

A permanência do estilo funcionalista: entre apropriações e ressignificações

Thainan Noronha de Andrade

Thainan Noronha de Andrade é bacharel em Design de Produto pela Universidade do Estado de Minas Gerais, Mestre e Doutorando em História pela Universidade Federal de Minas Gerais, bolsista CAPES. Contato: tnoronhadeandrade@gmail.com

RESUMO [PT]: *No campo do design, o Funcionalismo permaneceu como um modelo de excelência de caráter normativo no decorrer do século XX, norteando a produção de objetos, imagens e edificações, cujos vestígios ainda podem ser percebidos atualmente. Este trabalho investiga o desenvolvimento do estilo funcionalista na história do design e o processo de apropriação cultural que experimentou no decorrer de sua existência e permanência. Inicialmente, resultado de um esforço orientado em uma transformação social, visando a melhoria de vida da classe trabalhadora, o Funcionalismo torna-se uma ferramenta de distinção sociocultural utilizada por grupos específicos para se diferenciarem da cultura tida como “popular”. Devido à natureza sintética deste trabalho, há ainda um amplo espectro a ser explorado por futuras pesquisas.*

Palavras-chave: Funcionalismo. Apropriação. Design.

ABSTRACT [EN]: *In the field of design, Functionalism remained a model of excellence of a normative character throughout the 20th century, guiding the production of objects, images and buildings, whose traces can still be perceived today. This work investigates the development of the functionalist style in the history of design and the process of cultural appropriation that this style has experienced throughout its existence and permanence. Initially, as a result of an effort aimed at social transformation, aiming at improving the life of the working class, Functionalism becomes a tool of socio-cultural distinction used by specific groups to differentiate themselves from the culture considered “popular”. Due to the synthetic nature of this work, there is still a wide spectrum to be explored by future research.*

Keywords: Functionalism. Appropriation. Design.

RESUMEN [ES]: *En el campo del diseño, el funcionalismo siguió siendo un modelo de excelencia de carácter normativo durante todo el siglo XX, guiando la producción de objetos, imágenes y edificios, cuyas huellas aún se pueden percibir hoy en día. Este trabajo investiga el desarrollo del estilo funcionalista en la historia del diseño y el proceso de apropiación cultural que este estilo ha experimentado a lo largo de su existencia y permanencia. Inicialmente, como resultado de un esfuerzo dirigido a la transformación social, con el objetivo de mejorar la vida de la clase trabajadora, el funcionalismo se convierte en una herramienta de distinción sociocultural utilizada por grupos específicos para diferenciarse de la cultura considerada “popular”. Debido a la naturaleza sintética de este trabajo, todavía hay un amplio espectro para explorar en futuras investigaciones.*

Palabras clave: Funcionalismo. Apropiación. Diseño.

Introdução

O Funcionalismo moderno, estilo originado no início do século XX como resultado de contextos específicos, foi retomado no decorrer deste século, em épocas e lugares distintos sob diversas perspectivas e fundamentos teóricos e simbólicos. Este artigo consiste em duas partes. Na primeira, há uma breve revisão de literatura, traçando a trajetória do estilo funcionalista na história do design, desde seu surgimento como linguagem pertencente ao Movimento Moderno, passando pela sua retomada nas décadas de 1950 e 1960 até seu emprego (ou de suas derivações) no design contemporâneo, ressaltando os significados simbólicos que carregou em cada momento de sua trajetória, na tentativa de entender quais grupos sociais ou que tipo de relações foram responsáveis por sua permanência histórica no decorrer do século XX. O reconhecimento destes condicionantes históricos e sociais é seguido por uma discussão acerca da transformação do modo como o estilo foi visto no decorrer do século XX. Argumenta-se que o Funcionalismo, inicialmente elaborado como uma linguagem formal baseada em um novo modo de conceber os objetos, orientado em operar uma transformação social pautada na melhoria de condições de vida para a camada desfavorecida da sociedade, ao ser apropriado pelas elites, foi reduzido a um atributo estético, responsável por reforçar a diferenciação e o sentimento de superioridade sociocultural entre classes.

O Funcionalismo

O Funcionalismo, enquanto movimento estético, foi resultante de uma série de fatores históricos, sociais e artísticos que remontam à meados do século XIX, período no qual o próprio design, enquanto atividade profissional, surge em Londres por volta da década de 1840 (CALVERA, 2010). Os avanços técnicos do século XIX propiciaram novos modos de produção, novas matérias primas, novos equipamentos com novas funções. Devido à novidade destes artigos, houve uma carência de referências formais conhecidas, tampouco modelos antigos a serem utilizados como exemplos, deixando questões de design pendentes e incertas, sem um precedente histórico sobre o qual se basear. Por volta de meados do século, um movimento historicista emerge, resultante da procura por estilos de referência histórica (HAUFFE, 1996).

A arte, a arquitetura e as artes aplicadas passam a aplicar elementos românicos, góticos, renascentistas e barrocos, entre outros, de forma arbitrariamente mista. Como resultado, ocorreu a ornamentação elaborada de diversos itens, como móveis e equipamentos elétricos, mesmo aqueles com propósito puramente funcional. Os mobiliários excessivamente ornamentados foram avidamente vendidos para uma geração de empreendedores que enriqueceram durante a segunda metade do século XIX. O historicismo logo foi utilizado como filtro entre as classes altas e baixas, até o momento em que mesmo as classes baixas exigissem elementos ornamentados. Essa estética, com o tempo, passou a apresentar uma qualidade inferior e uma falta de durabilidade dos bens produtivos, convertendo-se no principal alvo dos movimentos reformistas europeus na segunda metade do século XIX (HAUFFE, 1996).

Os movimentos reformistas preocuparam-se em desenvolver alternativas às formas assumidas pelos objetos de consumo, buscando solucionar os problemas sociais, econômicos e estéticos atrelados aos produtos historicistas. Tais movimentos viam o design como uma ferramenta de transformação da sociedade, a qual se daria por meio do ensino e do uso de uma estética racional e funcional, para conferir novos valores aos produtos industriais (SPARKE *et al.*, 1986). Opunham-se, sobretudo, às tentativas de “vestir” os produtos, industriais ou não, com roupagens do passado.

Essas diversas correntes, de um modo ou de outro, contribuíram para a formação do Funcionalismo, dentre as quais, destacam-se: o movimento *Arts*

& Crafts, fundado por William Morris (1834-1896) e John Ruskin (1819-1900); o *Art Nouveau*, movimento inspirado pelas ideias de Ruskin e Morris, sobretudo suas vertentes germânica e austríaca, conhecidas, respectivamente, como *Jugendstil* e o *Secessionstil*, influentes entre as décadas de 1890 e 1920; a *Deutscher Werkbund*, estabelecida em Munique em 1907, fundada por homens como Hermann Muthesius (1861-1927), Henry van de Velde (1863-1957), Peter Behrens (1868-1940) e Karl Ernst Osthaus (1874-1921); as vanguardas artísticas, dentre as quais, o neoplasticismo holandês, representado por Piet Mondrian (1872-1944) e promovido pela revista *De Stijl*, fundada por Theo van Doesburg (1883-1931) em 1917; o construtivismo e suprematismo soviéticos, representados por artistas como Alexander Rodchenko (1891-1956) e Kazimir Malevich (1879-1935); e, finalmente, a chamada Escola de Chicago, representada por arquitetos como Louis Sullivan (1856-1924) e Frank Lloyd Wright (1867-1959). (PEVSNER, 1981; DENIS, 2000; HAUFFE, 1996; SPARKE *et al.* 1986; WOODHAM, 1993).

Essas diversas correntes estéticas deram origem ao Movimento Moderno na primeira metade do século XX, resultante da convergência das demandas da sociedade industrial e caracterizado pela preocupação não apenas com questões estéticas, mas também com expectativas de contribuir para a reforma social através da criação de produtos de massa com inteligência. Como movimento, ele ofereceu uma proposta — um mundo melhor e uma maneira de atingir seus objetivos — uma linguagem, o Funcionalismo, simples de ser compreendida, facilmente produzível, funcional, que permitisse aos objetos, industriais ou não, melhorar a qualidade de vida de um maior número de pessoas pela oferta acessível, de bens de qualidade. Apesar da grande repercussão que o movimento obteve entre as vanguardas europeias, foi na escola alemã Bauhaus que suas ideias criaram frutos permanentes e se tornaram o fundamento para uma renovação no ensino de arquitetura e design em todo o mundo.

A *Staatliches-Bauhaus* (Casa Estatal da Construção), conhecida comumente por Bauhaus, foi uma escola de design e arquitetura de vanguarda na Alemanha e uma das maiores e mais importantes expressões do que é chamado Modernismo no design e na arquitetura, sendo considerada a primeira escola de design do mundo. Fundada por Walter Gropius (1883-1969) em 1919, a Bauhaus resultou das tentativas iniciadas a partir da segunda metade do século XIX, de unificar as artes e a indústria, sendo descendente do movimento *Arts & Crafts* e da *Werkbund*.

Sua principal contribuição reside no fato de haver discutido e experimentado, no ambiente da formação de profissionais, as ideias estéticas que vinham sendo elaboradas desde o final do século XIX sobre uso de formas racionais, livres de ornamentos, vinculando-as ao atendimento de novas demandas sociais e promovendo, não a ruptura, mas a interlocução entre arte, artesanato e indústria. Essa era a preocupação de Gropius, idealizador, fundador e diretor da Bauhaus entre os anos 1919 a 1928, considerados os anos de maior importância da escola.

Após décadas e até séculos, de resistência ao avanço do industrialismo por questões de sensibilidade artística — ou seja, por achar feia e repugnante a sociedade industrial — surgia um ideário que apresentava a máquina e as suas decorrências na vida não como coisas que precisavam ser escondidas ou suavizadas, mas como o próprio fundamento de uma nova estética (DENIS, 2000, p.115).

Na construção da nova estética diferentes contribuições podem ser identificadas: ideias reformistas sociais dos *Arts & Crafts*, a busca pela adequação às novas formas produtivas da industrialização tentada desde o *Werkbund*, o aproveitamento das linguagens formais emergentes das vanguardas artísticas, teorias pedagógicas do início do século XX e em última escala, aos

ensinamentos de Platão, segundo os quais a geometria é uma realidade supracensível, existindo independentemente do homem.

Em 1922, Gropius formulou diretrizes para a linguagem formal dos produtos produzidos pela escola, estimulando o emprego de formas simplificadas, geométricas e cores primárias. São exemplos desta direção teórica os projetos executados por Marcel Breuer (1902-1981), criando diversos tipos de cadeiras de forma a atender cada necessidade especificamente. Esta concepção levou, em 1929, à consolidação do termo Funcionalismo e seu impacto decisivo na escola (DROSTE, 2014). (FIG. 1)



Figura 1 – Síntese visual do estilo funcionalista da Escola Bauhaus

Fonte: Montagem do autor a partir de imagens coletadas em DROSTE, 2014

Como observa Argan (2005), os objetivos de Gropius não foram estéticos, mas sociais: o diretor buscava estabelecer um determinado modo de trabalho e reatar, através da arte, certas relações sociais, e não defender determinada teoria da forma.

No entanto, apesar de seus elevados ideais sociais, e contrariando a vontade de alguns de seus fundadores e idealizadores, a escola acabou contribuindo para o estabelecimento de uma estética e um estilo específico no design: o chamado “alto” modernismo que teve como seu princípio fundamental o Funcionalismo, ou seja, a concepção de que a forma ideal de determinado objeto deve ser determinada pela sua função, limitando-se a uma gramática formal restrita formulada por noções estéticas rígidas. Grande parte

dos utilizadores desta linguagem se limitou a utilizar apenas suas formas e cores, sem investigar quais os princípios e ideias por trás de tais utilizações (PEREIRA *et al.*, 2010; DENIS, 2000).

Apesar dessa tentativa de universalização estética por meio do Funcionalismo ganhar força gradativamente ao longo da década de 1930, foi durante os anos do pós-guerra que repercutiu decisivamente, quando nomes da Bauhaus como Mies van der Rohe, Walter Gropius e outros¹ emigraram para os Estados Unidos e os cânones estilísticos de abstração, valorização de materiais, anti-historicismo, Funcionalismo e tecnologia foram disseminados. Esta linguagem passou a ser conhecida como *International Style*, um termo que seria empregado tanto na arquitetura quanto no design.

1. Moholy-Nagy fundou a New Bauhaus, em Chicago, em 1937, Gropius tornou-se professor de arquitetura (1937-52) da Universidade de Harvard e Mies Van der Rohe assumiu o cargo de diretor do Departamento de Arquitetura do Instituto de Tecnologia de Illinois, Chicago. (Nota do autor)

Gropius, mesmo após a saída da diretoria da escola em 1928, continuou seu esforço para divulgá-la internacionalmente como uma espécie de lenda, empreendendo uma tentativa de estabelecer seu modelo pedagógico como universalmente válido e eterno para todo o campo do design. Munido destes propósitos, parte para os Estados Unidos em 1937, onde passa a lecionar na Universidade de Harvard. (DROSTE, 2014). Contudo, o resgate das ideias do Movimento Moderno na América não possuía mais o conteúdo social que o originou. O Funcionalismo foi absorvido pela dinâmica das relações socioeconômicas que se traduziam por meio do estilo dos objetos de uma sociedade fortemente industrializada, passando a configurar valores de bom gosto no cenário plural e diversificado do design da época. Neste processo, o papel desempenhado pelo Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York foi fundamental. Ao ser capitaneado por essa instituição de prestígio, o Funcionalismo e suas derivações contemporâneas passaram a representar o “Good Design” em oposição ao design marcado por apelos comerciais (MEIKLE, 2005).

O papel do MoMA na consolidação da estética funcionalista também foi observado por Denis (2000) e Julier (1993), para os quais o museu se tornou um importante veículo desta vertente do Modernismo, principalmente por meio de diversas exposições entre 1932 e 1939, promovendo a existência de um Estilo Internacional, culminando em outra série entre 1950 e 1955, defendendo uma visão modernista do que seria *Good Design*.



Figura 2 – Instalação para o “Good Design”, MoMA, 1952

Fonte: MEIKLE, 2005, p. 150

Meikle (2005) conta que a primeira exibição do “Good Design” em 1950, estabeleceu um padrão. O júri examinou móveis e utensílios de residência

detentores de uma “aparência excelente” e “performance progressista” durante a mostra de inverno do Merchandise Mart em janeiro. A exibição dos objetos eficientes e bem projetados por um preço acessível à classe média foi oferecida não apenas para o deleite do público, mas como uma forma de educar os consumidores. Outras exposições de mesma tendência ocorreram durante o ano no mesmo local, servindo como um exemplo certificado de “Bom Design” a fabricantes, designers e consumidores (FIG. 2).

A mostra permitiu ao MoMA a divulgação dos produtos de “bom gosto”, propagando a estética industrial dos mesmos durante os anos seguintes de forma intensiva. Entretanto, a concepção do museu de uma superioridade foi levada em conta por alguns observadores, tornando-se aparente que os tipos de objetos que o MoMA e outras instituições celebraram e apoiaram, majoritariamente apelavam ao gosto e aspirações de uma elite particular em uma época específica e que visavam impor padrões de gosto elitistas ao consumidor popular através de um discurso arbitrário de bom senso e eficiência (MEIKLE, 2005; Denis 2000). A partir destas exposições, o modelo de um suposto “bom design” foi ganhando força em todo o mundo, tornando-se presente internacionalmente na arquitetura e em outras exposições como em Antuérpia (1930), Chicago (1933-34), Paris (1937) e Glasgow (1938) e em prêmios como o *Good Design Award* no Reino Unido e o *Compasso d'Oro* na Itália. Com isso, foi-se consolidando um novo padrão estético no design ao longo da década de 1950, tendo como origem os cânones funcionalistas associados à Bauhaus e em segundo nível, o Modernismo escandinavo que vinha sendo conhecido no mundo todo. (DENIS, 2000)

Nascido de uma preocupação por uma sociedade mais igualitária, ironicamente, portanto, o Funcionalismo moderno tornou-se, nos anos entre 1950 e 1960, um Estilo Internacional não mais direcionado às massas ou mesmo uma revolta contra a sociedade capitalista, mas, ao contrário, foi estabelecido como o estilo predileto da maior parte das companhias multinacionais, que reconheceram na estética funcionalista características adequadas às suas visões como austeridade, precisão, neutralidade, disciplina, ordem, estabilidade e uma noção de modernidade, qualidades que as empresas desejavam transmitir para seus clientes e funcionários (DENIS, 2000).

A síntese deste fenômeno se dá na companhia Braun, intimamente vinculada à *Hochschule für Gestaltung* (Escola Superior de Design) popularmente conhecida como Escola de Ulm, considerada herdeira das ideias da Bauhaus e do Estilo Industrial (BETTS, 2004; MEURER, 1993). Nos anos seguintes à Segunda Guerra Mundial, o design na Alemanha foi marcado pela busca de sua própria identidade, evitando-se ao máximo qualquer proximidade com a estética nacional socialista. Nestas circunstâncias, buscou-se modelos de progresso no período anterior à guerra, e a Alemanha resgatou sua própria linguagem que migrara para a América (BURDEK, 2006; SCHNEIDER, 2010).

Desde sua fundação, em 1953, a Hochschule Für Gestaltung (HFG de Ulm) ou Escola de Design de Ulm foi formada de acordo com uma visão baseada em uma regeneração social e política. A escola foi concebida como um instituto de base fortemente democrática e civilizatória, influenciada em grande parte pela visão antifascista e de resistência de seus fundadores Inge Scholl (1917-1998) e Otl Aicher (1922-1991) juntamente com Max Bill (1908-1994), que viria a ser diretor e principal influência no ensino que a escola iria adotar em seus primeiros anos (BETTS, 2004).

Schneider (2010) salienta ainda que o conceito de “Boa Forma” utilizado por Bill desde a construção até a direção teórica da escola, embora nunca definido de forma precisa, é possível ser caracterizado pelo emprego de formas simplificadas, de valor atemporal, materiais de qualidade, produtos funcionais, com alto valor de uso, duráveis, ergonômicos, de fácil compreensibilidade e produtibilidade e, ao menos em aparência, tecnológicos. A “Boa Forma”

tinha a pretensão de se distinguir dos modismos e do design de viés comercial, como o *styling* americano. Pretendia, sobretudo, ser superior ao *kitsch* industrial, cujo consumo é voltado às massas. A “Boa Forma”, logo, tornou-se um símbolo de qualidade, possuindo uma suposta influência na formação da cultura e da sociedade humana. “Na Alemanha, o conceito tornou-se um parâmetro para o design neofuncionalista, bem como para o ‘Conselho de Design’², que a partir da década de 1950 passou a organizar anualmente uma exposição para o ‘Prêmio Nacional Boa Forma’ (SCHNEIDER, 2010, p.114).

2 Instituição do Ministério da Economia que tinha como tarefa promover o design da Alemanha ocidental com concursos e premiações.

Embora, em seus primeiros anos, a escola tenha mantido relação com as ideias da Bauhaus e levasse em conta uma série de questões pertinentes à sua antecessora, a HFG de Ulm inclinou-se desde o início para tais questões de uma forma original e independente (DENIS, 2000). Em termos estéticos, no entanto, os itens gerados na Escola de Ulm apresentavam grande uniformidade de estilo, no qual predominava o racionalismo das formas, a contenção na paleta de cores e a eliminação cuidadosa de todos os traços de subjetividade, emoção e representações simbólicas. (FIG. 3)

Os produtos da companhia Braun (FIG. 4) sob comando de Dieter Rams (1932), expressavam diretamente a moderna visão de design da escola de Ulm. A cooperação com a empresa refletiu o grande interesse em se deslocar de um estilo de design isolado para uma presença mais próxima da indústria, de forma a desenvolver novos modelos baseados em qualidade técnica e princípios funcionalistas (DENIS, 2000; MEURER, 1993).



Figura 3 – Produtos criados pela Escola de Ulm.

Fonte: Montagem do autor a partir de imagens de BETTS (2004) e HAUFFE (1996)

Entretanto, a escola enfrentaria problemas internos, frutos de divergências ideológicas. O cientificismo do currículo encontrou uma crescente resistência de acadêmicos e estudantes, muitos dos quais perceberam que a fé da escola na racionalidade e na ciência havia se tornado excessiva e polêmica (BETTS, 2004). A crítica às formas de design e educação racionalistas de Ulm

foi abastecida ainda pela crise geral do Funcionalismo dentro dos círculos da arquitetura e do design da Alemanha ocidental no período. Para muitas pessoas, a crença moderna dos anos 1920 nos poderes sociais terapêuticos da construção e do planejamento urbano funcionalista, havia se tornado um sonho ultrapassado. Como Paul Betts (2004, p. 176) pontua, “No fim, mesmo essa antiestética se tornou estética, cujo radical potencial crítico falhou.” A esperança de reconstituir o objeto de design como uma ferramenta de reforma social e liberação política colapsou.



Figura 4 – Fonógrafo Braun SK-4, Dieter Rams e Hans Gugelot, 1956.

Fonte: BETTS, 2004, p.159

Apesar de tentar se adaptar a esta nova realidade, a crise do Funcionalismo a partir do final da década de 60 provocou o fechamento da escola em 1968, por falta de financiamento e por questões políticas. Mesmo após seu fechamento, continuou a influenciar o ensino formal de design em outras instituições pelo mundo, especialmente em países periféricos como a Escola Superior de Desenho Industrial - ESDI, no Brasil, e o National Institute of Design em Ahmedabad, Índia. (MEURER, 1993; DENIS, 2000). No final da década de 1970 a visão crítica da proposta modernista e, consequentemente da estética funcionalista levaram a perceber que seus projetos pretensamente neutros e atemporais obedeciam a regras previamente estabelecidas fundamentalmente arbitrárias. (DENIS, 2000). A linguagem do Funcionalismo moderno, no entanto, continuaria a ter seus reflexos nas décadas seguintes, ainda que seguindo outras interpretações.

Com a crise do Funcionalismo ocorre paralelamente o florescimento da tendência sociocultural e estética que vem a ser conhecida como Pós-modernismo. Para Hauffe (1996) no contexto do design, o Pós-modernismo pode ser caracterizado, dentre outras maneiras, como uma oposição ao Modernismo e a todos os seus pressupostos, um abandono da crença em uma verdade absoluta rumo à concepção de um mundo dotado de um relativismo construído por signos, símbolos e metáforas que se interagem. Apesar da crise do Funcionalismo, apresenta-se por outra via, ainda na década de 1960, uma permanência da estética característica do Movimento Moderno, ainda que de forma discreta. Esta continuação virá a ser conhecida como Minimalismo, mostrando-se presente em diversos segmentos dentro do design. No entanto, esse estilo só veio a adquirir força na década de 1980, devido à gradual crítica ao Pós-modernismo e suas interpretações formais. Entre suas inspirações encontram-se o Modernismo, o Estilo Internacional, o “bom design” escandinavo bem como a estética oriental da arte zen, sempre baseando-se na ideia de uma simplicidade radical. As obras de arte e design minimalistas são reduzidas a formas geométricas, como cubos, esferas e cilindros, evitando qualquer referência subjetiva, simbólica ou metafórica do

artista. Desta maneira, possui como característica marcante uma suposta racionalidade estilística que obedece a regras objetivas e segue os parâmetros estéticos do Modernismo. Entre seus principais representantes, estão o designer Angiolo Giuseppe Franzoni (1923 —2002) (FIG. 5), Donald Judd (1928-1994) (FIG. 6), Shiro Kuramata (1934-1991), os britânicos Jasper Morrison (1959) e John Pawson (1949) e o Grupo Zeus³ na Itália (JULIER, 1993; KOZEL, 2013).



Figura 5 – Mesa para a série '64, Angiolo Giuseppe Franzoni, 1964

Fonte: KOZEL, 2013, p.131



Figura 6- Estantes, Donald Judd, 1966

Fonte: KOZEL, 2013, p.131

3 Grupo de design italiano fundado em 1984 por Sergio Calatroni, Roberto Marcatti, Ruben Mochi e Maurizio Peregalli.

Entretanto, esta rejeição ao Pós-modernismo em direção a uma afinidade com a estética modernista possui suas particularidades, entre estas, encontra-se a posição de Franco Raggi (1945) no início da década de 1980 ao rejeitar o universalismo do Estilo Internacional, concebendo um “novo” Modernismo. Deste modo, diferentemente do Modernismo, o neo-Modernismo aceitava o pluralismo de estilos, reconhecendo a variedade de interpretações e respostas possíveis. (JULIER, 1993)

O axioma funcionalista de “forma segue a função”, é então ampliado de forma a abarcar também as necessidades estéticas do usuário. Estilisticamente, o neo-Modernismo ou Minimalismo, vem sendo utilizado desde os anos de 1980 para caracterizar os objetos que expressam o anti-historicismo presente no Movimento Pós Moderno, ainda que possua uma versão mais sensível desta interpretação, onde a revitalização do interesse no design escandinavo pode ser vista como exemplo deste processo. O fascínio das formas simples e minimalistas permanece vigente na atualidade, ainda que o rigor formal e o arranjo de materiais e cores não possuam a mesma severidade

que caracterizou o Funcionalismo do Movimento Moderno (JULIER, 1993; KOZEL, 2013).

As transformações simbólicas da estética funcionalista

O entendimento do Funcionalismo como linguagem simbólica deve considerar seu tempo e lugar, que compreendem o século XX e as sociedades industriais europeia e norte-americana, nas quais o estilo emergiu e se desenvolveu. Trata-se de um tempo e lugares impactados pelas inúmeras mudanças trazidas pela Revolução Industrial dentre as quais a mais evidente foi o aumento da produção e oferta de bens materiais, vindo a configurar a chamada sociedade de consumo. São contextos também com importante histórico de participação no estabelecimento de padrões estéticos e estilos, seja pela sua importância cultural (no caso da Europa), seja pela importância econômica (no caso dos Estados Unidos).

A investigação sobre o caráter simbólico do Funcionalismo e suas derivações parte da premissa defendida, entre outros, por Baudrillard (1995) para o qual o século XX pode ser caracterizado como uma sociedade que faz apologia do consumo e que este constitui um fenômeno simbólico e cultural e o mais poderoso sistema de classificação social de nossa cultura. Nessa direção segue também Faggiani (2006) que, em sua análise sobre o consumo dos bens de prestígio, recorre a inúmeros outros autores para defender a ideia de que os objetos sempre serviram como instrumento de diferenciação entre as classes.

Esta diferenciação adquire, conseqüentemente, um papel de dominação, em que a estética utilizada pela classe mais abastada, ou de maior prestígio, é imposta sobre a classe de menor poder aquisitivo como um padrão a ser seguido ou desejado em determinado contexto histórico (BOURDIEU, 1996). Faggiani (2006), citando Veblen, fala de consumo *conspícuo*⁴, ou seja, a maneira como, no passado, um aristocrata demonstrava sua superioridade social pela exibição de objetos que indicassem sua riqueza e honorabilidade. Nas sociedades pré-industriais não seria exagerado afirmar que o indexador simbólico dos objetos estava vinculado à riqueza dos materiais de que eram feitos, o esmero, cuidado e complexidade de sua confecção, a qualidade estética das formas e cores empregadas. São elementos que dificilmente poderiam estar contemplados nos objetos das classes inferiores nos quais o caráter utilitário prevalecia sobre o ornamental. Simplicidade, ausência de ornamentos e caráter utilitário caracterizavam, portanto, os objetos das classes inferiores. Mesmo com o advento da industrialização, a necessidade de manutenção da hierarquia social permaneceu e se tornava evidente na solução adotada para cada segmento.

No entanto, a hierarquia social compreendia níveis que não se restringiam apenas àqueles que têm e àqueles não têm. A própria dinâmica da sociedade, já há algum tempo, fizera surgir uma classe intermediária — a classe média, representada por aqueles que alcançavam a condição de ter bens, mas que não conseguiam a condição de ser completamente equiparados às elites cuja posição fora conquistada em épocas anteriores e que se fazia acompanhar do poder da história, do nome (parentesco) e da cultura. Ao permitir que os objetos passassem a ser produzidos por meio de mecanismos e processos que possibilitavam aos empresários gastar menos para produzir em maior quantidade, a mesma industrialização que reforçava os extratos sociais por meio do estilo daquilo que produzia, permitiu também que os produtos industriais pudessem incorporar os signos de poder e prestígio, e se tornassem acessíveis a um maior número de pessoas.

Tradicionalmente, ornamento e decoração eram uma expressão da perícia e virtuosismo dos artesãos no trabalho com materiais preciosos e delicados, uma indicação visível do valor econômico e estético.

4 Conspícuo: [Do lat. *conspicuu*.] Adjetivo. 1. Que dá na(s) vista(s); visível. 2. Notável, eminente, distinto, ilustre. [...] 4. Que caracteriza ou identifica espécie, grupo, etc. (FERREIRA, 2010)

Com a introdução da produção comercial em larga escala, entretanto, os objetos e artefatos poderiam ser produzidos prontamente com novos materiais como ferro fundido, papel machê e guta-percha, utilizando novas técnicas de estamparia, moldagem, laminação e envernizamento, para simular materiais preciosos e acabamento primoroso. Texturas ricas e desenhos intrincados, antes um sinal de qualidade e exclusividade, tornavam-se assim amplamente acessíveis a um custo modesto. Esses produtos encontraram pronta aceitação entre as novas classes médias, que exigiam ambientes públicos e domésticos que proclamassem seu gosto e posição e cuja riqueza recém-adquirida frequentemente se manifestava num excesso de efeitos decorativos, o que resultava numa vulgaridade exuberante e florida. (HESKETT, 1997, p.19)

Será, portanto, no seio deste conflito entre aqueles que *são* e podem *ter* e aqueles que podem *ter*, mas ainda não *são*, que as discussões estéticas do século XIX irão engendrar possibilidades de linguagem para que os objetos e seu consumo atuem como meio de comunicação e constituam um indexador simbólico.

Nos diferentes momentos em que o Funcionalismo, sobre qual nome fosse, emergiu, o estilo veio como parte do discurso de elites intelectuais e/ou econômicas e/ou sociais. Na segunda metade do século XIX, o debate intelectual sobre a reforma estética demandada pela sociedade industrial foi levado a efeito por grupos da elite — pensadores, arquitetos e artistas, enquanto “os fabricantes pilhavam os cânones estilísticos de culturas passadas em busca de novidade”. (HESKETT, 1997, p.19). O exagero ornamental passa então a ser combatido em alguns casos ferozmente como pode ser depreendido das palavras de Adolf Loos:

O homem moderno que mantém o ornamento sagrado como um sinal da superabundância artística de eras passadas reconhecerá imediatamente a qualidade torturada, esticada e mórbida de ornamentos modernos. Nenhum ornamento pode ser feito hoje por qualquer pessoa que vive em nosso nível cultural. É diferente com indivíduos e povos que ainda não atingiram seu nível. (LOOS, 1908, p.23)

Na virada do século XIX para o século XX, e nas primeiras décadas deste, o Funcionalismo emergiu como a grande linguagem do Movimento Moderno que prometia, por meio de objetos funcionais, com pouca ou nenhuma ornamentação e de grande simplicidade produtiva, transformar a sociedade em um contexto mais igualitário no qual todos obtivessem as mesmas condições de acesso à qualidade de vida que os produtos pudessem conferir. Mas essas ideias eram defendidas por grupos restritos de intelectuais e pensadores de vanguarda (basta lembrar os nomes emblemáticos da Escola Bauhaus e os arquitetos da Escola de Chicago). Novamente uma elite pensante que acreditava poder decidir o que seria melhor para o mundo.

Para Woodham (1993), a recorrência deste ascetismo formal na história do design sempre esteve associada a grupos específicos. A este respeito, é importante lembrar que muitos dos defensores do estilo modernista, nos anos iniciais pós Segunda Guerra Mundial, foram motivados por um anseio de melhorar a noção de gosto e promover um dogma de “Bom Design” entre trabalhadores, vendedores e consumidores. Neste cenário, companhias multinacionais, como grandes forças econômicas, também se destacaram como agentes replicadores da nova estética modernista, através do poder de penetração econômica de seus produtos, obtendo com isso grande apoio estatal. Estas empresas adotaram como parte de sua presença visual na área pública, as formas limpas e geométricas da estética modernista, com sua conotação de funcionalidade e eficiência ao invés dos ornamentos e símbolos decorativos, então tidos como ultrapassados.

Livrando-se da decoração supérflua, a estética modernista dominou o tipo de design industrial representado em museus, poderosos agentes de influência cultural ao longo do século XX. Estas coleções refletiram uma abordagem parcial da história do design, estabelecendo um estilo industrial que se tornou símbolo do vigésimo século e encontrando reverberações na atualidade (WOODHAM, 1993). A este respeito Paim (2000) revela que esta linguagem estilística logo se tornou uma ferramenta de diferenciação social de classe. Anteriormente, o luxo e o status eram relacionados à presença de detalhes complexos e ornamentos, entretanto, com o advento da linguagem funcionalista, estes conceitos passaram a ser transmitidos pelo abandono de qualquer excesso formal. A beleza, deste modo, fora substituída pela elegância como meio de exclusão social.

Considerações finais

A recorrência temporal da linguagem funcionalista foi reflexo da força discursiva de cada grupo que a defendeu em cada momento histórico, sejam aqueles com propósitos sociais, com poderio econômico ou com arrogância cultural. As propostas sociais não estiveram presentes em todos os momentos, praticamente se restringindo à reforma de cunho socialista do *Arts & Crafts* e à utopia de democratização dos pioneiros da *Werkbund* e Bauhaus. Não houve um ideal social na chegada do Funcionalismo na América e nem em sua retomada na Alemanha, na Escola de Ulm e muito menos da hipervalorização do Minimalismo no mercado contemporâneo. Da mesma forma, ainda que, em cada momento histórico, elites estivessem por trás de sua retomada, tais grupos influenciadores são distintos entre si. Ou são político/sociais como o influente grupo do *Arts & Crafts*; ou exclusivamente intelectuais, como a vanguarda bauhausiana e a Escola de Ulm; ou são exclusivamente econômicos, como as empresas multinacionais do pós-guerra; podem ser elites culturais como os grandes museus como MoMA; ou simplesmente o mercado do luxo do Minimalismo na pós modernidade.

Qual seria então o elemento comum compartilhado por todas as manifestações? A resposta é relativamente simples - a linguagem formal, ou seja, o estilo. Factibilidade produtiva, respeito pelos materiais e funcionalidade de uso não estiveram sempre presentes. Enquanto suas características formais permaneciam praticamente as mesmas — austeridade formal e material e ausência de ornamentação, sua apropriação foi levada a efeito por diferentes grupos desde a segunda metade do século XIX e principalmente ao longo do século XX e com diferentes motivações aparentes. Dos reformistas sociais do século XIX, passando pela visão utópica de uma sociedade industrial democrática dos grandes nomes do Movimento Moderno, o estilo chegou ao cerne da sociedade de consumo e se tornou a linguagem principal das empresas e corporações do pós Segunda Guerra. Nas décadas finais do século XX, sob pesadas críticas da pós modernidade, ainda assim a linguagem funcionalista continuou, travestida de minimalismo e patrocinada por segmentos da elite cultural e material.

Esse movimento de apropriação simbólica do Funcionalismo resultou de um fenômeno bastante comum nas sociedades humanas — a distinção social por meio do *ter* ou, no caso específico, por meio *do ter parecendo que não tem*. “Menos é Mais”. A apropriação do estilo pelas classes dominantes em cada momento refletiu, portanto, o conflito entre aqueles que detinham o poder (intelectual, político ou econômico), e a grande massa (de cultura superficial, manipulável pelos mecanismos massificados de comunicação e cujo poder de consumo se voltava para quantidade e não qualidade). O Funcionalismo, como estilo, foi a linguagem de um discurso social atemporal e sempre presente, e não surpreende que tenha sido e ainda seja resgatado de tempos em tempos, pois torna-se um modelo sob o qual o novo, o moderno, se assenta, permanecendo vivo, ainda que rearticulado, vencendo a efemeridade ainda que seja temporariamente derrotado pelo efêmero.

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. **Walter Gropius e a Bauhaus**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. 255 p.
- BETTS, Paul. **The authority of everyday objects: a cultural history of West German industrial design**. Berkeley: University of California, 2004, 350 p.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, 424p.
- BÜRDEK, B. **História, teoria e prática do design de produtos**. São Paulo: Edgar Blücher, 2006, 496 p.
- CALVERA, A. **Diseño e Historia: Tiempo, Lugar y Discurso**. Barcelona: Editorial Designio, 2010. 188 p.
- CONSPÍCUO. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Eletrônico Aurélio** versão 7.0, 5 ed. [s.l]: Positivo, 2010.
- DENIS, Rafael Cardoso. **Uma Introdução à História do design**. São Paulo: Edgard Blücher, 2000, 240 p.
- DROSTE, Magdalena. **Bauhaus 1919-1933 — Reform and Avant-Garde**. Colônia: Taschen, 2014, 96 p.
- FAGGIANI, Katia. **O poder do design: da ostentação à emoção**. Brasília: Thesaurus, 2006. 136 p.
- HAUFFE, Thomas. **Design, an illustrated historical overview**. New York: Barron, 1996, 192 p.
- HESKETT, John. **Desenho Industrial**. Rio de Janeiro: José Olympio/UnB, 1997, 227 p.
- JULIER, Guy. **The Thames and Hudson encyclopaedia of 20th century design and designers**. London: Thames and Hudson, 1993. 216 p.
- KOZEL, Nina. **Design — the groundbreaking moments**. New York: Prestel, 2013, 192 p.
- LOOS, Adolf. **Ornament and crime**. Disponível em <https://www2.gwu.edu/~art/Temporary_SL/177/pdfs/Loos.pdf>
- MEIKLE, Jeffrey. **Design in the USA**. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- MEURER, Bernd. **Modernity and the Ulm School**. In Noblet, J. (Ed.). *Industrial design: reflection of a century*, p. 226-237. Paris: Flammarion, 1993.
- PAIM, Gilberto. **A beleza sob suspeita: o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. 147 p.
- PEREIRA, L. M.; MEDEIROS, M. C.; HATADANI, P.; ANDRADE, R. R.; DA SILVA, J. C. Pl. **Bauhaus: acertos, fracassos e ensino**. 9º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. São Paulo: Blücher e Universidade Anhembi Morumbi, 2010. Disponível em: <<http://blogs.anhembi.br/congressodesign/anais/artigos/69512.pdf>>
- PEVSNER, Nikolaus. **Origens da arquitetura moderna e do design**. São Paulo: 1981. 227p.

SCHNEIDER, Beat. **Design uma introdução — o design no contexto social, cultural e econômico.** São Paulo: Blucher, 2010, 299 p.

SPARKE, P. et al. **Design Source Book.** London: Macdonal, 1986, 224 p.

WOODHAM, Jonathan M. **Ornament and industrial design: culture, status and identity.** In: Noblet, J. (Ed.). Industrial design: reflection of a century, p. 346-354. Paris: Flammarion, 1993.

Recebido: 10/09/2019. Aprovado: 10/11/2019