

**Desenho Industrial e Divisão do Trabalho: breve histórico e implicações para a atualidade.**  
*Design and Work Division: soon review and implications to actuality.*

WALTER, Yuri  
Mestrando em Desenho Industrial – FAAC/UNESP.  
ALVES, Edivaldo A. Bolsam  
Mestrando em Ciência Política – IFCH/Unicamp  
SILVA, José Carlos Plácido da  
Livre Docente pela UNESP/Bauru e Diretor da FAAC/UNESP  
MARAR, João Fernando  
Doutor em Ciência da Computação – UFPE e Coordenador do SACI/FC/UNESP

Palavras-chave: Design (história), Trabalho (Alienação), Design

**Resumo:** Intenta-se debater sobre o papel político do Design, resgatando-se a inserção desta profissão na evolução da organização do trabalho. Serão discutidas as propostas de pensadores da área, suas semelhanças, aspirações sociais pretendidas e conquistadas. Adiciona-se elementos do pensamento contemporâneo em busca de indicativos para a atividade profissional presente e futura.

Keywords: Design (History), Work, Design

**Abstract:** It is a source to the discussion about the politician aspect of Design, based on a historical review and on designers manifests. The proposes and effective changes of some manifestoes are discussed. Some elements to actual days and professional activity are pointed.

**Desenho Industrial e Divisão do Trabalho: breve histórico e implicações para a atualidade.**

**1 – Introdução**

Neste artigo intenta-se o aprofundamento do debate em torno do papel político do Desenho Industrial, através de um resgate histórico resumido da evolução da organização do trabalho ao longo dos últimos séculos e da inserção deste campo profissional nesta realidade mutante. A necessidade da divisão e alienação do trabalho para o atendimento da demanda da sociedade por bens materiais será discutida e questionada, bem como, a inserção do Designer enquanto agente externo ao processo de produção. Em busca de mais elementos para o debate, serão discutidas as propostas de pensadores da área, desde os movimentos de *Arts*

*and Crafts* até os conceitos mais recentes de Eco-Design, em busca de um denominador comum destas correntes de pensamento reformistas e sua relação com o modo de produção capitalista, bem como, a profundidade das alterações sociais pretendidas e conquistadas. Serão adicionados elementos do pensamento contemporâneo das ciências sociais em busca de indicativos para a atividade profissional presente e futura. A linha de raciocínio mostrará uma necessidade de aumentar o foco da atividade profissional no contexto do processo de Design, em contraposição ao foco no produto da atividade projetual. Experiências relatadas por A. Gorz serão utilizadas para expor esta possibilidade, e especulações sobre a aplicação desta forma de raciocínio junto a movimentos sociais da atualidade serão realizadas. A pesquisa bibliográfica demonstra a necessidade de assumir as benesses da produção industrial para o processo de produção social, conforme desejavam W. Gropius e O. Schlemmer, sem, entretanto, compactuar com o modo de produção capitalista, concordando neste ponto com V. Papanek. Mostra-se a relevância do ideal do eco-design enquanto movimento centralizador do Homem e seu ambiente na atividade projetual. Entretanto, faz-se necessário pensar neste ser não apenas como consumidor ou usuário do Design, mas também como agente ativo e pensante de seu processo.

## **2 – A Alienação do Trabalho e a inserção do Design neste contexto**

A evolução industrial experimentada pelo mundo ocidental nos séculos 18, 19 e 20 é um processo de extrema importância não apenas pelos avanços técnicos nos processos de fabricação, mas especialmente pela reorganização do trabalho e, conseqüentemente, das relações sociais. Segundo TAGLIAVINI, 2002, ao longo da evolução humana o processo de trabalho foi marcado por um certo número de fases, que vão da simples cooperação, passando pela manufatura, pelo uso da maquinaria, desembocando na fábrica. A primeira revolução industrial, caracterizada como o período das invenções, permitiu a concentração de riquezas e ampliação da divisão do trabalho é pelas condições técnicas daquele momento e pela implantação da gerência científica, facilitando o domínio do capital sobre o trabalho.

Para o raciocínio que se pretende desenvolver neste artigo é importante contrapor duas visões sobre a organização do trabalho. A divisão do trabalho em tarefas segmentadas e limitadas, cujo controle está além das vontades do trabalhador, pode ser entendida como necessária aos ganhos em produtividade, ou em lucratividade por parte do proprietário das fábricas. Sobre isto demonstra MARGLIN, 1974, que: “A indústria não se desenvolveu com base em técnicas novas e mais eficazes; ao contrário, as novas técnicas só puderam implantar-se como conseqüência da concentração da produção artesanal em grandes manufaturas. A razão dessa concentração não era a superioridade técnica das manufaturas – os teares eram os mesmos dos artesãos – mas sim a vontade dos patrões capitalistas: de controlar e escoar a produção total dos tecelões que, se não estivessem sob o controle das manufaturas, tinham tendência a “subtrair” e a vender, de seu lado, uma parte da produção; de obrigar os tecelões a trabalhar um número maior de horas e mais intensamente do que eles aceitariam se continuassem donos de seus instrumentos; de apropriar-se de todas as inovações técnicas a fim de tirar proveito para a maximização de seu lucro; enfim e sobretudo, de organizar a produção de modo que os produtores imediatos não pudessem dispensar o padrão capitalista.”

A segunda Revolução Industrial caracteriza-se na técnica pelo surgimento do aço, energia elétrica, petróleo e indústria química e, na organização do trabalho, pelo modelo Taylorista-Fordista de produção, onde as tarefas de confecção de um determinado produto são segmentadas em várias etapas de alcance limitado na produção em série na linha de montagem. Uma terceira revolução em técnica e organização ocorrerá na segunda metade do século 20, com o advento da eletrônica e da robótica, e a organização através do Toyotismo, onde o trabalhador será deslocado da linha de montagem enquanto agente de força de trabalho para tornar-se operador e zelador de um conjunto de máquinas automatizadas que exigem cada vez menos capacidade intelectual e criativa do trabalhador. Uma análise histórica rica em detalhes do desenvolvimento técnico e organizacional do trabalho e sua relação com o Design encontra-se em DENIS, 2000. Aqui interessa-nos destacar o posicionamento do Desenho Industrial com relação a esta realidade, utilizando o texto de DENIS como ponto de partida para um aprofundamento desta especificidade.

Já no século 19, profissionais colocavam seus conhecimentos sobre arte e artesanato, forma e cores, a serviço de industriais através do projeto de produtos. Do ponto de vista do industrial, graças aos avanços técnicos e á

organização do trabalho: “Em vez de contratar muitos artesãos habilitados, bastava um bom designer para gerar o projeto, um bom gerente para supervisionar a produção e um grande número de operários sem qualificação nenhuma para executar as etapas, de preferência como meros operadores de máquinas. A remuneração alta dos dois primeiros era mais do que compensada pelos salários aviltantes pagos aos últimos, com a vantagem adicional que estes últimos podiam ser demitidos sem risco em épocas de demanda baixa. Assim, a produção em série a partir de um projeto representava para o fabricante uma economia não somente de tempo mas também de dinheiro” (DENIS, 2000). A dinâmica das relações entre técnicos, gerentes e cientistas com seus empregadores e com seus subordinados foi estudada por GORZ, 1996. Este defende que a condição de explorados destes agentes intermediários do poder é atenuada através de benefícios objetivos e subjetivos. Além de receberem salários mais elevados que os dos operários comuns, e benefícios como seguridade social, estes indivíduos possuem status social mais elevado, garantidos por formas sociais de reconhecimento de sua condição “superior”. Entre estas está a certificação de autoria – intensamente utilizada no Design “de assinatura” – e o Diploma Universitário, tão defendido pelos que pretendem uma definição profissional de “Designer”, com intenções corporativistas e excludentes.

O desenvolvimento do capitalismo não ocorreu sem focos de resistência e processos revolucionários, além de crises de demanda e disputas entre grupos da classe dominante (as quais desembocaram em duas Grandes Guerras e um sem fim de conflitos tidos como regionais). Linhas críticas de pensamento, teorias revolucionárias e programas reformistas foram implantados em diversos locais do globo e em diferentes instâncias históricas. O Desenho Industrial possui um caráter eminentemente reflexivo e potencialmente transformador, uma vez que seu campo de atuação inclui conhecimentos técnicos e culturais. Não é surpreendente, portanto, que seus expoentes tenham muitas vezes participado da resistência à cruel e desenfreada evolução do capitalismo.

### **3 – O Design como movimento de resistência**

Ao contrário do que imagina o senso comum, a resistência ao desenvolvimento do capitalismo não se resume a uma questão maniqueísta do tipo “socialistas versus capitalistas”. É importante lembrar que a ascensão da sociedade industrial deu-se a partir de uma sociedade feudal, onde clero e corte detinham o poder através de uma intrincada e numerosa relação de valores morais e religiosos. Segundo DENIS: “não há como duvidar que a industrialização era percebida por muitos como uma ameaça ao bem-estar comum e aos valores mais elevados da sociedade, e foi justamente no entrecruzamento das críticas sociais e morais ao industrialismo que nasceram as primeiras propostas de fazer uso do design como agente de transformação”. Isto se refere ao arquiteto A.W.N. Pugin e aos seus seguidores, que questionavam a qualidade e os valores morais embutidos nos objetos produzidos industrialmente e pregavam uma redescoberta dos padrões estéticos do feudalismo. Derivando dessa linha de pensamento, J. Ruskin afirmava que as mazelas da sociedade industrial tinham como causa a divisão do trabalho, argumentando que a desqualificação sistemática do trabalhador produzia uma falta de qualidade na mercadoria final.

Influenciado por Ruskin, W. Morris, a partir da década de 1860, irá iniciar uma série de empreendimentos que ficarão conhecidos, juntos com os que o seguiram em diversos países da Europa como o movimento *Arts & Crafts*. Inicialmente baseado em cooperativas de artesões e, posteriormente, numa manufatura artesanal pouco segmentada, Morris pregava, apesar de não negar o uso de máquinas, que a escala e o ritmo de fabricação deveriam ser limitadas pela qualidade, e não pela capacidade da máquina. Estes empreendimentos questionavam principalmente a qualidade e os valores morais embutidos nos objetos produzidos industrialmente. No caso de Ruskin e Morris, enxergava-se a divisão do trabalho como um problema, não pela exploração, mas especialmente pela qualidade. As idéias destes pensadores foram seguidas em diversas partes da Europa, numa gama ampla de empreendimentos, cooperativas de artesãos e artistas. Entretanto, baseavam-se na qualidade como fator de formação de preço e acabaram por atender, com seus objetos, apenas a elite que possuía poder aquisitivo para adquiri-los.

A virada do século 19 para o 20 é marcada por muitas disputas, tanto entre nações que competem para a formação de mercados consumidores quanto entre classes que competem pelo domínio dos bens de produção. O conflito de classes gera os primeiros processos revolucionários na Rússia feudal, enquanto que

os conflitos mercadológicos entre Estados totalitários culminam com a Primeira Guerra Mundial, da qual a Alemanha sai como grande derrotada. BATISTA, 2000, resgata os conflitos que reinaram no meio político e intelectual da Alemanha no primeiro pós-guerra, que “propiciam um rico quadro de referências sobre o período”. Este país, derrotado e humilhado pela imposição do Pacto de Versalhes, com indústria e economia arrasadas pela guerra, vive uma seqüência de insurreições e movimentos que vão do levante operário socialista à tentativa de construção de um Estado totalitário conservador de extrema direita. Neste fervor nasce a República de Weimar, baseada num programa social-democrata, que tem a missão de apaziguar os ânimos de socialistas de um lado e de nazistas de outro, além de reconstruir o país e dividir sua riqueza material para uma sociedade dizimada pela Guerra. Neste quadro de incertezas, surgem: o teatro épico, o movimento expressionista, o construtivismo arquitetônico, a caricatura bizarra. Há grande divulgação dos pensamentos de Marx e Freud. Arte e política se fundem, enquanto a “pompa e o academicismo nazista são contestados pela depuração das formas, pela simplificação, pela padronização e pela funcionalidade social das artes” (Id.ibidem).

W. Gropius emite, em 1919, suas opiniões para a recém fundada escola num manifesto-programa (CONRADS, 1970). Neste, impõe uma filosofia de fortes tendências socialistas. Conclama a unidade de todas as atividades projetuais, propõe ao artesanato a utilização de máquinas, a unificação entre arte e técnica (segmentada desde o início da revolução industrial) e vai além no campo pedagógico: assume que diferentes indivíduos possuem diferentes interesses e capacidades, respeitando-os neste contexto, quando afirma que a Bauhaus deseja educar indivíduos “de acordo com suas capacidades”; propõe a quebra de hierarquia entre professores e alunos, através de integração social; dimensiona o progresso do aluno no curso de acordo com o mérito, e não com o tempo, e com a avaliação integrada de diversos mestres, dividindo-o em estágios para aprendizes, profissionais e mestres juniores; quebra a tradição ao querer educar homens e mulheres, e independentemente da idade. Como é comum no pensamento social-democrata, o manifesto de GROPIUS, 1919, encerra algumas contradições do ponto de vista socialista. Espera-se uma integração com a indústria, principalmente através da comercialização de projetos para serem fabricados industrialmente por trabalhadores alienados. Os recursos das vendas dos projetos eram utilizados na manutenção da escola, diminuindo as taxas cobradas dos alunos, bem como a necessidade de financiamento pelo Estado. Esta linha de pensamento criava uma constante tensão entre ensino e prestação de serviços, entre a experimentação da forma e a necessidade de projetos factíveis de comercialização, a elevação de algumas oficinas em detrimento de outras segundo sua importância comercial, e não de seu valor pedagógico.

O caráter socialista da Bauhaus torna-se mais evidente no manifesto de sua primeira exposição, escrito por SCHLEMMER, 1923. Neste destaca-se a influência dos resultados da Revolução Bolchevique de 1917 na Rússia. Pretende-se que a produção industrial adequadamente projetada e, portanto, funcional, esteticamente coerente e barata, atenda às demandas da sociedade, em especial sua parcela de menor renda. Acredita-se na arte como humanizadora das máquinas. Reivindica a escola como uma instituição viva e fervorosa por conhecer as “descobertas do Leste” – numa clara alusão ao Estado Bolchevique – e suas experiências com “a arte Negra, camponesa, das crianças e dos insanos” – posicionando-se firmemente contra os princípios raciais do nazismo – e por reunir aqueles que pretendem construir a “Catedral do Socialismo”.

Paralelamente, em Berlim, GRAEFF, 1923, pregava que os artefatos fossem estudados até que se obtivesse sua forma elementar. Uma vez que este artefato fosse produzido, não mais seria necessária sua substituição. Este pensamento era contrário à lógica consumista que tomava força nos Estados Unidos e na Inglaterra. Estas idéias influenciaram o pensamento na Bauhaus (CONRADS, 1970:71). Em 1926, GROPIUS afirma a necessidade da busca por elementos básicos na constituição dos artefatos “elementares” – ainda que não utilize esse termo. Entretanto, afirma que não é possível evitar a produção mecânica, e que apenas o contato com novas técnicas será efetivo para obter-se o progresso dos artefatos. Ao contrário de um único objeto fundamental, GROPIUS prega a existência de um conjunto de objetos de aplicações similares – famílias de produtos – para que estes, além de atenderem à demanda da sociedade, forneçam ao usuário liberdade de escolha. A turbulenta existência desta escola está retratada por diversos autores (BATISTA, 2000; WINGLER, 1962; entre outros). O que cabe ressaltar é seu caráter reformista e a amplitude de suas modificações sociais. Assim como a Social-Democracia da Alemanha permitiu a ascensão do Nazismo – que pôs fim à escola em 1933 – os princípios sociais que nortearam o ensino da Bauhaus foram apropriados pela classe dominante. A busca por formas funcionais e esteticamente agradáveis resultou num estilo em muito

utilizado para o incentivo do consumo. O fetiche em torno do “Estilo Bauhaus”, ou do “Estilo Internacional”, acabou difundindo-se mundo afora. Mais uma vez, os artigos transformaram-se em objetos de luxo e atenderam as elites que pretendiam afrontar.

BATISTA afirma, ao encerrar sua análise sobre a Bauhaus: “a pedagogia desencadeada pela objetividade e pela racionalidade formal dos objetos de uso corrente, passíveis da intervenção dos Desenhistas Industriais, será desmistificada pela lógica do mercado. Enfraquecida graças à escalada do *marketing* e do consumo conspicuo”. O modelo Fordista de produção está então esgotado pela crise de 1929, quando as maiores economias do mundo mergulham na recessão. Faz-se necessária a re-estilização de produtos para o incentivo ao consumo, associada ao *marketing*. Intenta-se, através do *styling* que o cidadão, agora visto como consumidor, troque produtos ainda em bom estado de funcionamento por novos através da publicidade. DENIS avalia que: “a Segunda Guerra Mundial foi decisiva para o desenvolvimento mundial do design (...). Os anos da guerra foram um período de notáveis avanços tecnológicos (...) na produção de motores, plásticos, equipamentos eletrônicos e outros componentes que serviriam de base para a expansão industrial fenomenal das décadas seguintes”. Seguiram-se os anos da Guerra Fria e do “*american way of life*” de consumismo desmedido baseado no crédito ao consumidor. No campo do Design, diversas escolas surgiram. Desde a Nova Bauhaus nos E.U.A. e a Escola de Ulm, na Alemanha, sob os moldes da Bauhaus, até diversas escolas americanas, inglesas, francesas, incluindo brasileiras. O Design firmou-se como instrumento de competitividade na concorrência entre empresas que disputavam um mercado de expansão contínua do consumismo, especialmente de descartáveis e de produtos de obsolescência programada. Acentua-se, também, o “Design de assinatura” como elemento de agregação de valor de troca aos produtos.

Nos anos sessenta nascem movimentos de contestação desta lógica de consumismo. Os efeitos do acúmulo de riquezas por classes dentro de uma nação e, globalmente, por algumas nações poderosas em detrimento de outras, bem como, a polarização da discussão política em torno de dois blocos – um capitalista e um socialista – fomentaram debates para o surgimento de uma contracultura e da *Pop Art*, que adicionou humor e acaso ao Design. DENIS avalia a amplitude deste movimento, ressaltando da época uma ampliação contínua do consumismo, onde “cada ato de contestação e rebeldia era apropriado pela mídia, transformado em ícone e revendido como mercadoria” (Id.ibidem). Um novo movimento de expressão nasce nos anos 70, baseado em preocupações da contracultura, com o meio ambiente e com a autonomia de países periféricos. Seu grande expoente foi V. Papanek. Propunha que o design se voltasse para questões sociais e abrisse mão do direito de propriedade intelectual sobre os projetos em nome do benefício social. Outro expoente deste movimento, tido com “design social”, E.F. Schumacher, propunha a negação aos avanços tecnológicos para a adoção de uma “tecnologia intermediária”. Estas teses foram bem recebidas por intelectuais e designers de países periféricos, entre eles o Brasil. Na prática tal movimento apresentava as seguintes características: baixo custo de produção; confecção de produtos sem a necessidade de mão de obra especializada; uso de fontes alternativas de energia; uso de matérias-primas naturais. Entretanto, segundo MORAES, 1999, autor e designer brasileiro que se formou e atuou profissionalmente sob estes preceitos, alguns aspectos foram negligenciados na formação destas teorias. Destaca que uma visão de homogeneidade entre todos os países do chamado Terceiro Mundo é incabível. Concorde com BONSIEPE, 1983, ao afirmar que são imensas as diferenças, tanto no âmbito das dificuldades quanto no das possibilidades. Em relação a países como o Brasil, Chile, México e Argentina, por exemplo, o “Design Social” não se deu conta de características como: um parque industrial crescente e em formação; abundância em matérias-primas; facilidade e disponibilidade de mão-de-obra; existência de espírito de construção e de empreendimento; existência de um mercado ainda não saturado; e necessidade de inserção no mercado global. À avaliação de MORAES podemos adicionar que a negação total às mazelas do capitalismo industrial globalizado não está necessariamente ligada à negação de suas benesses. Não se pode negar e excluir a população dos avanços nas áreas de saúde, alimentação, transportes, comunicação. Não se pode negar uma cultura material adequada às necessidades físicas e psíquicas da sociedade.

A preocupação ambiental ressaltada nos anos 60, reforçada pela crise do petróleo nos 70 e pelas catástrofes ambientais dos 80, culminou com a Conferência Rio-92, ou Eco-92. A partir desta cresce o conceito de Eco-Design, ou seja, de uma atividade projetual ambientalmente responsável. Segundo DEFORGES, 1994, os mandamentos a serem seguidos por *eco-designers* seriam: o princípio de parcimônia; princípio de infrafuncionalidade; princípio de “faça-você-mesmo”; princípio de perenidade; princípio de limpeza. Tais

princípios teriam como consequência produtos que seriam: econômicos; reutilizáveis; combináveis; duráveis; não poluentes e não agressivos. O eco-design não aborda a questão da divisão do trabalho, exceto pela menção aos produtos do tipo “faça-você-mesmo”, que parecem apontar para um retorno ao artesanato. Outro ponto não abordado é o da necessidade de expansão do consumo para a manutenção do sistema capitalista. Pelo contrário, o próprio autor sugere uma posição de cooperação com o capital quando afirma que: “estes princípios não fazem parte de uma atitude de oposição temerosa, mas sim de uma ideologia de luta que deveria ter um efeito de *feed-back* positivo sobre a tecnologia e até, para os comerciantes mais judiciosos, sobre a economia, já que poderão marcar seus produtos com o rótulo de ecoprodutos” (Id. *ibidem*). A lógica de ecoprodutos fabricados sobre a mesma lógica do consumo como mantenedor do *status quo* e da alienação do trabalhador como meio de exploração da mais valia nos parece contraditória. Visto que o discurso científico muitas vezes é utilizado como veículo de propaganda para a grande indústria, e que a mesma é detentora de poderes sobre a mídia, quando não das próprias empresas midiáticas, resta a questão de como certificar tais produtos. Como exemplo podemos destacar que, exatamente a partir da Eco-92, no Brasil, todo o sistema implantado e em funcionamento de utilização de embalagens retornáveis em vidro para a indústria de bebidas – que apresentam vida útil de mais de dez anos e podem ser facilmente recicladas ao final de sua utilização – foi substituído por embalagens descartáveis de alumínio e PET através do discurso de reciclabilidade das mesmas. Ou seja, utilizando-se embalagens recicláveis todo um sistema de embalagens retornáveis foi desmontado, empurrando os trabalhadores ocupados em seu processo de recolhimento e lavagem para o desemprego, enquanto a massa de desempregados do país ocupa-se da função de revirar o lixo alheio como emprego informal. Ecoprodutos terão custos mais elevados que os produtos poluentes e serão adquiridos por consumidores das classes mais elevadas. Essa apropriação das intenções do movimento ambientalista para transformar seu esforço conscientizador em um agente de intensificação dos lucros remete-nos aos movimentos anteriores, ou seja, à superficialidade com que estes tocaram a realidade humana.

#### 4 – O Desenho Industrial e a crise da atualidade

Que o Desenho Industrial possui um caráter contestador é inegável. Tal caráter pode ter suas raízes na importância do objeto de estudo, que é a formação da cultura material da sociedade, ou nas habilidades necessárias para a profissão, que aliam capacidade técnica e visão humanista. Profissionalmente, o designer situa-se numa posição de conflito, entre o empresário explorador e o trabalhador alienado e explorado. Convivendo com as tensões da estrutura de classes da sociedade capitalista, o designer pode propor soluções, e pode-se afirmar que a categoria o tem feito a mais de um século. Pretende-se aqui explicitar alguns exemplos de atuação que podem servir de lição para este campo de atuação sem, entretanto, determinar mandamentos e princípios, mas sim trazer novos elementos para a discussão.

Após a queda do Muro de Berlim, em 1989, fez-se crescente a corrente de pensamento pós-modernista, e a “perda das certezas” (BATISTA, 2000; DENIS, 2000:210). Os avanços tecnológicos, especialmente no campo da informática, das comunicações e da biotecnologia, imprimiram o pensamento de que nada mais seria restritivo à humanidade na construção de sua sociedade, e que o avanço do capitalismo acabaria por si só libertando a humanidade da penúria de trabalhar. Numa sociedade onde todos podem comunicar-se com todos, onde as máquinas são capazes de produzir todos os bens materiais necessários à existência humana, e os problemas de saúde podem ser superados com os conhecimentos de genética, haveria tempo para que a humanidade se desenvolvesse, superando as desigualdades através do pluralismo, da solidariedade, da criatividade.

Di MASI, 1999, pesquisou diversas influências no cenário da criação européia ao longo do século 20 e, analisando as condições da produção artística, assinalou a incapacidade humana de reunir aptidões como racionalidade e emotividade canalizando-as para atividades criativas. No entanto, como critica BATISTA: “A ingênua defesa do ócio criativo derrapa na impossibilidade de libertar o homem contemporâneo dos constrangimentos do trabalho alienado. A criatividade não se desenvolve à margem do trabalho que a emula. A criatividade não será exercida sem romper as estruturas produtivas que a constroem. A criatividade não reside no ócio, na negação do trabalho, mas na superação de relações de produção que alienam o trabalho e limitam suas potencialidades criadoras”.

As idéias de inserção no mercado global de economias emergentes, através de restrições orçamentárias do Estado, da privatização de empresas estatais, de ações governamentais para o incremento da competitividade – incluindo programas para o desenvolvimento do Design – e a busca por recursos financeiros através de investimentos externos fez aumentar a dívida externa e a dependência tecnológica destes países, bem como, sua situação de pouco crescimento e de miséria. O que a humanidade viu nos anos noventa e no início deste século, ao contrário de uma sociedade criadora, foi o aprofundamento da crise ambiental, a intolerância racial e ideológica e o aumento da miséria. O modelo neoliberal de capitalismo global fez aumentar suas contradições intrínsecas e, quinze anos após o fim do Socialismo real, as idéias de Marx voltam à tona.

Parece-nos fundamental a questão da divisão/alienação do trabalho, e a inserção do design neste contexto. Mas, seria possível obter produtividade para o atendimento às demandas sociais através de uma produção não-segmentada e auto-gerida? GORZ (Id.ibidem) exemplifica que: “algumas empresas americanas e britânicas perturbadas por paralisações no trabalho, por greves de rendimento, por sabotagens discretas e permanentes do produto ou por estragos crônicos, os patrões – aconselhados por psicólogos – suprimiram todas as coerções do trabalho e entregaram ao coletivo operário poderes muito amplos para organizar o trabalho a seu modo”. Entre outras alterações do cotidiano, as tarefas parceladas foram recompostas em atividades de grupo, inovações foram discutidas em assembléias e os técnicos e engenheiros abandonaram as posições de controle para colocar seus conhecimentos a serviço do coletivo (aqui poderíamos incluir designers). O resultado da experiência é que: “houve sempre, depois de um período de tentativas e experiências, saltos espetaculares de produtividade, em geral da ordem de 20% por ano durante vários anos consecutivos”. Cita ainda outros benefícios, como a diminuição do absenteísmo, do refugo, e o contínuo fluxo de idéias, inovações e modificações técnicas. Mostra-se assim que é possível alterar o modo de trabalho “de modo a ser simultaneamente um contínuo processo de aprendizagem (...) permitindo ao trabalhador desenvolver capacidades de trabalho e criação cada vez mais extensas”. Apesar do sucesso da experiência, esta não teve continuidade, pois implicava em melhores salários e garantia de emprego – para obter-se a colaboração dos trabalhadores – que uma empresa capitalista só pode oferecer por um período limitado de tempo – dada a necessidade de lucro e as oscilações de demanda do mercado. O autor analisa em pormenores estas debilidades, concluindo que “é só no quadro da autogestão social que a autogestão técnica pode funcionar e aplicar sua eficácia”. Sobre o papel do pessoal técnico intermediário no sistema de produção – onde podemos incluir o Desenho Industrial, além da Engenharia e de outras profissões – após algumas análises o autor conclui que para colaborar com a classe operária e ser contra o sistema que a oprime, estes profissionais devem: procurar separar, no trabalho, seus conhecimentos técnicos específicos de seu papel na manutenção de uma divisão hierárquica do trabalho; procurar “socializar” sua competência técnica; e recusar os privilégios sociais e o poder hierárquico de funções técnicas e intelectuais. Entretanto, seria possível projetar de modo coletivo?

Para a resposta utilizaremos um exemplo, do campo da arquitetura, apresentado em LOPES, 2002:284-326. Neste, um grupo de arquitetos coloca-se à disposição do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra – MST para projetar uma “cidade da reforma agrária” no assentamento Ireno Alves dos Santos, localizado no município de Rio Bonito do Iguaçu, região centro-oeste do Paraná, fruto das lutas do Movimento pela reforma agrária. A intenção do projeto, além de oferecer à população de assentados os confortos da urbanidade (aglutinação de serviços como escola, hospital, centros esportivos e culturais), é o restabelecimento de uma nova centralidade (em contraposição ao modelo aplicado pelo governo brasileiro de dispersão das famílias rurais em lotes afastados) capaz de propiciar uma melhor articulação do grupo, “com a intenção de estabelecer regimes mais orgânicos de gestão do assentamento”. O trabalho de anos que, mesmo após muitos conflitos de interesses e opiniões (de maneira semelhante ao período de tentativas e experiências do exemplo anterior), da precariedade de condições de trabalho e escassez de recursos materiais e financeiros (da ordem de US\$1.450,00 por família), o resultado foi uma Vila, cujo desenho baseia-se na coletividade e na economia de recursos naturais, e que agrada, material e psiquicamente, as 1.478 famílias que dela fazem uso.

Para elucidar a necessidade deste tipo de atuação profissional, citaremos MÉSZÁROS, 2003. Este, sobre as contradições e limitações do modelo capitalista argumenta que, atualmente, estes têm: “uma magnitude tal que não se pode admitir que dure indefinidamente, qualquer que seja a retórica mentirosa incansavelmente

repetida que finge resolver esta questão por meio do discurso sobre “democracia e desenvolvimento” e seu corolário tentador: “Pense globalmente, aja localmente”. Após uma extensa análise do mundo contemporâneo, e das possibilidades de resistência, parafraseia Rosa Luxemburgo afirmando que: “O século à nossa frente deverá ser o século do socialismo ou barbárie”.

## 5 – Considerações Finais

É importante, na intenção de alterar as condições sociais atuais, pensar o Processo de Design, e não apenas seu Produto. Os movimentos estudados não atingiram a profundidade desejada, segundo esta análise, porque partiram do pressuposto de um projetista – ou um grupo de – fazendo escolhas para um outro conjunto de indivíduos. Nota-se que todos os movimentos do Design demonstram as possibilidades técnicas em torno da atividade projetual como factíveis. Entretanto, a que se incluir o usuário também na etapa de projeto. Não estaríamos assim nos colocando contra as correntes de pensamento vigentes, mas sim, fazendo um adendo a estas. MORAES (Id. ibidem) apresenta o conceito de execução de projetos centrado no Homem. Intenta que o ser humano seja considerado durante o projeto enquanto usuário, fabricante e sociedade. Nosso adendo é que o Homem também seja considerado enquanto membro da atividade projetual, como visto no exemplo de LOPES (Id. ibidem). Pretende-se com isto fomentar o debate e trazer à discussão fatos e teorias que indiquem para caminhos e pesquisas futuras, em busca de um design brasileiro com formação para o compromisso. Tomando de empréstimo a capacidade argumentativa de Maria Cecília Loschiavo dos Santos: “Na formação para o compromisso estão em jogo não apenas as dimensões acadêmicas, mas também nossas qualidades humanas, ansiedade, tristeza, indignação e esperança” (SANTOS, 2002).

## - Bibliografia

- BATISTA, W.B. **Frankfurt e Bauhaus: vertentes críticas do Desenho Industrial** Estudos em Design, Rio de Janeiro, 2000, v.8.n.3.
- BONSIEPE, G. **"Tecnologia" da tecnologia** São Paulo: Edgard Blucher, 1983.
- CONRAD S. U. ed., BULLOCK, M. trad. **Programmes and manifestoes on 20<sup>th</sup>-century architecture**. Londres: Lund Humphries, 1970.
- DEFORGES, Y. **Por um Design Ideológico**. Rio de Janeiro: Estudos em Design, 1994, V.2.N.1.
- DENIS, R.C. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgard Blucher, 2000.
- DI MASI, D. **A emoção e a regra**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- GORZ, A. apud, ABREU, E.S. trad. **Crítica da divisão do trabalho**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LOPES, J.M.A. **“O dorso da cidade”**: os sem-terra e a concepção de uma outra cidade. In SANTOS, B.S. **Produzir para viver**: os caminhos da produção não capitalista. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- MARGLIN, S. **A Divisão social do trabalho, ciência, técnica e modo de produção trabalhista**. Porto: Escorpio, 1974.
- MÉSZÁROS, I. **O Século XXI: socialismo ou barbárie?**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- MORAES, D. **Limites do design**. São Paulo : Studio Nobel, 1999.
- SANTOS, M.C.L. **Repensando a pesquisa e a pós-graduação em design**. Anais CNPq, 2002.
- TAGLIAVINI, J.V. **Trabalho como Princípio Pedagógico**. UFSCar, 2002.
- WINGLER, H.M. **La Bauhaus**: Weimar Dessau, Berlin: 1919-1933. Barcelona: G. Gili, 1980.

**Yuri Walter**: yuriw@faac.unesp.br