



O Projeto enquanto Progresso nos Discursos do Design

The project as progress in Design Discourse

Martin Lorenzo da Rocha, Universidade Federal do Paraná.
martinrocha97@gmail.com

143

Felipe Prando, Universidade Federal do Paraná.
felipeprando@gmail.com

Marcos Namba Beccari, Universidade Federal do Paraná.
contato@marcosbeccari.com

Resumo

Este artigo aborda o valor de progresso transversal aos discursos de projeto na história do design. Para isso, serão localizados valores que possibilitam a emergência deste discurso projetual-progressivo, quais sejam o ambiente, projeto, função social e arte total. Identifica-se, assim, uma passagem de um progresso pensado no metaprojeto para o da história do projeto, de modo a problematizar a situação geral do design enquanto campo atravessado por este valor na dimensão histórica. Tal empreitada se dá sob um olhar foucaultiano, de modo a investigar algumas condições de possibilidade deste enunciado e a propor uma alternativa ao modo historiográfico superacionista e progressivo aqui investigado. Ao remontar o processo de transformação deste discurso projetual-progressivo, espera-se denunciar seus limites recursivos, abrindo uma possibilidade para a análise de seus efeitos sob o viés discursivo.

Palavras-chave: Projeto, Progresso social, Função social, Design, Estudos discursivos.

Abstract

This paper approaches the value of progress across the discourse of project in the design history. For this, values that allow the emergence of this projectual-progressive discourse will be located, which are the environment, project, social function and total art. Thus, a passage from a progress thought in the metaproject to the history of the project is identified, in order to problematize the general situation of design as a field crossed by this value in the historical dimension. This operation takes place under a Foucauldian view, in order to investigate some conditions of possibility of this statement and to propose an alternative to the superationist and progressive historiographical way investigated here. By retracing the transformation process of this projectual-progressive discourse, it is expected to denounce its recursive limits, opening a possibility for the analysis of its effects under the discursive bias.

Keywords: Project, Social progress, Social function, Design, Discursive studies.





Introdução

No âmbito discursivo do design há uma relação do projeto pelo viés do progresso social. Portugal, em *Design e melhoramento do mundo* (2017), suspeita sobre tal atravessamento. Apesar de seu objetivo derivar em uma defesa da postura nietzscheana de afirmação da potência da vida, interessa em seu texto certa “vocação messiânica” assinalada no discurso do design:

[...] a expressão “melhorar o mundo”, ou suas variantes, aparecem frequentemente em palestras ou textos “engajados” de designers, seja exaltando o chamado “design social”, o design sustentável ou o design voltado para supostas “reais necessidades” do mundo ou da humanidade (PORTUGAL, 2017, p. 19).

144

Assim, aqui delinea-se a transformação deste discurso projetual-progressivo, considerando certa passagem para a dimensão historiográfica, problematizando-se este circuito recorrente no design.

Para isso, entende-se o design sob o viés discursivo foucaultiano, não isolando-o e a despeito das dispersões valorativas possíveis. O design será analisado diante do projeto enquanto atividade supostamente isolada, o ambiente moderno da *poiesis* artística, o ideal de função social e o desdobramento sob a alcunha da arte total. Considera-se, por fim, uma desestabilização da ótica superacionista no âmbito historiográfico disciplinar e certa problematização do valor de progresso no discurso projetual, defendendo-se a relevância da abordagem discursiva.

O olhar foucaultiano faz-se interessante para investigar as condições de possibilidade de um discurso sem, contudo, derivar em uma historiografia de superação valorativa e pela ideia de progresso, mas permitindo questionar este valor quando atravessado por um sistema de dispersão, isto é, para além de um domínio projetual. Ao exemplo de Foucault, descrever a “formação dos objetos de um discurso” não passa tanto pelo questionamento de um sentido dado a nível semântico ao termo “progresso” quanto pelo entendimento de como o progresso torna-se objeto relevante no discurso projetual (FOUCAULT, 2009, p. 54), sendo que esta atitude se define enquanto uma análise discursiva (BECCARI, 2020 p. 211).

Tal análise não adere às ideias de origem e progresso histórico, mas ao (a)cúmulo disperso que possibilitou a existência de determinado discurso (CASTRO, 2009, p. 41). Assim, a investigação desloca as concepções do sujeito detentor do texto e do fundamento textual pelo fio histórico: passa-se a entender o discurso “como figura lacunar e retalhada”, dissonante ao escopo projetual-progressivo aqui mesmo escrutinado (FOUCAULT, 2009, p. 141):

Daí a ideia de descrever essas dispersões; de pesquisar se entre esses elementos, que seguramente não se organizam como um edifício progressivamente dedutivo [...] Em lugar de reconstituir cadeias de inferência (como se faz frequentemente na história das ciências ou da filosofia), em lugar de estabelecer quadros de diferenças (como fazem os linguistas), descreveria sistemas de dispersão (FOUCAULT, 2009, p. 42).

Pelo sistema de dispersão no qual o objeto se insere, permite-se desatrelar esta figura central do sujeito, o valor de verdade pressuposto por este e, ainda, os efeitos de um enunciado ao largo projetual. A análise se faz “liberada de pressupostos antropológicos” rompendo “com a sujeição da história a uma subjetividade (a razão, a Humanidade) que garantiria, acima de tudo, sua



unidade e seu sentido” (CASTRO, 2009, p. 204), e com “a história, linear, progressiva, unitária, totalizante de uma razão que, desde a sua origem, se encaminha para o seu acabamento na forma de realização” (ibidem).

Assim, o objeto não é tido como um significante isolado, mas “circunscrito, localizado e possibilitado pelo que ocorre (ou discorre) ‘ao redor’” (BECCARI, 2020, p. 214), de modo que não é almejado um centro de seu significado, mas as *relações discursivas* que

[...] estão, de alguma maneira, no limite do discurso: oferecem-lhe objetos de que ele pode falar, [...]. Essas relações caracterizam não a língua que o discurso utiliza, não as circunstâncias em que ele se desenvolve, mas o próprio discurso enquanto prática (FOUCAULT, 2009, p. 51).

Possibilidades no limiar do discurso, estas relações não são estipuladas internamente ao enunciado (análise semântica), nem externamente ao que as configuram (historiografia progressiva-projetiva), mas remontam o próprio discurso no ato de sua dispersão.

Desenvolvimento

Conforme Boutinet em *Antropologia do Projeto* (2002), o projeto autônomo, tendo em vista o ideal de progresso social à maneira bauhausiana, pode ser localizado no *Quattrocento* com a atuação prévia do arquiteto Filippo Brunelleschi: a atividade do projeto ganha uma dimensão de planejamento e concepção à parte do canteiro de obra, e, ao longo dos séculos seguintes, já se encontraria “*sobretudo assimilado ao progresso social*” (p. 34).

Brunelleschi separa o processo de concepção arquitetônica da construção, atrelando ao projeto a primeira (e principal) de todas as fases. Até então, a representação gráfica não era atividade inédita na arquitetura (p. 35) — a transformação, diante do espólio medieval, seria uma racionalidade a partir da cisão entre projeto e execução, dividindo social e tecnicamente o trabalho arquitetônico, visando assegurar a construção do edifício conforme um planejamento prévio (2002, p. 34-36).

Boutinet pontua características observadas no discurso projetual-progressivo de Brunelleschi (ibid, p. 163), destacando-se o sentido do projetista, em seu ateliê, como neutro em relação ao problema apreendido do *ambiente*: a proposta de projeto deve superar e reformar o espaço social, tendo em vista bases racionais, científicas, em contrapartida às interferências da obra. Para Boutinet, as consequências desta rotura seriam assimiladas integralmente apenas no projeto arquitetônico moderno (ibid, p. 37). Possibilita-se certo planejamento e controle dos processos de construção e, uma vez apartado do canteiro, este projeto torna-se um objeto autônomo: é possível pensá-lo, compará-lo e discuti-lo. A este desdobramento credita-se a passagem de um entendimento mimético para um poético pela arte moderna.

Argan estabelece o valor de ambiente para situar o entendimento moderno da arte em transformação diante do modelo clássico. O autor cita a transformação de um fazer *mimético* (imitação da natureza) para um *poético* (romântico-moderno, de criação artística) na esteira de uma *recursividade artística* que rejeitaria, em geral, as funções morais e religiosas da arte para afirmar a própria arte enquanto fonte de inspiração e campo autônomo (1999, p. 11-12). As



fontes deístas da arte clássica “não prosseguem no presente e não ajudam a *resolver* seus *problemas*” (p. 14), assim a recursividade passa a ser tomada pela atividade moderna, mesmo em vista da arte clássica: o neoclassicismo a reviveria, mas sob um crivo estilístico, recursivo enquanto *poiesis* de *poiesis* (p. 23). Para Argan, esta transição é impulsionada pela cultura artística do iluminismo e pelas tecnologias industriais incipientes no processo de industrialização dos séculos XVII e XVIII, que favoreciam a concepção da vida como ambiente de transformação e de operação científica (p. 17). A arte é entendida como *ambiente de pesquisa cognitiva, não revelação universal* (ibid, p. 12-14).

Tais concepções secularizam a arte e a direcionam à funcionalização social. O ambiente é entendido como *cenário ativo da produção e criação humana*, objeto projetual. Desta postura que se desdobra em um afã reformista no campo, Argan valora o termo “modernismo” (p. 17): 1) arte atualizada à sua época, que renuncia os modelos clássicos-miméticos; 2) aproximação entre as artes tradicionais e as aplicadas à indústria; 3) baseada na funcionalidade decorativa; 4) aspira um “estilo ou linguagem internacional ou europeia”; 5) defende certa espiritualidade que apoiaria o industrialismo (ibidem, p. 185).

Observa-se, na atividade modernista, que os pressupostos da atividade projetual enquanto progressiva são suprimidos — a questão é qual roupagem seria adotada para uma *melhor* metodologia do projeto; o projeto é *incorporado e submetido ao programa*, o projeto do projeto (metaprojeto). Assim, é necessário pôr à vista este discurso de funcionalização social que permite o projeto ser impulsionado pelo progresso social.

Raymond Williams, em *Culture and Society* (1960), fornece pistas sobre o atravessamento entre projeto e funcionalização social. Para o autor, a hipótese de que a arte estaria aproximada e necessariamente relacionada com o modo de vida prevalente é um “produto da história intelectual do século dezenove” (1960, p. 140, trad. nossa). O autor localiza-a nos ingleses Augustus Pugin (1812-1852), arquiteto, John Ruskin (1819-1900), crítico da arte, e em William Morris (1834-1896), artesão e artista associado ao Movimento Artes e Ofícios. Em seu texto, Williams se debruça sobre a relação entre arte e sociedade. Interessam, sobretudo, duas noções: a arte como objeto de espelhamento social e ferramenta de progresso.

Menciona, assim, que até então a inspiração da arte seria imposta de algum lugar alheio à sociedade em seus momentos de teorização, até a interpolação nestes autores (p. 140). Inicia em Pugin, identificando uma correlação entre a arte e o período de vida no qual ela foi feita, em uma chave na qual o arquiteto propunha uma arquitetura *na direção de* valores morais perante uma sociedade aparentemente em crise. Esta localização se refere ao revivalismo católico na arquitetura, sugerido pelo arquiteto inglês, que pretendia, por meio do estilo gótico, alçar um sentimento puramente cristão: “O novo elemento no novato Pugin foi a sua insistência para que o *revival* de um *estilo* dependesse do *revival* de um sentimento a partir do qual este originalmente brotou” (p. 141, trad. nossa), sentimento de devoção, uma vez que Pugin professava a fé católica. Para seu ponto de vista, o estilo gótico seria a única *encarnação* do cristianismo na arquitetura (p. 141). Deste exemplo, se ensaia a relação entre um modo de vida e uma expressão artística e a projeção desta relação, a solução geral por meio da arte.



Pugin argumenta sua proposta em detrimento de outros edifícios que tomavam conta da cidade segundo a índole comercial e mercadológica (WILLIAMS, 1960, p. 142). Nesta toada, Pugin transitararia entre as ruas das cidades inglesas denunciando arquiteturas sociais, desvios no prumo cidadão: “o uso da arte de um período *para julgar a qualidade da sociedade que estava produzindo-a*” (ibidem, trad. nossa, grifo nosso). Na arquitetura encontra-se pretexto para sua crítica civilizacional (p. 143). Não pela busca de uma melhor teologia ou um plano de catecismo, mas da potência projetual da arte no ambiente.

John Ruskin fora um crítico artístico e social (ibid, p. 144-145), protestante, defensor do retorno ao gótico (p. 143) e da arte enquanto funcional socialmente. Sua reflexão sobre a beleza, analisada por Williams, clarifica tal atravessamento: haveria uma distinção entre dois tipos, a beleza típica (de origem divina, qualidade externa dos corpos) e a vital (execução perfeita da *função* na vida humana) — o primeiro se refere à arte, o segundo à sociedade (p. 145). Ambos coadunam-se no discurso projetual.

Estes tipos de beleza seriam aplicações ideais de qualidade universal no esquema de Ruskin (ibid, p. 146). Por um lado, o propósito da arte seria revelar esta beleza universal visivelmente; por outro, ao artista torna-se impossível “ser bom [revelar esta beleza] se a sua sociedade é corrupta” (ibidem). Assim, a beleza estaria ligada a uma ordem dependente de “todo o ser” do artista — isto é, sua totalidade profética, reveladora (p. 149) — e do funcionamento da sociedade, favorecendo, recursivamente, a “execução perfeita da função na vida humana”, donde se dá sua passagem para a análise social, na qual circunscreve sua noção de função, relacionado à ideia de *design (projeto, ordem)* (p. 150):

Na raiz de todo o seu pensamento está a ideia de “função” — o cumprimento integral/pleno de cada parte do homem no projeto geral. Tal cumprimento só seria possível se a sociedade fosse regulada em termos de um projeto geral: a sociedade deveria regular a si com atenção aos valores intrínsecos [...] (WILLIAMS, 1960, p. 154).

Nesta organização insere-se um tipo de discurso total por meio do projeto: “A bondade do artista é também a sua ‘totalidade’, e a bondade de uma sociedade reside na sua *criação das condições* para a ‘totalidade do ser’” (WILLIAMS, 1960, p. 149). Por enquanto, tal atravessamento entre arte e sociedade aponta para a ideia de totalidade do *ser do artista* estipulada por Deus e balizada pelos valores morais da sociedade. Ruskin se detém mais ao pensamento social da organização deste *design*. A lacuna do campo da arte logo será preenchida, no entanto, por Morris. Ver-se-á uma conversão da totalidade do ser para a totalidade social-artística funcionalista: estando sociedade e arte interligadas, ao pensar o eixo da arte, resta insinuar *a totalidade da arte* em virtude de um *projeto de sociedade*.

Williams elenca Morris como discípulo de Ruskin, por reforçar que a arte “depende da qualidade da sociedade que a produz” (ibid, p. 165, trad. nossa), sendo ela capaz de revelar a plenitude da vida (p. 162); contudo, este projetaria a luta *organizada da classe trabalhadora*.

O objetivo morrista diante da degradação da sociedade era *reapropriar a arte* para o ambiente desta, uma vez que o sistema industrial-maquínista suprimiu-a do labor e a arte poderia devolver os valores de prazer e de beleza ao trabalhador (p. 165-166). À arte cabe tomar posse do ambiente e projetar às visões dos trabalhadores o ideal de vida. Os interesses de Morris



se voltam enunciadamente contra a arte pela arte, qualificada aqui de um academicismo e elitismo (ibid, p. 165): “O objetivo da arte é o de destruir a maldição do trabalho fazendo do trabalho prazerosa satisfação de nosso impulsos em direção da energia, e dando a essa energia esperança em produzir algo que valha o exercício” (p. 166, trad. nossa).

Mais importante do que o combate ou o elogio da industrialização (dilema geralmente associado a Morris) seria que a sociedade levasse em consideração a sua estrutura — as condições de trabalho, por exemplo (p. 168). O progresso da sociedade não seria aquele relativo ao progresso industrial, mas àquele alçado pela arte: “[espero que] as artes que encontramos reunidas para promoção sejam necessárias à vida do homem, isto se o progresso da civilização não for tão sem causa quanto o giro de uma roda, que não faz nada” (MORRIS *apud* WILLIAMS, 1960, p. 170, trad. nossa).

Esta defesa da funcionalização social da arte se dá na dimensão ambiental moderna. Interesse não mais mimetista-universal. Se a própria universalidade não seria um valor intrínseco da fonte do fazer artístico — que vem sendo marcada como fonte social e não mais deísta absoluta —, é assinalada essa passagem do universal *ao ideal de função e plenitude do ser*, que, por conseguinte, *faria da arte qualidade e direito universal, comum* às esferas de vida. Que o fazer artístico e a percepção artística habitem, funcionalmente, o ambiente, é a pressuposição que trará insurreições no domínio das propostas modernistas.

Sob a alcunha do modernismo, os valores de projeto e progresso social são desdobrados em uma totalização funcional, na chamada arte total. O artigo percorrerá o livro *Os Pioneiros do Design Moderno*, de Pevsner, figuras como Frank Wright, Walter Gropius e Adolf Loos e movimentos como a Art Nouveau e o design industrial. As concepções de projeto e progresso serão *também deslocadas como qualidade própria das narrativas* sobre a arte e não apenas da prática projetual moderna/modernista, diante do conceito de recursividade instaurado neste ambiente.

O esquema recursivo da arte moderna é denunciado por Hal Foster em *Design e Crime* (2016), como um eixo presente na própria narrativa histórica sobre a arte moderna, entendendo tal gesto como *característico deste regime arquivado*.

Sobretudo, interessa o entendimento de que o estabelecimento das categorias canônicas da arte, bem como do movimento recursivo entre elas, é localizado como um gesto narrativo moderno: “a arte já é concebida por Baudelaire e Manet em termos implicitamente histórico-artísticos, e tal concepção depende da própria instalação dessa arte no museu [imaginário, como Malraux, e não necessariamente o edifício, mas também ele]” (2016, p. 86). Nele é que se pode arquivar e *narrar sobre a linha histórica-estilística da arte*, tecendo referências internas que só fariam sentido na esteira de uma arte ontológica, isto é, possuindo uma existência autônoma em algum nível valorativo e que, apesar de suas variações, levaria tais valores a transitar ao longo da história, de modo antinômico, em duas atitudes que

[...] guiaram as figuras fundacionais da história da arte no final do século 19 e início do século 20 em duas tarefas essenciais: *revelar a autonomia da arte e conectá-la à história social*. Obviamente, ambas as operações foram cruciais para a nova disciplina - no caso da



kantiana, para distinguir a arte de outros tipos de expressão; no caso da hegeliana, para historicizá-la (FOSTER, 2016, p. 99, grifo nosso).

No escopo moderno, as histórias ambientais da arte moderna (pode-se incluir Argan e a postura pós-histórica familiar à Foster) nunca resolveriam tal conciliação entre a autonomia e a história social, mas sempre priorizam uma delas em suas narrativas (p. 99-100). Neste sentido, as abordagens autônoma e histórica seriam modelos teóricos que habitam e partem de um discurso ambiental, oportuno da derrocada clássica, e que serão tópicos de disputa no debate histórico do design. Não obstante, este valor mnemônico é fundamental para a defesa de uma totalização a nível projetual-progressivo.

Em *Pioneiros*, Pevsner busca traçar, desde Morris até Gropius, uma ressonância progressiva, entre as áreas da arte e da arquitetura, dos valores modernos do design. O autor parte da compreensão morrística, cultuado-o como o primeiro artista “a compreender até que ponto os fundamentos sociais da arte se tinham tornado frágeis e decadentes desde a época do Renascimento e, sobretudo, desde a Revolução Industrial” (1995, p. 4). Relacionando estas às ideias de Pugin e Ruskin (p. 6), Pevsner projeta o design em direção ao eixo social: no sentido progressivo valorativo e mnemônico.

O autor defende a renovação da sociedade por meio do projeto. Endossando a visão de Wright, arquiteto modernista, Pevsner, porém, aponta “uma possibilidade de salvação para o artesão” através do aprendizado industrial. Tal defesa ampara-se no texto *The Art and Craft of the Machine* (1901), no qual Wright propõe que o artista aprenda com a máquina, esta que ensinaria a forma mais plástica da organicidade própria — ou “natural” — dos materiais: cortando, modelando e suavizando-os (p. 87). Essa *didática da máquina* passaria pela consulta da ciência e da arte (p. 89): somente assim ela concretizaria o idealismo de Wright, que objetivara “provar que a máquina é capaz de realizar altos ideais da arte — os mais altos que o mundo viu até então” (p. 77, trad. nossa).

Pevsner via na máquina uma libertação para a atividade projetual e qualifica o olhar artesanal morrístico como um regresso primitivo (1995, p. 7). Se a máquina cumpriria um papel de salvação para o arquiteto na produção dos objetos, este seria o salvador da sociedade: “como Gropius, Wright também acredita que o arquiteto é mais do que um profissional ou um artista: é um mestre que, com sua sabedoria e sua obra, leva os homens a viver uma vida mais autêntica” (ARGAN, 1999, p. 298).

A proposta pevsneriana de progresso é arrematada pelo formalismo sob um viés historicista (luta contra a autonomia da arte) e ao mesmo tempo autônomo (autonomia da boa forma), em relação antinômica. O autor compreende que o progresso social seria realizado por meio de uma redução ornamental: quanto menos adornado for um objeto (p. 83-84), mais acessível este será ao público (p. 5), mais econômico em relação à suas representações (p. 75), cultivando em si uma forma essencial e não superficial (p. 74), portanto pura (p. 166; 208). Adolf Loos, personagem controverso do século XX, é citado pelo historiador como um entendedor desta função estético-utilitária (p. 16).



Em *Ornamento e Crime* (2004), Loos argumenta que, em vez de ser uma *ferramenta* do progresso, a redução ornamental estaria *diretamente relacionada com a civilização ocidental: seria sua própria aparição*. A memória progressiva da arte torna-se *prova* do progresso civilizacional, recursivamente. Ademais, os objetos que possuíam ornamentação teriam prazo de validade estilístico, ao passo que as “sem ornamento” sobreviveriam temporalmente, como parte de um sentido impelido pela história universal. Seu progresso social amarra-se à necessidade mnemônica e de perpetuação desta memória formal-purista. Projeto e projeto da história, em virtude do progresso, sob um viés da arte total, já que esse progresso se dispersaria às amplas esferas da civilização.

Se a Art Nouveau seria controversa ao seu purismo, no entanto, assinala-se proximidade sob o viés da totalização projetual em virtude do progresso. Segundo Argan, em Toulouse-Lautrec haveria a compreensão da cidade como ambiente cabendo “à arte torná-la agradável, elegante, moderna, alegre” (1999, p. 189) pelo ornamento. Mesmo pela ótica ornamentista, o valor discursivo de ambiente atravessa e remodela a situação de pertença categórica do Art Nouveau, deixando-o a par do modernismo purista: “desloca-se a questão arquitetônica do edifício para o ambiente urbano” (ibidem). A problemática com a qual a arte nova irá lidar é a da produção geral: “móveis, alfaias, papéis de parede. Estabelece-se uma continuidade estilística entre o espaço *interno e o espaço externo* [...] da escala mínima do mobiliário doméstico, passa-se, sem alterações de estilo, à escala máxima do mobiliário urbano” (ibidem). A exemplo, Henry Velde, expoente da arte nova, “não admite senão um único método de projeto, válido tanto para a cafeteira como para a escrivaninha, para o quarto de dormir e para o grande edifício de interesse público, em escala urbanística” (ibidem).

Destarte, é a história de Pevsner em relação às ideias morristas que se contrapõe ao movimento da arte nova, esboçando a “ornamentalidade” e a “utilidade” como qualidades opostas de um objeto. Não obstante, Pevsner destina um herdeiro morrista para sua narrativa progressiva, Walter Gropius (1995, p. 214): “os sonhos doentios da estética da Art Nouveau são substituídos pelo novo ideal de uma arte honesta e sã” (p. 203).

Gropius assumirá, em meados do século XX, a produção seriada no intuito de “construir, principalmente pela metodologia do design, uma nova arquitetura”, sendo esta baseada em um “um elogio tipicamente progressista da máquina e da produção industrial” (BOUTINET, 2002, p. 156). O valor que segue compartilhado aqui, de Pugin até Gropius, é o projeto-progresso; as bases são dadas pela relação “intrínseca” entre arte e sociedade — mas o “pioneiro” alemão vê na industrialização, e não no retorno ao espírito gótico ou artesanal, a viabilidade de um projeto democrático.

Argan localiza em Gropius uma investida em direção à autonomia projetual. O desenho industrial da Bauhaus uniria artistas, artesãos e designers em prol de uma metodologia que abarcasse a totalidade das soluções ambientais (1999, p. 270-271); e no contexto em que especializa-se o projeto industrial, o programa pedagógico de Gropius propõe um projeto que pretende ser capaz de solucionar a sua própria forma racional. O projeto se desdobraria em uma metodologia totalista. A arquitetura passa a ser valorizada como uma ferramenta política em



vista ao progresso, alavancando o discurso projetual para além do edifício: não basta a concepção prévia em relação ao canteiro de obras; *o programa* precisa compreender o “grande projeto” urbano da civilização moderna. Assim, seu interesse volta-se para o projeto ambiental, isto é, *a totalização racional do projeto em amplas esferas*. No programa modernista de Gropius residiria o pensamento de que a racionalidade do projeto desenharia desde o plano urbanístico de uma cidade até um utensílio doméstico (p. 270).

Assim, o projeto moderno se auto-justifica: um *planejamento prévio* ao próprio ato de projetar. Os projetos se submetem ao Projeto — a determinação política de ocupação do espaço (BOUTINET, 2002, p. 168-169). Esta totalização modernista encontra uma roupagem econômica e dita mais atenta aos problemas do eixo social do que a Art Nouveau. Os pressupostos que reúnem este colóquio, contudo, permanecem.

Assim, sumariamente, Pevsner relata sobre as produções que mais lhe são relativas ao *cotidiano* e ao *progresso moderno*. Considera-se que a lógica de sua universalidade é imbricada em um senso *mnemônico* devedor da aspiração projetual-progressiva, buscando, do século XIX, entre as áreas da ciência, arte, arquitetura, engenharia, exemplificação em objetos variáveis, participantes da totalidade moderna.

Se Pevsner deriva em um programa bauhausiano metaprojetual, aqui passa-se ao programa historiográfico da atividade projetual sob um viés da recorrência discursiva. Assinala-se uma dispersão discursiva:

Contudo, repito, as principais teses e afirmações deste livro não necessitam ser reformadas ou refundidas, o que é um fato agradável para um autor que olha para trás decorridos mais de vinte e cinco anos (PEVSNER, Prefácio, 1995, p. XX).

O trecho acima ressalta a confiança de Pevsner no que ele chama de “principais teses” de seu livro — que, mesmo após ser alvo de críticas, ainda seriam válidas. Não se procura concordância com suas pretensões, *senão à esta afirmação*. Mesmo suspeitando de quais seriam as principais teses de seu texto (e desta possibilidade), entende-se que podem existir permanências discursivas no design enquanto discurso projetual-progressivo.

Margolin, em *Las Políticas de lo Artificial* (2005), aponta para uma abertura *progressiva* no debate historiográfico do design, em detrimento de um sentido estrito que corre símil à um pensamento modernista do design, à exemplo de Pevsner. Margolin contraria a noção do design como um “apêndice da arte” (2005, p. 306), visando certa autonomia do design enquanto atividade profissional (p. 272). Examina, assim, o historiador alemão, denunciando o seu método historiográfico.

Para Pevsner, o estudo do design consistia em um ato de discriminação moral por meio do qual os objetos comuns se separavam dos que expressavam alguma qualidade extraordinária. É essa combinação de moral e tema de estudo que faz de Pioneiros um texto problemático (MARGOLIN, 2005, p. 309, trad. nossa).

Margolin estende a sua crítica, apontando que tal lógica encontrava amparo na filosofia alemã, de modo a estabelecer “uma categoria kantiana para o sublime equiparando com o estilo do movimento moderno, e logo relatou [relatando] a história da luta por alcançá-lo” (ibid, p. 308, trad. nossa). Mas ao criticar Pevsner de um ponto de vista de uma presença moral, de certo



modo Margolin enuncia a possibilidade de um lugar moralmente neutro sob o viés historiográfico, do mesmo modo que se propõe o projetista modernista em relação à sociedade.

O autor ainda discorre que grande parte dos objetos de design (do cotidiano) não estavam descritos em *Pioneiros*, buscando enfraquecer sua tese (ibid, p. 309). As seguintes tentativas de redimensionar o campo do design, então, seriam sintomas deste estreitamento inicial em Pevsner, a exemplo de seu discípulo, Reyner Banham, que, para ele, seria um dos primeiros teóricos “a promover o fervor pela cultura popular” (ibidem, trad. nossa), refutando parte da metodologia pevsneriana da cultura da arte e contribuindo para a pesquisa da arte pop (p. 310); adiante, encontra John Heskett e sua história do design militar. Assim, aqui assinala-se um dilema: esta abertura da historiografia no design visa certa totalização projetual em vista do progresso?

Margolin objetiva ampliar o alcance projetual e sua relevância para campos “além” da categoria estrita do design, buscando dismantelar não somente a redução fronteira do estudo sobre o design, mas a própria maneira de abordar e configurar o grande mapa como um campo de reflexão: “o que temos assistido até agora é uma abertura progressiva da história do design para incluir temas que vão *muito mais longe do que Pevsner estaria disposto a reconhecer como válido*” (ibid, p. 312, trad. nossa).

A história de um progresso encontra-se progressiva em uma história, que abre-se para defender a totalidade das relações do design com o mundo (ibid, p. 319). Tal êxtase na historiografia do campo se desenvolveria em uma reflexão sobre a própria atividade historiográfica, em teor crítico, transpassando a dicotomia entre teoria/prática, trazendo relevância ao campo profissional do design e para além dele (p. 319-321). Isto é, a pretensão do progresso se reforça como *recurso* (recursividade) na historiografia de Margolin, que ressoa os valores de ambiente e de funcionalização social na história do design (p. 318). Bastaria retomar a etimologia do termo “artificial” em seu texto, e sua relação antinômica com o “natural”, para entender a situação de *poiesis* instaurada neste discurso dilemático (entre autonomia e historicização) historiográfico-projetual: “O desafio para quem estuda o design nos começos do século XXI é estabelecer um lugar para ele na vida contemporânea” (p. 322, trad. nossa).

Isto é, esta totalização do design no ambiente de vida seria um *desafio necessário* ao historiador, uma atitude que traria relevância para a disciplina em meio à sociedade. A figura heróica encontra agora o historiador do design.

No texto *Teorias Historiográficas del Diseño* (2013), Campi conta uma história da historiografia do design. A recursividade histórica moderna encontra o solo historiográfico novamente. Sua historiografia, nesta história da historiografia, é *progressiva* pois busca mostrar como, por meio da evolução do pensamento teórico da história social, o design se distancia das propostas historiográficas fundantes, como a pevsneriana, desta disciplina, propondo, seja pela cultura material, estudos sociais e concepções “pós-estruturalistas” mudanças no objeto historiográfico e na maneira de encará-lo.



Assim, para Campi, apesar de haver neste texto de Pevsner “um relato extremamente convincente sobre as origens do design” (2013, p. 43, trad. nossa), este se apoiava em uma base moral para defender o que deveria ou não fazer parte do design. Ao julgar a historiografia de Pevsner sob o ponto de vista do critério moral, Campi também parece neutralizar sua própria postura historiográfica. Segundo a autora, os devidos objetos disciplinares do design não estariam contidos na narrativa pevsneriana:

[...] os poucos objetos exemplares que apareciam no livro não eram industriais, nem seriados, mas sim algumas peças de artes decorativas próprias de um museu [...] parece que a Pevsner os imaginados produtos industriais dos anos trinta, *como os eletrodomésticos, os carros e os aparelhos de rádios não chamavam especialmente sua atenção* (CAMPI, 2013, p. 43, trad. nossa, grifo nosso).

Campi ressalta que, apesar de Banham dar um primeiro passo em direção aos estudos de produtos da “baixa cultura”, partindo da pesquisa a respeito da produção de automóveis já mencionada por Margolin, neste início os historiadores do design “não somente deixavam de explorar os artefatos mecânicos, como também não falavam do design gráfico ou da comunicação visual, de tal modo que amplos setores profissionais do design não se sentiram representados por eles” (ibid, p. 45, trad. nossa). Esta chave de crítica parece *alargar o seu alcance ao visar tal dispersão do design em meio à sociedade*, isto é, como se o design necessitasse desta demarcação ampliada para ter relevância.

Adrian Forty é elencado, por Campi, como um historiador que relativiza a importância histórica da Bauhaus e das vanguardas frente ao design, examinando o papel do projeto em diversos contextos (i.e. oficinas, empresas) e processos (i.e. mecanização, diferenciação, higienização) (CAMPI, 2013, p. 58). Neste embate, contudo, persevera a noção geral da totalização do campo às esferas cotidianas. O livro mencionado é *Objetos de Desejo* (2007), lançado em 1986 e escrito no início do interesse de Forty pela cultura material, da significação cultural de artefatos dentro da sociedade. Um de seus objetivos é demonstrar como os critérios relativos à aparência do produto e à sua forma estão diretamente relacionados com as preferências sociais dos consumidores. O autor elabora uma narrativa sobre o design voltada aos produtos do cotidiano, desde as louças neoclássicas de Wedgwood no século XVIII às caixas de cigarro Lucky Strike em meados do século XX, de forma a associar o projeto para além da perspectiva da criatividade e do “gênio” do autor-designer. Tal narrativa vai de encontro à proposta de Pevsner, portanto. A crítica do historiador inglês se contrapõe à delimitação do design moderno por ampliar o campo além da cultura artística (2007, p. 13), em uma perspectiva que soma a autonomia criativa do designer com as condições materiais e sociais que o cercam, para a realização final de uma produção do design (p. 325):

Representar o design como puro ato de criatividade de indivíduos, tal como Nikolaus Pevsner fez em *Pioneiros do desenho moderno*, realça temporariamente a importância dos designers, mas, em última análise, apenas degrada o design, ao separá-lo do funcionamento da sociedade (FORTY, 2007, p. 330, grifo nosso).

Tal postura, contudo, também encontra uma permanência discursiva pevsneriana, quando se atrelam as ditas influências histórico-culturais em um aspecto mnemônico-social da formação do design e se constróem, sobretudo, atrelando a produção do design *em prol* do funcionamento



da sociedade, isto é, a vida como ambiente de produção e planejamento humanos e o processo de design (agora mais total) ainda como ferramenta de *progressos* (mesmo ampliando a máxima *design follow function*) (ibid, p. 19).

Similarmente, Campi conclui que, apesar da necessidade de limites da *prática* projetual, a historiografia precisa ser aberta às questões metodológicas e longe de qualquer visão estreita dos objetos de “alto design” (CAMPI, 2013). Ou seja, o valor saudável para uma historiografia do design teria que dar conta de *amplas esferas das relações do projeto*. O que Campi pensa, então, é metarecursivo, na visão deste estudo. Vê-se que o teor de um relato progressivo passa do objeto do design ao da história do design.

Isto é, o campo prático do design pôde ter sido criticado sob o viés de um progresso, limitado aos objetos de design industrial ou profissional, da cultura popular; mas o campo historiográfico é narrado progressivamente, requisitando o objeto de estudo sob outros olhares e enfoques: “A história do design deve servir para compreender quais são as estruturas sociais que lhe dão vida” (ibid, p. 51, trad. nossa). Se antes este valor de projeto (pensado na raiz modernista) serviria para compreender a sociedade e remeter a ela um juízo de valor moral, agora são os valores da sociedade que servem para a compreensão do design. Um projeto ideal de historiografia passa a ser (res)significado pela investigação social. Talvez o reverso da aspiração pugin-ruskin-morrissa, mas sob o mesmo valor.

Considerações

Sobretudo, Campi, Margolin e Forty visam contornar os efeitos disciplinares desta “tradição narrativa inaugurada” em Pevsner (ibid, p. 49, trad. nossa), de pensá-la metodologicamente para neutralizar a influência da arte na disciplina do design. Buscando isso, contudo, restam mitigados os valores atravessados entre ambos os discursos: a vida como ambiente, em alternativa à concepção clássica mimético-naturalista; a arte total, como difusão necessária do projeto e do progresso em largas esferas da vida; o papel do projeto aliado à função social (mesmo que deslocado ou ampliado); a construção mnemônica-moderna a respeito dos valores do design (não ao modo visual e estilístico, mas narrativo, teórico e historiográfico).

Considera-se, assim, que tais relatos foram relevantes para emancipações referentes ao modelo modernista, como as negações do distanciamento da cultura e do consumo, da noção unívoca do significado de um produto e da noção de progresso alcançada unicamente por meio do projeto de design moderno segundo o heroísmo do designer. Mas há uma outra maneira de relatar a história do design não como um distanciamento progressivo, mas sob o crivo discursivo: da dispersão valorativa que passa a aproximar tais *projetos de diferenças* e a *reconhecer as limitações do design*. Remontando as condições deste discurso, possibilitam-se o questionamento do valor de progresso no sentido histórico, a denúncia dos dilemas entre autonomia e historicização no arquivo do design e certos desvios destas pretensões sob o viés dos efeitos discursivos do circuito projetual.

Defende-se que a abordagem discursiva, ao entender não a *necessidade de totalização historiográfica*, mas a *impossibilidade de um projeto* na chave de *progresso* e, por isso, o



atravessamento disperso de valores no solo da vida, possibilitaria uma investigação do design nesta abertura desejada — contanto que os efeitos projetados não se confundam com os efeitos projetivos.

Referências

- ARGAN, Giulio. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 709 pp.
- BECCARI, Marcos. **Das Coisas ao Redor**: discurso e visualidade a partir de Foucault. São Paulo: Almedina, 2020. 222 pp.
- BOUTINET, Jean-Pierre. **Antropologia do projeto**. Porto Alegre: Artmed, 2002. 318 pp.
- CAMPI, Isabel. Teorias Historiográficas del Diseño. In: __. **La Historia y las Teorías historiográficas del Diseño**. México: Editorial Designo, 2013. pp. 33-77.
- CASTRO, Edgardo. **Vocabulário de Foucault**: Um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2009. 477 pp.
- FORTY, Adrian. **Objetos de desejo**. São Paulo: CosacNaify, 2007. 352 pp.
- FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. 236 pp.
- LOOS, Adolf. **Ornamento e crime**. Lisboa: Cotovia, 2004. 279 pp.
- MARGOLIN, Victor. **Las Políticas de lo Artificial**: Ensaio y estudios sobre diseño. México: Editorial Designio, 2005. 365 pp.
- PEVSNER, Nikolaus. **Os Pioneiros do Desenho Moderno**: de William Morris a Walter Gropius. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 239 pp.
- PORTUGAL, Daniel. **Design e melhoramento do mundo**: reflexões a partir da filosofia de Nietzsche. Revista Não Obstante, v. 1, n. 1, pp. 20-28, jan.-jul. 2017. <<http://www.naoobstante.com/revista>>.
- WILLIAMS, Raymond. **Culture and Society**. Nova Iorque: Anchor Books, 1959. 382 pp.
- WRIGHT, Frank. **The Art and Craft of the Machine**. Brush and Pencil, Maio, 1901, Vol. 8, No. 2 (May, 1901), pp. 77-81, 83-85, 87-90. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/25505640>>.

Sobre o autor

Martin Lorenzo da Rocha

Mestrando em Design pela UFPR, graduado em Publicidade e Propaganda pela PUCPR. E-mail: martinrocha97@gmail.com.

<https://orcid.org/0000-0002-4580-071X>

Felipe Prando

Professor Adjunto do Departamento de Artes/UFPR. Doutor em Artes pelo PPGAV-ECA-USP, Mestre em Processos Artísticas Contemporâneos pelo PPGAV-CEART-UDESC e Mestre em Teoria e Filosofia do Direito pelo PPGD-UFSC. E-mail: felipeprando@gmail.com.

<https://orcid.org/0000-0002-5116-2400>

Marcos Namba Beccari

Doutor em Filosofia da Educação pela USP. Professor adjunto do Depto. de Design da UFPR. E-mail: contato@marcosbeccari.com.

<https://orcid.org/0000-0002-2178-097X>