórica da Europa do século XIX: o de que nenhum prédio ou objeto histórico deveria ser restaurado ou reconstruído segundo sua forma original²⁹.

Os princípios de Ruskin também nortearam o movimento *Art Nouveau*, fato verificado, principalmente, quando discorre sobre a utilização do ferro para gradear parques e residências, aconselhando a transformação do “*efetivo policial*”³⁰ das grades em “*professores de desenho e em mestres da história natural*”³¹. Nesse sentido, o ferro seria considerado um material maleável, podendo expressar formas escultóricas existentes na natureza como “*galhos*

²⁷ Wolff cita Marx para quem a natureza do trabalho humano é essencialmente criativo e que parte do trabalho como “*atividade humana básica, necessária, e também da afirmação de que na medida em que não é forçado, deformado ou alienado, ele constitui uma atividade criativa livre*”. (Wolff, J. *op.cit.*, 1982, p. 29)

²⁸ Ruskin, J. *op.cit.*, 2004, p.72

²⁹ Gonçalves, R. *A retórica da perda: os discursos sobre patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ; IPHAN, 2002, p. 109

³⁰ Ruskin, J., *op.cit.*, 2004, p.132

³¹ Ruskin, J., *op.cit.*, 2004.

intricados, relva, folhagens (em especial folhagens espinhosas), bem como de muitos animais, de pena, de espinhos [...]”³².

Em seus escritos, fica claro que ele não sugeria a cópia fiel da natureza, ou seja a *mímese*, e sim um processo refinado de observação, a *poiésis*.

2.1.2.

“A manufatura moderna e o design”.

O principal objetivo em *A manufatura moderna e o design*³³ foi o de analisar a aplicação do design na indústria e nas “artes decorativas”, consideradas como o ato de projetar para o interior das construções. A palestra teve como estrutura a noção de **convencionalismo**, por meio da qual Ruskin realizou diferenciações ao ponderar sobre a estética e o uso dos objetos, assim como discorreu sobre a importância da familiarização do criador com a técnica e a natureza dos materiais no ato da criação.

Ruskin, ao perceber a força da industrialização e do design na Inglaterra, procurou contribuir com a formação desse novo profissional que recebia uma formação divergente da de artista. Deste modo, na palestra, Ruskin fez observações sobre o que denominou de entraves para o sucesso da Inglaterra na “área de design”.

O primeiro obstáculo seriam os freqüentes falsos princípios que fundamentavam a “arte decorativa” como arte inferior. Para fortalecer o argumento de igualdade entre as artes, mencionou o que classificaria como artes decorativas realizadas por artistas consagrados, como a pintura mural e os desenhos para tapeçaria de Rafael.

É importante situar esta palestra no contexto que a insere. Trata-se do período de formação do campo do design. Nesse sentido, os artistas, primeiros designers, eram os profissionais que iniciavam esse processo de projetar a forma dos objetos para as indústrias. Além disso, era travado, no campo da arte, o

³² *Ibidem.*, p.134

³³ Ruskin, J. *op.cit.*, 2004, p. 155 *passim*.

embate entre a arte decorativa e os demais tipos de manifestações artísticas. Janet Wolff³⁴ mostra que a condição da arte decorativa como “arte menor” e das demais como “arte maior” pode ser situada historicamente e relacionada com o aparecimento da idéia do “artista como gênio”. Ruskin justificava que a condição da arte ser portátil “*é que está mais próxima de constituir uma degradação*”³⁵.

Na palestra, Ruskin tentou deixar os ouvintes conscientes de que toda arte pode ser decorativa e que boa parte da produção de artistas consagrados poderia ser enquadrada nesta categoria, devido ao fato de todos os ramos das artes estarem interligados. Assim, distinguiu as diferentes ordens de arte decorativa, ditando normas e fórmulas a serem seguidas ao se lidar com cada categoria descrita.

A primeira categoria seria a arte decorativa “*destinada a lugares em que não pode ser perturbada ou danificada, e em que pode ser vista com perfeição*”³⁶. A pintura poderia ser mencionada como exemplo, já que as partes principais deveriam ser elaboradas pelos grandes mestres, seguindo as normas e os dogmas da boa arte. Este seria o modo de produção constante na Idade Média em que o mestre pintava as partes principais e os ajudantes ou aprendizes pintavam as demais. A segunda seria a arte decorativa que “*está exposta a danos, desgaste e ao uso, ou à alteração de sua forma*”³⁷. Nessa categoria estão os objetos, que deveriam ficar aos cuidados dos designers e receber formas simples ou formas artísticas inferiores (aquilo que posteriormente Ruskin denominou de nobre convencionalismo). As formas simples se prestariam às distorções ocasionadas pelo uso e se tornariam mais adequadas a esses objetos.

Após dividir as artes decorativas em categorias, Ruskin fez recomendações sobre o uso adequado do convencionalismo em decorrência do material, do lugar ou da serventia do objeto. No convencionalismo a ser utilizado em decorrência da ineficiência de material (desenvolvimento dos princípios de *The Seven Lamps of Architecture*), forneceu como exemplo a representação do ser humano em pedra, cuja redução da sua cor ao branco não era considerado como uma degradação. O respeito à “verdade” dos materiais e ao seu “bom” uso deveria levar em consideração os limites e características do material. Como mau uso dos materiais exemplificou a representação falsa de cílios em pedra e o ato de esculpir cabelos.

³⁴Wolff, J. *op.cit.*, 1982, p. 30

³⁵Ruskin, J. *op.cit.*, 2004, p.157

³⁶Ruskin, J. *op.cit.*, 2004, 158

³⁷*Ibidem.*, 160

A segunda aplicação do convencionalismo viria em decorrência da inferioridade de lugar, ou seja, o trabalho a ser visto à grande distância, localizado em ambiente escuro ou em outros lugares “imperfeitos”, que deveriam receber tratamento “rude ou severo” para ser eficaz.

A terceira, em decorrência da inferioridade de serventia, o ornamento “inferior”, que deveria ser degradado, não aparecendo tão quanto ou mais que a peça principal.

Além disso, Ruskin fez críticas às cópias dos ornamentos gregos, procedimento comum na época, como comentado por Bomfim (os produtos confeccionados com as mais modernas técnicas recebiam “*configuração decorativa inspirada nos templos gregos ou romanos*”³⁸). Criticou as cópias e não os ornamentos gregos em si, ou seja, a dimensão *mimética*, postulando, dessa forma, a dimensão *poética*. Tal fato pode ser observado quando elogiou a cerâmica grega e o desenho em ziguezague, tendo como origem a prática de desenhar a vestimenta de ninfas e cavaleiros. Além disso, atribuiu ao “dom” a capacidade de percepção e abstração das formas principais da natureza e sugeriu que os alunos de design retomassem um pouco esse dom, a partir da prática e da observação direta da natureza. O dom, portanto, seria fruto não só de um *je ne sais quoi*, mas da prática de desenhar a natureza³⁹.

Ruskin chegou à conclusão que o designer deveria ocupar-se do convencionalismo, pelo fato de sua criação ser voltada para os objetos sujeitos ao desgaste. Sugeriu como solução o convencionalismo nobre, que teria como base o ensino das artes. E fez a primeira distinção entre o artista e o designer: o design deveria ocupar-se do convencionalismo nobre; o artista, da interpretação das formas da natureza.

As críticas ruskinianas atingiram diretamente as tipologias do design propagadas na época: os padrões planos, as cores sóbrias, as figuras geométricas, a abstração e a simetria formal. Teorias de arte decorativa foram, então, propagadas pelo *Journal of Design and Manufactures* na década de 50, defendidas pelo *South Kensington* - integrado, entre outros, por Owen Jones e Richard Redgrave - e ligadas ao sistema de Henry Cole⁴⁰. Os primeiros dogmas do design

³⁸Bomfim, G. *op.cit.*, 1998, p. 63.

³⁹Princípios encontrados na *lâmpada da memória* em *Seven Lamps of Architecture*.

⁴⁰Ruskin, J. *op.cit.*, 2004, N.T., p. 158.

e dos artistas foram formados por este sistema que Ruskin criticava e denominava de princípios modernos, qual seja, os padrões planos e cores sóbrias que classificou como “monotonias convencionais”.

Para demonstrar a falta de consistência dos princípios propagados pelo grupo a que fez oposição, Ruskin relatou uma conversa que teve com Wornum, importante teórico do design, autor do livro *Analysis of Ornament*, também ligado ao *South Kensington*⁴¹. Wornum sustentava que a essência do ornamento residia no contraste, na série e na simetria. Ruskin alegou que nenhuma dos três elementos produzia ornamentos.

Ruskin indagou quais princípios realmente determinavam a harmonia do lenço e tentou demonstrar que ela não estava nos três princípios citados por Wornum, e sim no seu “bom senso e juízo” - o que para Ruskin era um “poder”, o que pode ser sinônimo do que considera “dom”. Acrescentou na réplica a crítica à “confusão” que o ensino de design, defendido por Wornum e seus pares, causava nesse campo das “belas artes”:

*É justamente o conhecimento da razão para não fazer tais coisas, e para fazer o que fez, que constitui seu poder como design [...]. Você acaba confundido os outros ao afirmar que o design depende de série e simetria quando, na verdade, depende inteiramente do seu próprio senso e juízo*⁴².

Ruskin expôs os princípios que fizeram com que o desenho do lenço fosse harmonioso: a repetição da figura beneficiada pela sua “vulgaridade” seria o primeiro princípio; a simetria valorizada pela falta de nobreza dos materiais ornamentais, o segundo princípio.

Quanto ao segundo obstáculo para o campo do design na Inglaterra, Ruskin apontou as questões estéticas da paisagem e os problemas ambientais decorrentes do processo de industrialização, o que prejudicava a memória do artista. Para Ruskin, a função do artista seria recordar e trabalhar com base na leitura da natureza, na interpretação de formas orgânicas, no respeito às características e à verdade dos materiais. Esses princípios influenciaram o movimento *Art Nouveau*, sendo que o princípio da assimetria tornou-se o paradigma da simetria da estética

⁴¹*Ibidem*. N.T., p. 170.

⁴²Ruskin, J. *op.cit.*, 2004, p. 172

industrial: o designer deveria educar o gosto da população, assim como a arte, por meio de seus produtos.

Como exemplo de uma boa influência das manufaturas sobre o gosto do público e instrumento de educação destacou a prática de William Wedgwood, na configuração de produtos das manufaturas de cerâmica de Standfford. Segundo Ramos⁴³, é inegável a idealização da Idade Média como período áureo, perspectiva amplamente divulgada desde o início do século XIX, representada entre outros por William Morris, fortemente influenciado pelos princípios ruskinianos, juntamente com o movimento *Arts and Crafts*, que o tem como maior representante de sua aplicação prática.

As críticas de Ruskin ao mesmo tempo englobavam o sistema do período moderno - as questões trabalhistas, o sistema da produção em série e o lucro excessivo à custa de mão-de-obra barata, infantil e escrava, a divisão do trabalho; a base na teoria darwinista de seleção natural dos melhores⁴⁴ - e a modificação estética do cenário decorrente do processo de industrialização. Ruskin considerava que para haver design deveria primeiramente existir paz e prazer no trabalho, isto é, colocava em primeiro plano que o novo modo de produção (o industrial) deveria possibilitar condições humanas e sociais de trabalho.

Desse modo, examinamos neste capítulo a atuação de Ruskin nas regiões fronteiriças entre o campo do design e o da arte, lugar em que defendia o modo de produção artesanal como resistência à industrialização. Após essa fase, Ruskin defendeu como solução estética para a indústria o *nobre convencionalismo*, conhecimento que poderia ser obtido na observação e interpretação (na *poiesis*) do belo presente na natureza e na boa arte; na compreensão dos limites dos materiais, o que ocasionava a sua boa utilização, e na habilidade em desenhar e no bom gosto, que viriam da formação como artista.

Interessa à nossa análise (as relações entre o design e o artesanato tradicional) o caráter arbitrário dos princípios estéticos do campo do design apontado por Ruskin e dos seus enunciados desenvolvidos a partir de *The Seven Lamps of Architecture*. Enunciados que levaram em consideração a valorização de determinadas características do trabalho e do produto artesanal, tais como: a adequação dos materiais utilizados; as irregularidades que aparecem no produto

⁴³ Ramos, I. *op.cit.*, 2002, p. 109.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 178

determinadas pelo “*toque imperfeito da mão*”; o aprendizado que reproduz a relação entre mestre e aprendiz; a diversidade dos modos de produção possibilitada por este tipo de trabalho, que estimulam a criação e o prazer; e a importância da memória como um dos princípios fundadores da criação.

Essa atitude pode ser interpretada como a busca de características dotadas de valores na produção artesanal, as quais podem ser reavaliadas em uma ação de designer sobre esse modo de produção na atualidade, ao invés de escamoteadas em prol de uma estética e uma lógica do mercado comercial capitalista. Assim como Ruskin criticava o fomento de uma estética de produtos industriais que tentavam reproduzir os elaborados manualmente, tomemos para reflexão a situação inversa da tentativa de inserir características dos produtos industriais nos artesanais.

Para tanto, faz-se necessário iniciar a análise dos enunciados de Aloísio Magalhães, apresentados no Brasil, em meados do século XX. A escolha se deve à sua importância teórica e profissional, em um período de surgimento do design, das primeiras intervenções governamentais sobre o produto artesanal, e a implantação do parque industrial no país.

2.2. Aloísio Magalhães: o designer gráfico.

No Brasil, assim como na Inglaterra, a institucionalização do design acompanha a industrialização, que se apresentou de maneira tardia. Se para Ruskin o fenômeno foi examinado em meados do século XIX, para Magalhães o impulso ocorreu no século XX com a criação e expansão do parque industrial brasileiro, entre as décadas de 30 e 50, e com a implantação de multinacionais, filiais de empresas européias e americanas. Ao mesmo tempo, em 1940, ocorreu o lançamento do plano de expansão dos sistemas ferroviários, hidroelétrico e industrial pelo governo, fazendo com que os serviços privados fossem unificados pelo Estado.

A década é de surgimento da preocupação com a identidade corporativa das empresas Estatais e da contratação dos primeiros designers para atender a essa demanda; do envolvimento de artistas e arquitetos em obras públicas, como o projeto do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, entre 1936 e 1945, realizado pelo arquiteto Le Corbusier.

Corbusier pertencia ao movimento modernista europeu e coordenou um grupo de arquitetos brasileiros do qual faziam parte Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Afonso Reidy, iniciando o grande projeto modernista brasileiro com a construção da nova capital da república brasileira, Brasília. O “espírito” envolto na criação de Brasília pode ser percebido nas palavras de Lucio Costa⁴⁵, arquiteto-urbanista, no texto inserido no processo de tombamento do Plano Piloto de Brasília:

Brasília é, de fato, uma síntese do Brasil [...] Do estrito e fundamental ponto de vista do design - da composição urbana - chegou o momento de se definir e limitar a futura volumetria espacial da cidade, ou seja, a relação entre o verde das áreas a serem mantidas in natura (ou cultivadas, como campos, arvoredos e bosques), e o branco das áreas a serem edificadas.⁴⁶

Dentre outras, as condições de modernização e industrialização brasileiras foram favoráveis às tentativas de institucionalização e ao fomento do design pelo Estado. A Escola Superior de Desenho Industrial do Rio de Janeiro, quarta tentativa, criada em 1962 e financiada pelo governo, consolidou-se como a primeira graduação em desenho industrial no país⁴⁷. O projeto foi idealizado e colocado em prática com o intercâmbio direto com docentes da Escola Superior da Forma de Ulm, motivo pelo qual é atribuída a transplantação do modelo ulminiano.

Na década de 70, outro fator que fortaleceu o campo do design no Brasil foi a priorização, pelo governo, da pesquisa e do ensino das áreas tecnológicas,

⁴⁵ Carta de Lúcio Costa dirigida para Ítalo Campofiorito, então Presidente da Fundação Nacional Pró-Memória e Secretário do SPHAN, no decorrer do processo de tombamento do Plano Piloto. O tombamento foi realizado pelo IPHAN no ano de 1990 e teve como premissa a volumetria do Plano Piloto e o espaço urbano. Anteriormente, em 1987, a Capital havia sido reconhecida como Patrimônio Mundial pela Unesco, ademais foram tombados individualmente, desde 1967, monumentos e conjuntos arquitetônicos e paisagísticos individuais e integrados, obras de Oscar Niemeyer e Burle Marx.

⁴⁶ Costa, L. *Lucio Costa: documentos de trabalho*. Coord. José Pessoa. Rio de Janeiro: IPHAN, 1999, pp. 291 e 292.

⁴⁷ Bomfim, G. *op. cit.*, 1998, p.125

fomentando a iniciativa de criação de cursos de design nas universidades públicas por todo o país, entre 1971 e 1975. Data também desta época a incorporação da ESDI, então uma escola isolada, à Universidade do Estado do Rio de Janeiro, garantido a sua permanência e a sua consagração científica entre as demais ciências institucionalizadas na universidade.

Assim, nas décadas de 60 e 70 o design no Brasil começou a alcançar visibilidade. Dentre as obras a gerar repercussão estavam as identidades corporativas de empresas brasileiras desenvolvidas por Magalhães⁴⁸, como as Estatais Petrobras, Unibanco, Embratur, Caixa Econômica Federal e, entre outros, o projeto do papel-moeda nacional e a marca do IV Centenário do Rio de Janeiro.

Neste mesmo período, tornava-se claro que o modelo alemão de ULM não tinha funcionado no Brasil, haja vista que a escola alemã havia fechado em 1968 e a ESDI perdera o modelo que seguia. Estudantes da ESDI denunciavam o fato de que, embora houvesse uma escola de design no Brasil, não existia nenhum design brasileiro nos produtos cotidianos, sob a alegação de que os produtos produzidos pelas firmas estrangeiras instaladas no país importavam os desenhos de suas matrizes⁴⁹.

Essas preocupações começavam a surgir também em outros países latinos invadidos pelas multinacionais, como o Chile e o México, iniciando a indagação sobre a adequação entre tecnologia, meio ambiente e cultura. Como porta-voz destes discursos que alcançaram público no Brasil destaca-se Papanek, que recomendava projetos de design para o mundo real. Segundo Bomfim⁵⁰, esta foi uma das correntes estéticas definidas com a prática efetiva do design no país; a segunda, foi a corrente classificada como elitista, cuja proposta era a adaptação da estética funcionalista da Ulm à realidade brasileira. Bomfim explica que os dois grupos mantiveram-se distantes das manifestações culturais brasileiras, praticando “*mero exercício retórico sobre a prática estética*”⁵¹, pois se observava a absorção indiscriminada de toda novidade lançada nos países centrais.

É neste contexto de indagação a respeito do papel do design na sociedade, da estética própria do produto brasileiro, ou até mesmo do produto brasileiro, que

⁴⁸O reconhecimento de Magalhães como um dos designers mais importantes da sua época lhe rendeu em 1998 a homenagem pelo Estado de ter o “Dia Nacional do Designer” instituído na mesma data do seu nascimento, 19 de outubro.

⁴⁹ Bomfim, G. *op.cit.*, 1998, p. 127

⁵⁰ *Ibidem.*, p.p. 127-130

⁵¹ *Ibidem.*, p. 130

consideram as questões ambientais, a utilização de tecnologias “alternativas” (“tradicionais”, “adaptadas”, “endógenas” ou “patrimoniais”), que surge a atuação de Magalhães no campo da cultura. Tramitando entre a ESDI e o Centro Nacional de Referências Culturais - CNRC, Magalhães abordava essas temáticas em um país onde o design deparava-se com os modos de produção artesanal, manufatureiro e industrial, além de empresas e tecnologias de vários portes.

2.2.1.

Magalhães e a produção cultural do povo brasileiro.

Primeiramente, gostaríamos, mais uma vez, de ressaltar que a análise que se segue foi realizada a partir de falas transcritas, proferidas em entrevistas, colóquios, discursos políticos e outros. O discurso de Magalhães (1927-1982) apresentou-se primeiramente no campo do design e das tecnologias, depois na cultura. Bacharel em Direito, artista e designer gráfico consagrado pelo campo, atuou como gestor político intitulando-se: “*intermediador*”⁵². O foco da nossa investigação está na produção discursiva referente à primeira ação de Aloísio como político cultural, o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) criado em 1975.

A representatividade do CNRC (primeira investida de Magalhães no campo da cultura) para esta investigação consiste em refletir sobre sua capacidade de transitar nos campos do design e da cultura. Isso possibilitou que problemas formulados no campo do design, como a relação entre a configuração de produtos brasileiros e as novas tecnologias, fossem debatidos e estudados no campo da cultura e vice-versa. Neste trabalho analisaremos entrevistas coletadas na publicação *E Triunfo?*⁵³ e em documentos oficiais do Arquivo Magalhães/IPHAN, produzidos entre o ano de 1977 e 1985, como relatórios técnicos e literaturas de

⁵² Magalhães, A. *E triunfo?: a questão dos bens culturais no Brasil*, 1997, [1981] p. 113.

⁵³ Magalhães, A. *op.cit.*, 1997, p.115.

suporte⁵⁴. Esse aparato tem como objetivo contextualizar as noções utilizadas, considerando o contexto como um dado estrutural da fala⁵⁵.

A criação do CNRC, para Magalhães, teve origem na insatisfação ocasionada pela diminuição do que denominou “*caracteres próprios das culturas*”⁵⁶, provocada pelo processo acelerado de industrialização. Neste contexto de insatisfação, a pergunta realizada entre intelectuais governistas: “*Por que não se reconhece o produto brasileiro? Por que ele não tem uma fisionomia própria?*”⁵⁷, deflagrou a criação do Centro, culminando em convênio entre o Ministério da Indústria e Comércio e o Governo do Distrito Federal. O CNRC foi criado com o objetivo de produzir indicadores para a elaboração de um modelo de desenvolvimento adequado às necessidades nacionais, vinculando a questão cultural à do desenvolvimento⁵⁸. Deste modo, seus projetos desenvolvidos de maneira multidisciplinar⁵⁹ terminaram por revelar a diversidade da cultura brasileira em uma nação apresentada por Magalhães como uma sociedade modernizada, industrializada e, ao mesmo tempo, subdesenvolvida⁶⁰.

As ações do Centro, com a sua incorporação ao Instituto do Patrimônio Histórico Nacional - IPHAN, terminaram por se destacar no campo da política cultural brasileira provocando a reformulação do conceito de bens culturais⁶¹ e culminado nos conceitos de bens de natureza material e imaterial, inseridos na Constituição Federal de 1988⁶². As bases para a reformulação do conceito foram: (i) a aproximação das “*atividades do povo, atividades artesanais, os hábitos culturais da comunidade*”⁶³ que, na concepção de Magalhães, atingia os bens culturais vivos, área que o Patrimônio não abordava; (ii) a retomada do conceito de bens culturais que abrangesse o saber popular, no Ante-Projeto do SPHAN⁶⁴,

⁵⁴ Londres, C. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 1997; Gonçalves, J., *op.cit.*, 2002; Documentos AAM/IPHAN.

⁵⁵ Barthes, R. *O rumor da língua*. Tradução: Mario Laranjeira -2ºed-. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 386.

⁵⁶ Magalhães, A. *op.cit.*, 1997, p. 115.

⁵⁷ Pergunta realizada em conversa entre Magalhães, Severo Gomes - industrial e ministro da Indústria e Comércio - e o embaixador Wladimir Murtinho. *In.*: Magalhães, A. *op.cit.*, 1997, p.116

⁵⁸ Londres, M. *op.cit.*, 1997, p. 163.

⁵⁹ Fato que o levou a ser elogiado por uns e criticado por muitos intelectuais do campo da cultura.

⁶⁰ Magalhães, A. *op.cit.*, 1997, p.72.

⁶¹ Londres, M., *op. cit.*, 1997, p.166.

⁶² Brasil, Constituição Federal, 1988, Artigo 216.

⁶³ Magalhães, A., *op. cit.*, 1997, p.221

⁶⁴ O Anteprojeto formulado por Mário de Andrade tem como foco a ARTE, definida como “*uma palavra geral, que neste sentido geral significa a habilidade com que o engenho humano se utiliza*

formulado por Mario de Andrade em 1936. Contudo, apesar da consideração dos bens culturais materiais e imateriais durante a gestão de Magalhães, a política patrimonial só começou a operar efetivamente sobre esses bens a partir do ano 2000, quando foi instituído o instrumento do Registro dos bens culturais de natureza imaterial, o Decreto 3551⁶⁵.

2.2.2. Os projetos do CNRC

*Nosso objetivo é estudar as formas de vida e atividades pré-industriais brasileiras que estão desaparecendo, documentá-las e , numa outra fase, tentar influir sobre elas, ajudando-as a dinamizar-se.*⁶⁶

Nesse subtítulo contextualizaremos os projetos, as áreas programáticas, diretrizes e preocupações do CNCR. Iniciaremos com a descrição dos projetos e os pronunciamentos de Magalhães sobre os mesmos. Posteriormente, contextualizaremos termos e noções utilizados por Magalhães a partir do exame de relatórios de técnicos sob a sua gerência.

Os projetos do CNRC tinham por objetivo “*produzir referências*⁶⁷” sobre **bens culturais vivos** (que estariam presentes no saber popular⁶⁸), documentá-los e ajudar a dinamizá-los. Deste modo foram alinhados quatro programas: *Artesanato; Levantamentos Sócio-culturais; História da Tecnologia e da Ciência no Brasil; Levantamento de Documentação Sobre o Brasil.*⁶⁹

da ciência das coisas e dos fatos”. Destarte, Mário de Andrade propõe que a política patrimonial contemple o “objeto” advindo da arte popular, ameríndia, arqueológica, histórica, erudita e aplicada, nacional ou estrangeira. (Cabral, F., Patrimônio cultural e desenvolvimento nacional: o potencial dos bens de natureza imaterial, *In: Territórios em movimento: cultura e identidade como estratégia de inserção competitiva*, 2004.)

⁶⁵ Brasil, Decreto Presidencial, nº 3551, de 4 de agosto de 2000.

⁶⁶ Magalhães, A., *op. cit.*, 1997, p. 119.

⁶⁷ *Ibidem*, p.170.

⁶⁸ “Como bens culturais vivos entendo o trato da matéria-prima, as formas de tecnologia pré-industrial, as formas do fazer popular, a invenção de objetos utilitários. Enfim, toda uma gama de atividades do povo que, a meu ver, deve ser tomada como bens culturais”. (*ibidem.*, [1979], p.121)

⁶⁹ As áreas programáticas do centro contemplavam: *Preservação de bens culturais e naturais*, por meio de inventário, classificação, preservação e revitalização; e *Referência da dinâmica cultural*, que investigava os contextos culturais e a complexidade sócio-econômica (AAM, SC., p.p. 9,13).

Os projetos refletiam o interesse de Magalhães pelas tecnologias do “fazer popular”, abordadas ora na linha de pesquisa do “artesanato” ora na linha da “história da tecnologia”, dependendo das suas características. Na linha de pesquisa da *História da Tecnologia e da Ciência*, o foco era o estudo das “tecnologias básicas que são autênticas”⁷⁰ e os objetivos eram: o conhecimento das técnicas e do saber tradicional artesanais; compreensão das economias pré-mercado e o estímulo à descoberta de tecnologias alternativas nas atividades de transformação do país. Buscava-se o “conhecimento técnico imerso em grupos sociais específicos”⁷¹, as denominadas tecnologias “patrimoniais” (ou tecnologias tradicionais, sociais, endógenas, apropriadas e outras). Faziam parte desta linha os projetos: Estudo Multidisciplinar do Caju e A Marca Estampada em Folha de Flandres, em Juiz de Fora. Tal como foi aludido, as preocupações com as tecnologias endógenas aparecem na história do design, representada, entre outras, pelas preocupações de Papanek.

O programa de artesanato tinha como propósito o “conhecimento dos processos de produção, comercialização e consumo; das matérias primas e técnicas artesanais”⁷². Tipologias de artesanatos foram elaboradas a partir da comparação entre as pesquisas desenvolvidas, sem, no entanto, seguir noções pré-definidas. Com exemplo, tem-se: fazeres codificados (a tecelagem); os que dão margem à criatividade individual (a cerâmica); fazeres tradicionais (a cerâmica e a tecelagem); artesanato de transformação e reciclagem (as lixeiras, utilização de pneumáticos no Nordeste). Esta atitude de definição de tipologias de artesanato, sem considerar noções já definidas e legitimadas, demonstra os questionamentos realizados no CNRC, postura, também, adotada em relação aos conceitos dos objetos sobre os quais atuavam, bens culturais e artesanato.

Neste sentido, Magalhães sugeriu uma anti-definição de bens culturais brasileiros. Expôs a dificuldade em defini-los em uma nação jovem ainda não estabilizada em sua formação⁷³. Além disso, criticou a consideração patrimonial dos bens móveis e imóveis, por representarem o foco nos bens de valor histórico e, quase sempre, de apreciação elitista. Percebe-se que travava de certo modo um embate com a política cultural conduzida por Rodrigo Melo Franco (representada

⁷⁰ Magalhães, A. *op. cit.*, [1981] p. 91.

⁷¹ AAM, Pró-Memória, p.14.

⁷² AAM.

⁷³ AAM, Secretária da Cultura, p. 11.

na metáfora do tapete⁷⁴), alegando que bens culturais abrangiam o fazer popular e as atividades inseridas na dinâmica do cotidiano, como as celebrações, crenças, músicas, poesias, artesanato e outros. Esses bens seriam os indicadores da identidade cultural do país. Deste modo, contrapôs e definiu duas vertentes: a patrimonial e a produção cultural. Vertentes que se encontraram quando o artesanato passou a ser considerado bem patrimonial.

Percebe-se no desenvolvimento da definição das duas vertentes a elaboração de um paradigma entre o “vivo” e o “cristalizado”. O primeiro composto pelo fazer popular “vivo”, as manifestações populares inseridas na vida cotidiana, e o cristalizado por bens móveis e imóveis e obras de arte. Porém, ao mesmo tempo, verifica-se uma contradição quando afirma que o “vivo” é passível de se cristalizar e fazer parte do acervo patrimonial. Essa questão, encontrada nas definições das vertentes culturais, é um espelho do conflito enfrentado quando da abordagem do fazer popular em uma política do tombamento que congela o estado do bem tombado. Esta situação posteriormente foi resolvida com a política de Registro, considerando as modificações decorrentes da dinâmica da produção cultural.

Outra questão encontrada é o fato de Magalhães colocar como pressuposto para identificar a produção cultural (ou fazer popular) “*valores atribuídos*”⁷⁵, os quais não define com clareza, e a noção de autenticidade, não utilizando os conceitos originalidade e naturalidade (autoctonia) vigentes na política patrimonial da época. Dessa forma, reforçou a importância desses bens, expondo que é no fazer popular que surgem expressões de síntese de valor criativo, constituindo o objeto de arte. Para ele, os afrescos de Giotto e as peças de Shakespeare seriam representações necessárias à função político-social - passagem na qual percebemos a retomada da preocupação em justificar o fazer popular frente aos bens patrimoniais: as obras de arte⁷⁶.

Quanto ao conceito de artesanato, Magalhães deixa claro que, se considerarmos os conceitos clássicos e ortodoxos de artesanato, “*não existe*

⁷⁴ “A nossa realidade é riquíssima, a nossa realidade é inclusive desconhecida. [...] É como se o Brasil fosse um espaço imenso, muito rico, e um velho tapete, roçado, um tapete europeu cheio de bolor e poeira tentasse abafar esse espaço. É preciso levantar esse tapete, tentar entender o que passa por baixo”. (Magalhães, A. *op.cit.*, 1997, p.48).

⁷⁵ AAM, Secretária da Cultura, p. 11

⁷⁶ Magalhães, A. *op.cit.*, 1997, p. 61

*propriamente artesanato no Brasil*⁷⁷”. Conforme seu raciocínio, o artesanato seria uma tecnologia de ponta de um determinado momento histórico, que evolui em direção a uma maior complexidade, eficiência e produtividade⁷⁸. No Brasil, essa atividade estaria presente onde existe a “*relação muito direta entre a idéia e a concretização, pequena intermediação entre a idéia e o objeto final*”⁷⁹.

A importância desses projetos para Magalhães estava na tentativa de valorizar o que ele denominava de autênticas identidades nacionais (presentes no saber e na capacidade criativa do “povo”), ameaçadas constantemente pelo processo de desenvolvimento tecnológico em curso no Brasil iniciado entre as décadas de 30 e 50. Segundo Gonçalves, no discurso de Magalhães o principal problema enfrentado principalmente pelo Terceiro Mundo era a perda dos “*seus componentes fundamentais*”⁸⁰, o processo de integração universal propagado pelas tecnologias e por sua produção em massa, principalmente com a implantação das multinacionais, traz o perigo da homogeneização propagado pela “*tecnologia do produto industrial e a tecnologia da comunicação massificada*”⁸¹. Deste modo, os bens culturais, vistos como muito frágeis, corriam os riscos de serem “atropelados” pelo processo de desenvolvimento. Era necessário preservar a identidade, resistir à descaracterização por meio do reconhecimento da importância da “*continuidade do processo cultural de nossas raízes*”⁸².

*Universal, meus senhores, não é o igual; universal é o diversificado, é a interligação, é a interface de diversas coisas, da heterogeneidade que compõe o caráter de uma nação.*⁸³

No entanto, Magalhães faz ressalvas e pondera que o crescimento era necessário, mas teria que ser equacionado por meio do uso de indicadores culturais⁸⁴ na formulação das políticas econômicas. Assim procedendo, o desenvolvimento assumiria o caráter de autônomo e seria “harmonioso”, por estar considerando as peculiaridades de cada cultura. O Estado deveria atuar sobre os

⁷⁷ *Ibidem*, p.181.

⁷⁸ *Ibidem.*, p.p. 178,119,120.

⁷⁹ Magalhães, A. *op.cit.*, 1997, p. 181.

⁸⁰ Gonçalves, J. *op.cit.*, 2002, p. 95

⁸¹ AAM, Secretária da Cultura, p.3

⁸² *Ibidem*, p.5

⁸³ Magalhães, A. *op.cit.*, 1997, p.90

⁸⁴ “*indicadores culturais, sobretudo aqueles identificados no fazer popular - que por estarem inseridos na dinâmica viva do cotidiano não são considerados como bens culturais, nem utilizados na formulação das políticas econômicas e tecnológicas*”. (AAM, Secretária da Cultura, p. 8, 9)

bens da produção cultural, observando, retirando e estimulando as suas ocorrências. Na verdade, o termo utilizado não é intervir, mas estimular e combater os estímulos negativos presentes na aceitação, sem adequação, de valores, sistemas e tecnologias externas, que propiciam o achatamento cultural e a perda de identidade⁸⁵. Mas quais seriam os estímulos positivos?

a.
Intervenção versus Devolução.

O termo intervir é utilizado quando Magalhães refere-se às ações externas sobre “*contextos culturais específicos*” que provocariam mudanças aceleradas, decorrendo em impactos sociais, culturais e ambientais⁸⁶. Essas questões foram percebidas por Magalhães como o “*problema do artesanato*”⁸⁷, uma crítica às ações de programas governamentais que atuavam, na época, sobre o artesanato. Críticas que abrangiam desde as atuações paternalistas, que ignoravam a dinâmica própria e as peculiaridades deste tipo de produção, às ações compartmentadas e especializadas dos órgãos públicos, que tentavam enquadrar as várias manifestações e complexidades do artesanato na mesma diretriz. Complementando suas críticas, considera que nenhum dos programas vigentes avaliava a dinâmica própria, os estágios de **desenvolvimento** e as perspectivas de **evolução** do artesanato. Essa postura teria como consequência a massificação degradadora, o “achatamento” dos “caracteres próprios”, interrompendo o desenvolvimento natural do artesanato.⁸⁸

De fato, Magalhães combatia as políticas que defendiam que o artesanato devia permanecer como tal (classificadas por ele como culturalmente impositiva⁸⁹) e as políticas que queriam incorporar o artesanato ao sistema capitalista, tendo como condição o aumento da sua produtividade⁹⁰. O seu “olhar” estava voltado para cada caso, para a “trajetória própria”, cuja intervenção, seja de

⁸⁵ AAM, Secretária da Cultura, p. 16.

⁸⁶ AAM, Pró-Memória, p. 14

⁸⁷ Magalhães, A., *op.cit*, 1997, p. 63

⁸⁸ *Ibidem*, p. 63.

⁸⁹ Magalhães, A., *op.cit*, 1997, p. 120.

⁹⁰ “[...] *corta o fio da trajetória, o fio da invenção, da evolução, para que ele permaneça parado no tempo*” (*Ibidem.*, p.180)

que “lado” surgisse, deveria apoiar o artesanato a seguir o seu caminho, sem tolher sua criatividade. Ao invés de modificar, auxiliar.

b.
Do método à utópica devolução

*É adequado, pois, chamar-se **devolução** à orientação que deve presidir os trabalhos - desde seu planejamento até sua execução - buscando reintegrar os contextos que os possibilitaram, tanto os seus resultados matérias quanto os reflexivos e cuidando para que a participação nesses benefícios seja ampla e democrática.⁹¹*

O apoio que o Estado deveria fornecer à produção cultural culminava na noção de devolução (a finalidade dos projetos), criando o contraponto “intervenção” *versus* “devolução”. Em busca de realizar o almejado apoio, as ações do CNRC contemplavam a identificação, para conhecimento da dinâmica cultural; o registro e a indexação, por meio de documentação audiovisual que resultaria na memória; e a devolução, também definida como uma forma de comunicação, reintegradora, adequando-se à complexidade cultural de cada contexto, tudo isto resultando na reflexão⁹².

A metodologia utilizada nos projetos não era definida *a priori*, já que seus pressupostos eram a comunicação adequada entre a equipe e a comunidade, bem como a abordagem interdisciplinar. Para Magalhães, o “*fazer conduzia a rever o fazer*”⁹³ e o importante era não estar cerceado por métodos e princípios, pois a atuação deveria ser reflexiva e cuidadosa, “*atuando, interagindo, errando, acertando, corrigindo e melhorando*”⁹⁴.

⁹¹ Passagem retirada do texto produzido como resultado de seminário que tinha como finalidade orientar a política de atuação da Pró-Memória. AAM, Políticas de Atuação da Fundação Nacional Pró-Memória, Pró-Memória, p. 6

⁹² Contexto, para Aloísio, composto por representações heterogêneas, termo, segundo ele, utilizado para não fazer referências ao problema de classes. Como exemplo do contexto heterogêneo comenta o encontro de Mário de Andrade, o erudito, com Chico Antônio, sujeito simpático que faz toada, em que o próprio Mário reconhece a igualdade entre eles. Assim, a cultura precisava ser conhecida para ser levada em conta no processo de desenvolvimento do país. (*Ibidem.*, 1997, p. 73).

⁹³ Magalhães, A., *op.cit*, 1997, p. 76.

⁹⁴ *Ibidem*, p.100.

Contudo, Magalhães reconheceu como problema enfrentado pelo CNRC as incertezas sobre o devolver e quais instrumentos legais permitiriam essa devolução, que deveria ocorrer sem prejudicar a autenticidade presente em “valores atribuídos” (que abordaremos a seguir). Para tanto, aludiu o caso do projeto de Amaro de Tracunhaém, no qual foi estudado o processo de criação do ceramista desde a elaboração até o produto final. Os resultados foram a identificação, a indexação e a publicação da experiência. A intenção era ir além do conhecimento, procurando possibilitar a continuidade do trabalho, sem alterar o gosto e o comportamento do artesão. O método deveria, portanto, partir dos dados produzidos durante a pesquisa, indicando as ações de melhoria do processo e do produto e, até mesmo, possibilitando que o artesão conhecesse melhor seu processo de trabalho. Mas a devolução, o apoio à continuidade, terminou concretizando-se como uma utopia do Centro, posteriormente repassada para o IPHAN⁹⁵.

C.
Valores: autenticidade e índice de invenção.

*Acreditamos que os bens procedentes do fazer comunitário devem ser utilizados como importantes referenciais nas formulações de políticas econômica e tecnológica, porque é a partir deles que se afere o potencial, se reconhece a vocação e se descobrem os valores mais autênticos de uma nacionalidade*⁹⁶

Magalhães atribuía valores ao fazer popular que não deveriam ser prejudicados no processo de devolução, os quais seriam a **continuidade**, a **autenticidade** e a **invenção** decorrentes do **povo**. Focaremos na análise dessas características mencionando os bens culturais materiais (o morto e o cristalizado) como exemplo de inter-relação com os da produção cultural (a dinâmica viva do povo), o que realimentaria o processo criativo⁹⁷.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 121.

⁹⁶ AAM, Secretária da Cultura, p.16

⁹⁷ AAM, Pró- Memória, p. 4.

Iniciamos o exame pela categoria **povo**, ponto principal da narrativa de Magalhães. O povo, entendido como o conjunto dos diversos segmentos sociais e comunidades locais que compõem a sociedade, seria o agente que possibilitaria a dinâmica viva da produção cultural brasileira; o produtor dos bens culturais; quem garantiria a sua autenticidade, continuidade e a característica de criatividade (invenção).

*Quem faz uma igreja sabe o valor do que faz, mas quem trabalha couro, por exemplo, nem sempre.*⁹⁸

O uso da noção de **continuidade** tem o foco em uma trajetória histórica na qual o passado é importante quando garante a continuidade de um processo cultural. O passado, no caso da devolução, mostra-se como um instrumento de referência a ser usado tanto no processo de desenvolvimento cultural como econômico, possibilitando uma das metas da devolução: o desenvolvimento “harmonioso”.⁹⁹

A noção de **autenticidade**, explica Gonçalves, é uma das estratégias narrativas sobre o patrimônio cultural. Ao examinar a narrativa de Aloísio, no contexto patrimonial brasileiro, Gonçalves aponta que o Brasil aparece como um país composto pela “heterogeneidade cultural” e em “desenvolvimento”, fatores estratégicos de autenticação de uma identidade nacional por meio da ligação entre o presente, o passado e o futuro. Portanto, a identidade nacional “é”, na medida em que é alocada na “cultura popular”, devendo por isso mesmo ser descoberta ou redescoberta, protegida e preservada contra a fragmentação; e “não é”, ou pelo menos é ameaçada, na medida em que está em processo de desaparecimento.¹⁰⁰

O modo pelo qual Magalhães reconhece a autenticidade apontada por Gonçalves é ressaltado quando examinamos a noção de devolução como uma ação. Esta deveria possibilitar a continuidade de um passado histórico (sem congelar o estado do bem ou provocar rupturas) e apoiar os desenvolvimentos culturais, econômicos e sociais, evitando o desaparecimento e possibilitando a

⁹⁸ Entrevista concedida por Magalhães ao Jornal do Brasil quando assume a Direção do IPHAN, que expressa a naturalidade com que se reconhece e valoriza determinados bens culturais consagrados pelas políticas patrimoniais - no caso a igreja- e demonstra sua intenção de ampliar essa valorização para os bens culturais populares - cita como exemplo o ofício coureiro- objetos de pesquisa do CNRC. Magalhães, A. *op.cit.*, 1997, p. 221.

⁹⁹ Gonçalves, J. *op.cit.*, 2002, p. 57.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p.72.

resistência da produção cultural frente à industrialização e à massificação dos objetos de consumo.

No atributo da **invenção**, o povo pertencente à “cultura popular” teria lugar de destaque. Entendemos invenção como **criação**, a partir do seu uso por Magalhães como “capacidade de invenção”. As condições que auxiliariam na composição da capacidade criativa do artesão brasileiro seriam a disponibilidade para invenção e a tolerância às novas situações, características possibilitadas pela ausência de regras fixas na produção artesanal brasileira, formando um saber não cristalizado e isento de seguir regras determinadas por corporações de ofícios, diferentemente do artesanato europeu¹⁰¹. No caso brasileiro, o indígena seria um bom exemplo, pois convive com informações e elementos cotidianos do século XX e sobrevive a esse conflito graças à “isenção e invenção”¹⁰².

Magalhães, ao falar em criação, elaborou a analogia paradoxal entre o “artesão” e o designer: “*Em outras palavras, o artesão brasileiro é basicamente um designer em potencial, muito mais do que um artesão no sentido clássico*”¹⁰³. Para ele, o povo/artesão poderia ser caracterizado como produtor de um *pré-design*, noção que provavelmente influenciou a abordagem do denominado design vernacular no CNRC. Existe nessa equiparação tanto a admiração pela produção popular brasileira (assim como Mário de Andrade teve pelo cantador Chico Antonio) capaz de criar, recriar e adaptar-se a novas situações, quanto à colocação do saber do designer em um patamar superior. O artesão seria, então, produtor de um pré-design, um designer em potencial, mas não um designer detentor dos códigos e normas estéticas da criação.

Cabe lembrar que os projetos do CNRC classificados por Magalhães como “design vernacular” eram os que faziam referências às adaptações do próprio “povo” ao seu contexto, como o uso dos resíduos da indústria pelo “povo” para construção de um objeto que se mostrava necessário e adequado àquela realidade: o uso de pneumáticos na construção de lixeiras. Assim, classificou dois modelos de “isenção” e “invenção” encontrados no Brasil: (i) o do recuo no tempo, como o globo da lâmpada elétrica transformada numa lâmpada a querosene, “*depósito*

¹⁰¹ Magalhães, A. *op.cit.*, 1997, p.p.178,179

¹⁰² *Ibidem*, p. 182.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 181, grifo nosso.

*perfeito e adequado à sua nova utilização*¹⁰⁴; (ii) o avanço espaço-tempo, como a reutilização de borrachas de pneus velhos na elaboração de objeto de uso de um tempo anterior, o depósito de lixo, “*tecnologia própria e de adequação absolutamente singulares*¹⁰⁵”.

[...] *aquelas lâmpadas de querosene, que são usadas pelo homem brasileiro na região em que ainda hoje não chegou a eletricidade, e eles usam o bulbo da lâmpada elétrica como depósito de querosene. A meu ver o conteúdo de invenção e graça desse objeto é extraordinário.*¹⁰⁶

2.2.3.

Da fala de Aloísio Magalhães aos relatórios técnicos.

A investigação dos relatórios e documentos desenvolvidos no CNRC e na Fundação Nacional Pró-Memória, pertencentes ao arquivo Magalhães, foi de grande auxílio na contextualização dos termos e noções presentes nos discursos de Aloísio. Ademais, foram identificados procedimentos metodológicos comuns aos projetos e detectados problemas com os quais os técnicos e pesquisadores se depararam.

Termos e noções

O documento *Bases para um trabalho sobre o artesanato brasileiro hoje*¹⁰⁷ descortina a noção de desenvolvimento harmonioso. Resultado do estudo das articulações entre o produtor, o produto e o consumidor, analisa duas situações: a de compreensão e comunicação entre os elementos do produto, e aquela sem a compreensão e comunicação.

Na primeira situação, considerada harmoniosa, existia a compreensão e comunicação entre o produtor e o consumidor, mesmo após as transformações na circulação e no consumo. Além disso, coexistia a compreensão global do uso e do sentido do produto em um mesmo universo cultural. O exemplo utilizado foi o das colchas da zona rural do Triângulo Mineiro, que perderam seu uso diário, mas

¹⁰⁴ Magalhães, A., *op.cit.*, 1997, p. 182.

¹⁰⁵ *Ibidem*

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 179.

¹⁰⁷ AAM, *Bases para um trabalho sobre o artesanato brasileiro hoje*. CNRC, *sem data*.

continuam sendo encomendadas para compor enxovais. Assim, se as colchas deixaram de ter sentido utilitário, passaram a adquirir o sentido de afirmação de identidade cultural.

A segunda situação, considerada não harmoniosa, é aquela em que não ocorre a compreensão e a comunicação entre o produtor e consumidor dos produtos, caso em que o produto seria convertido em mera mercadoria, cuja necessidade e cujos sentidos teriam sido criados pelos meios de comunicação, rompendo a compreensão mútua entre produtor e consumidor. Caberia ao produtor participar de um processo de circulação no qual o cliente é de universo desconhecido. Se, em curto prazo, este é promissor, pois aumenta o lucro, em longo prazo culminaria na perda da identidade. O produtor perderia o domínio sobre a produção, baseando-se nos “modelos” fornecidos pelos intermediários ou na interpretação do que seria o objeto para atender ao consumo. O objeto, submetido ao modismo, seria renovado a uma velocidade a qual o artesão não conseguiria se adequar. Esse quadro culminaria com a conversão do artesão em mero produtor, que continuaria a dominar o fazer, mas perderia o domínio do criar.

Verifica-se, neste caso, uma visão romântica que se contradiz à própria fala de Magalhães, ao ressaltar as características de adaptação do artesão às novas situações. Ademais, o exemplo do desenvolvimento não harmonioso é citado com base em um caso hipotético, diferente daquele utilizado ao qualificar o desenvolvimento harmonioso em que é citada a tecelagem do Triângulo Mineiro. Consideramos que esta situação em que o produto e o produtor do artesanato recebem influências de um mercado globalizado e em que ocorre um deslocamento dos sentidos do produto foi uma abordagem em que o CNRC deixou lacunas. Acreditamos que a submissão do artesanato às normas do mercado capitalista, bem como os efeitos desta submissão sobre o processo de criação do artesão, podem ser investigados a partir da análise de casos reais de programas de fomento que incentivam a inserção do produto artesanal no mercado capitalista, promovendo as transformações na morfologia do produto por agentes externos (designers, antropólogos, turistas).

Outro documento¹⁰⁸ sobre tecnologias patrimoniais apresenta as noções de evolução (também entendida como inovação) e alteração (também entendida como substituição) do produto ou da técnica, noções que remetem à ruptura ou não de dinâmicas culturais. A evolução se configuraria como mudanças condicionadas pelas culturas que a produzem; a alteração, como transformações condicionadas por fatores exógenos.

Poderíamos relacionar com alguma nitidez uma igualdade entre os seguintes termos: evolução remete à inovação em um processo harmônico - uma ação externa que permitisse a continuidade desse contexto seria considerada devolução; alteração remete à substituição e a um processo não-harmônico - uma ação externa que provocasse esse contexto seria considerada intervenção.

O documento *Tecnologias Patrimoniais*¹⁰⁹ define a vertente da produção cultural como o lugar em que acontece o fenômeno, “o fluxo criador”, e a patrimonial como o lugar em que os bens deveriam ficar guardados, protegidos e organizados. Essa passagem revela o ponto em que a produção cultural, “*o vivo*”, poderia “cristalizar-se”, como foi o caso do tombamento da Fábrica de Vinho de Caju Tito Silva, em que o instrumento do tombamento mostrou-se ineficiente para salvaguarda de bens vivos (processuais e dinâmicos).

No projeto *Fabricação e Comercialização de Lixeiras: Um artesanato de transformação* foram ressaltados os temas inventividade e criatividade. Especificamente: a “*extraordinária criatividade*”, exercida no artesanato de transformação regional, “*partindo de uma técnica que é universal*” com o uso de recursos locais¹¹⁰. Na pesquisa realizada em 16 cidades dos Estados da Paraíba, Pernambuco e Ceará, foram encontrados vários subprodutos originários do pneu velho, como reservatórios para animais, solado para sapato, corda para móveis, bacias, sacola para fogareiro, etc. Igualmente, foram encontrados vários processos de fabricação da lixeira, ferramentas e materiais que complementavam a fabricação. Chegou a ser ressaltado o nível de “design” de um dos produtores, Romualdo, que cortava a alça da lixeira na própria lona, aumentando a resistência e eliminando o uso de pregos. Ademais, foram constatados o caráter marginal e

¹⁰⁸ AAM, *Proposta de um programa de apoio à pesquisa, registro e avaliação de tecnologias patrimoniais*. Fundação Nacional Pró-Memória, Coordenadoria de Informática, 1983.

¹⁰⁹ AAM, Mario Edson F. Andrade. Projeto - tecnologias Patrimoniais, s/d.

¹¹⁰ AAM, Redig de Campos, P., *Fabricação e Comercialização de Lixeiras: Um artesanato de transformação*, p. 3.

irregular de comercialização e os benefícios e eficácia da lixeira para os usuários, possuidores do depósito e lixeiros¹¹¹. Esse projeto é indicativo de uma base para a elaboração da analogia entre o designer e o artesão, inclusive sendo denominado como *design vernacular*.

O relatório de Xavier Maureau¹¹² (1981), um dos pesquisadores responsáveis pelo registro etnográfico do projeto Tecelagem Manual no Triângulo Mineiro, reflete a insatisfação com a imprecisão conceitual adotada pelo CNRC/Pró-Memória. A opção em não adotar modelos aprioristicamente estabelecidos tornara-se um problema, na medida em que não se procurou estabelecer um modelo apropriado de abordagem a ser adotado¹¹³. Desse modo, foi externado o incômodo do pesquisador com a “onipresença” de qualquer estratégia definida e articulação entre os projetos.

O problema apresentava-se como a ocorrência de um objeto de estudo - a tecelagem - ser rotulado ao mesmo tempo como tecnologia tradicional e artesanato. O conceito de artesanato, para ele, ligaria a tecelagem a um meio de sobrevivência econômica: a transformação de uma indústria tradicional caseira em trabalho artesanal. O conceito de tecnologia tradicional, por sua vez, ligaria, ao apego simbólico da tradição, uma abordagem exclusivamente tecnológica, uma espécie de indústria caseira. Já a tecnologia tradicional abrangeria o rural e o urbano, o artesanal, por se tratar sempre de uma tecnologia. O artesanal não abrangeria o tradicional.

2.2.4. Métodos e ações, dificuldades

Esse artesanato existe desde o século XVII, e nós estamos contando conhecer melhor seu universo. Para se ter uma idéia de sua riqueza, basta dizer que, só de tipos, padrões de desenhos de tecidos, que eles chama repasses, existem de 300 a 400. Diante de um caso desses, nossa intenção é não só observar e documentar, mas fazer com que ele tenha uma continuidade. Não iremos alterar o gosto e o comportamento

¹¹¹ Essa lixeira ainda hoje é bastante utilizada no nordeste. Ao passar pelas ruas nos dias de coleta de lixo é perceptível a predominância destes objetos. No mais, como constatado no relatório, os lixeiros os manuseiam com facilidade e agilidade, colocando o lixo no caminhão e jogando-os de volta nas calçadas.

¹¹² AAM, Maureau, X. *Tecelagem Manual no T.M. e a Pró-Memória.*, 1981.

¹¹³ AAM, Maureau, X. *Ibidem*, 1981, p. 4.

*dos tecelões, o que seria perigoso, mas iremos tentar mostrar qual o passo que eles devem dar no sentido de uma dinâmica maior.*¹¹⁴

O relatório de Xavier Maureau expôs, também, entre as várias dificuldades do CNRC, o problema de saber como devolver os resultados obtidos com o projeto de modo a beneficiar as tecedeiras. Uma das soluções pensadas foi a edição de encarte, contendo os padrões pesquisados e decodificados com o auxílio da informática, conforme sugestão de Fausto Alvim¹¹⁵. Mas a indagação da utilidade desta publicação para a comunidade continuava, visto que a verdadeira ameaça à evolução da tecelagem eram o abandono dos minifúndios e dos teares e a morte das tecedeiras mais velhas, detentoras da técnica.

Outros problemas apresentados foram as inadequações dos produtos ao mercado, como emendas e tamanhos impróprios; a baixa produtividade; a falta de criatividade das tecedeiras. A pergunta de como proceder une-se a sugestões como: insuflar a criatividade de fora para dentro, modernizar o equipamento e instalar chicotes¹¹⁶. Mas quais os efeitos? Haveria uma ruptura? A partir das indagações foram ventilados os efeitos que poderiam ocorrer, tais como: o trabalho de tecer tornar-se-ia mais cansativo; o chicote tornaria proibitiva a tecelagem de repassos; a rotina das tecedeiras seria modificada, e outros.

Outra sugestão seria investir em canais de comunicação, como propagandas. Ao lado de tudo isso estavam os programas governamentais atuando com dados censitários, desconhecendo a realidade e deturpando a atividade. Mas não seria melhor não se envolver nessa problemática, limitar-se ao inventário sistemático, a memória? O resultado do relatório é a sugestão de uma exposição que retrate o universo da tecelagem no triângulo mineiro, resumindo a devolução ao registro do ofício e a uma exposição, isentando-se de uma possível “intervenção”.

¹¹⁴ Magalhães, A. *op.cit.*, 1997, p. 117,118.

¹¹⁵ Matemático e Consultor do CNRC.

¹¹⁶ A intenção de modernizar o equipamento e instalar chicotes tinha como objetivo resolver o problema de emendas e tamanhos das colchas.

Na produção de conhecimento da linha artesanato, encontramos recorrentemente nos relatórios¹¹⁷ o que poderíamos denominar de método, composto pela abordagem sistemática: do estudo dos aspectos econômicos, sociais e culturais em que se apresentava a manifestação; das especificidades geográficas, preocupação com critérios de tipos de áreas geográficas e especificidades apresentadas; a documentação das técnicas de produção e da iconografia dos objetos; dos canais de comercialização e consumo; e, algumas vezes, das relações entre produtor e produção.

Os técnicos mostravam-se satisfeitos com a produção de conhecimento sobre a produção artesanal, no entanto as dúvidas eram constantes quando se remetiam às formas de devolução, assim como no caso da tecelagem. Deste modo, a devolução ficou resumida, na maioria dos casos, à realização de exposições e publicações das pesquisas - livros, catálogos, vídeos, etc. No caso do projeto da pesquisa sobre as carrancas do Rio São Francisco, a proposta final de devolução foi uma exposição e um livro de fotos e textos poéticos, conforme sugestão de Magalhães. No caso dos brinquedos populares da Bahia, as sugestões de devolução envolviam, além de exposições e publicação de livro, atividades com arte-educadores em escolas públicas, mas não existem documentos indicativos da realização ou não da ação.

Examinamos as narrativas de Magalhães e alguns dos projetos desenvolvidos no CNRC e na Pró-Memória sobre a produção artesanal. Lugar em que as dúvidas e inquietações sobre a atuação de agentes externos (projetos de pesquisa e fomento como o CNRC e depois IPHAN) na valorização e apoio ao desenvolvimento de comunidades artesanais revelam-se atuais, isto é: como devolver ou como intervir da forma mais adequada?

As experiências desenvolvidas no CNRC/Pró-Memória foram contestatórias, rejeitaram fórmulas, programas e projetos oficiais que adotavam procedimentos padrões ao atuar com o artesanato, seja para preservá-lo, seja para inseri-lo no mercado comercial. Buscado gerir um projeto (CNRC) com ações que provocassem a dialética entre preservação e desenvolvimento (ou produção cultural) da produção artesanal brasileira, Magalhães fomentou a identificação de

¹¹⁷ AAM, Relatórios: Viagem pelo Médio São Francisco, Exposição Rio/Carrancas do São Francisco, sem data; Brinquedos Populares da Bahia, sem data ; Artesanato Indígena no Centro-Oeste I e II, 1979 e 1980; Fabricação e Comercialização de Lixeiras: Um artesanato de transformação, 1978.

características na produção artesanal que deveriam ser valorizadas em um projeto de pesquisa, registro e de fomento, como a capacidade de criação (invenção) e de adaptação (isenção) às novas situações do artesão brasileiro e a importância das referências culturais (passado histórico) em um processo de desenvolvimento. Postura que se aproxima da de Ruskin, quando buscou valorizar determinadas características da produção artesanal no campo da arte.

Paradoxalmente ao campo do design, Ruskin e Magalhães não trazem como solução modelos prescritivos. Ruskin propõe um modelo investigativo de um campo também prático: o da arte. Magalhães propõe um modelo investigativo com interface direta com a antropologia. Contribuições estéticas e metodológicas com potencial de auxílio na construção de um conhecimento que permita ao designer pensar e atuar sobre a produção artesanal.