

O Fundo do CNRC e a História Cultural do Design: aproximações e perspectivas de preservação

The CNRC Fund and the Cultural History of Design: approaches and perspectives of preservation

COSTA, Eduardo Augusto; Doutor; Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo da Universidade de São Paulo
eduardocosta@usp.br

Este artigo elabora uma reflexão sobre o Fundo documental do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) preservado no Arquivo Central do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em Brasília. Primeiramente, descreve as características de produção, arquivamento e preservação deste acervo, focando sua observação na série de diapositivos “Artesanato com pneus”. Em seguida, apresenta uma breve revisão historiográfica, visando uma compreensão mais clara do que vem a ser História Cultural do Design. Busca-se assim revisitá-la preservada no IPHAN, permitindo uma melhor compreensão da sua produção e, assim, auxiliando na sua preservação.

Palavras-chave: Historiografia; CNRC; Aloísio Magalhães.

This article reflects on the Documentary Fund of the National Cultural Reference Center (CNRC) preserved in the Central Archive of the Instituto of National Historical and Artistic Heritage (IPHAN) in Brasília. First, it describes the characteristics of production, archiving and preservation of this collection, focusing its observation on the series of slides “Crafts with tires”. Then, it presents a brief historiographical review, aiming at a clearer understanding of what is the Cultural History of Design. Thus, we seek to revisit the series preserved at IPHAN, allowing a better understanding of its production and, thus, helping its preservation.

Keywords: Historiography; CNRC; Aloísio Magalhães.

1 Introdução

O Arquivo Central do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), estabelecido no Distrito Federal, preserva o Fundo documental do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC). Relatórios, coleções fotográficas, registros audiovisuais e artefatos como rótulos, artesanatos indígenas e peças de tecido podem ser ali consultados. Os documentos coletados, produzidos e ali arquivados dão um bom espectro do que foi idealizado, desenvolvido e realizado. Trata-se de tomar este fundo como projeto elaborado por aqueles que o idealizaram e o constituíram, aos moldes do que foi apontado por Derrida (1995). Os estudos do caju, os artesanatos de grupos indígenas, a produção da Cerâmica Amaro, a tecelagem do Triângulo Mineiro, o artesanato de pneus e tantos outros temas aparecem documentados e, muitas vezes, debatidos através de relatórios.

A história deste Fundo impõe desafios aos historiadores do Design. O IPHAN teve momentos muito diversos em sua trajetória. De Serviço passou para Departamento, posteriormente para Instituto, seguindo a sua divisão entre Secretaria e Fundação, para, finalmente, ser reformulado como Instituto. Se ainda for levada em consideração a extinção do Ministério da Cultura, em 2019, e a atual drástica redução orçamentária da instituição – para a ordem de 15% do que se vinha praticando em 2015 –, comprehende-se rapidamente que uma pesquisa nos arquivos desta instituição é penosa pela sua complexidade, como também pelas transformações desta instituição. Soma-se a esse cenário o fato de que o CNRC, de centro independente, foi rapidamente incorporado à estrutura do longevo e consolidado IPHAN, quando Aloísio Magalhães passou a presidir esta instituição no final dos anos 1970. Após o falecimento do designer e uma nova reorganização interna do Instituto, por outro lado, o Fundo do CNRC ficou sem lugar no interior do próprio IPHAN, o que ajuda a compreender um certo lugar apartado que se reserva a este fundo na estrutura institucional atual.

A condição em que se encontra o Fundo do CNRC contribui para que ele não venha sendo objeto de investigação dos historiadores dedicados à instituição. Da parte dos historiadores de ofício, muitos têm se empenhado à chamada “fase heroica”, que comprehende o período em que o advogado Rodrigo Mello Franco de Andrade ocupou o cargo de diretor (1937-1966), ou à ampliação de suas ações, em torno do patrimônio imaterial, que começou a ganhar força apenas nos anos 1990. Quanto aos historiadores do design, apesar da importância que Aloísio Magalhães tem em nossa cultura, não existe uma pesquisa que tenha enfrentado, em detalhe, o arquivo na sua complexidade. Apesar de se tratar de uma iniciativa coordenada pelo patrono do Design no Brasil, como também o CNRC ter sido objeto de investigações importantes, como no singular trabalho de Zoy Anastassakis (2014) e em publicações do próprio Aloísio Magalhães e especialistas¹, não se observou em detalhes este relevante fundo para a cultura nacional e, supostamente, fundamental para a Design no Brasil.

Neste sentido, o presente artigo se propõe a analisar este Fundo do CNRC, observando-se dois aspectos fundamentais. O primeiro deles refere-se à própria estrutura do arquivo e mais especificamente à série de slides “Artesanato com pneu”. O interesse por esta série se dá por ser ela a que possui a maior riqueza de detalhes e informações, podendo-se, assim, observar estratégias de trabalho, como também alguns possíveis objetivos associados à sua produção. Esta leitura nos coloca questões em relação às estratégias disciplinares vinculadas ao trabalho de Aloísio Magalhães, dentro dos domínios do Design. Neste sentido, debate-se, a partir da análise da série de slides “Artesanato com pneu”, a possibilidade de vinculação das atividades do CNRC com a epistemologia da História Cultural do Design, tomando como base a reflexão

¹ Podem ser citados títulos como: *E Triunfo?* (1985); *A herança do olhar* (2003); *Encontros: Aloísio Magalhães* (2014); *Bens Culturais do Brasil* (2017).

apresentada pelo historiador Kjetil Fallan (2010)². É certo que esta vinculação implica em problemas de incompatibilidade temporal, visto que a formulação do que vem a ser “História Cultural do Design” ocorre, ao menos, duas décadas depois do trabalho realizado no CNRC. Ainda assim, esta leitura é importante para a análise deste objeto, dentro da perspectiva historiográfica atual, como também contribui para a preservação do Fundo do CNRC, protegido pelo IPHAN.

2 O Fundo do CNRC e a série “Artesanato com pneu”

Num insuspeito edifício pós-moderno da Asa Sul de Brasília, encontra-se hoje a sede nacional do IPHAN. No subsolo deste edifício, numa pequena sala, preserva-se o Fundo documental do CNRC. Organizado em armários deslizantes, uma primeira consulta permite concluir que aquele material foi organizado e passou por cuidados de higienização e uma catalogação mínima. Mínima pois a sua boa condição de hoje não foi constante no decorrer de sua trajetória. Após diversos processos de mudança na instituição, a organização original deste fundo foi perdida, tendo a documentação sido reorganizada, adquirindo, por fim, a estrutura que pode ser hoje examinada. Ou seja: aquilo que se consulta hoje, apesar de suas boas condições, não conserva a organização realizada no momento de sua produção. Problema que é latente para qualquer historiador, como também impõe desafios à história do design.

Do material disponibilizado, nota-se muito rapidamente que o empenho institucional do CNRC esteve concentrado na produção fotográfica. Uma fotografia que foi tomada não como objeto autônomo, de estética própria, mas como meio através do qual seria possível descrever e preservar dinâmicas culturais de interesse da instituição. Ou seja: a fotografia foi tomada como meio a partir do qual seria possível documentar processos de produção dos artefatos, permitindo uma análise posterior no interior do CNRC. Foi com este intuito que Aloísio Magalhães contratou o fotógrafo Pedro Lobo.

Com formação ligada à publicidade e ao fotojornalismo, Pedro Lobo era ainda muito jovem quando foi contratado por Aloísio Magalhães para assumir as principais atividades de documentação fotográfica do CNRC. Sua relação com a história da arte e com a arquitetura – ainda que não fosse formado em nenhuma destas disciplinas – conferia-lhe certa sensibilidade para documentar aspectos da cultura brasileira. Seus pouco mais de 20 anos de idade permitiam também que Aloísio Magalhães pudesse orientar e moldar as atividades de documentação. Assim, é notável que sobressaíam em seus ensaios perspectivas até então pouco explorados pela fotografia ligada ao patrimônio, revelando aspectos populares e cotidianos da vida em centros urbanos ou mesmo em regiões isoladas e periféricas. Como o próprio fotógrafo revela, grande parte de sua sensibilidade foi construída em diálogo com o designer: “o Aloísio Magalhães deu muito ‘input’. ‘Tem que fotografar os fiteiros’, que são os ambulantes. ‘Pegue o pessoal jogando bola’. Ele deu toda outra vertente, que contrabalançava com o [Augusto Carlos da] Silva Telles”.³ Afinal, era preciso orientar e estabelecer um diálogo com os produtores de imagem, para que se produzisse aquilo que se desejava para a instituição.

Aloísio Magalhães teve cuidado ao solicitar aos fotógrafos que documentassem aspectos relevantes para a construção discursiva pretendida, com enfoque mais claro alinhado ao chamado patrimônio imaterial. O saber-fazer e a tecnologia dos países não industrializados,

² Muitos outros historiadores dedicaram pesquisas à história do campo disciplinar, como Victor Margolin em *A política do Artificial* (2014). Mas optou-se aqui por acompanhar a reflexão apresentada por Fallan, pela clareza e estrutura.

³ Entrevista concedida ao autor. (COSTA, 2018).

tão debatidos entre os designers daqueles anos, poderiam ser documentados com objetividade, para que pudessem ser manejados dentro das políticas institucionais do Governo Federal. Neste ponto, parece oportuno debater o que o próprio Fundo do CNRC, pertencente ao Arquivo Central da Superintendência do Distrito Federal (ArPDF), preserva enquanto evidência destes aspectos. Para além de cartas e relatórios, destaca-se que este fundo mantém um grande conjunto de documentos fotográficos, entre diapositivos, negativos e ampliações, destacando certas políticas, interesses e ações.

Em carta de 1978, encaminhada por Aloísio Magalhães ao então ministro da educação e cultura, Ney Aminthas de Barros Braga, o designer esclareceu alguns aspectos do trabalho que vinha desenvolvendo no CNRC, especialmente quanto à importância da fotografia e do trabalho de Pedro Lobo:

Acha-se em curso no Centro Nacional de Referência Cultural, sob coordenação do antropólogo George de Cerqueira Leite Zarur, o projeto “Artesanato Indígena do Centro-Oeste”. A pesquisa visa à documentação antropológica e fotográfica da tecnologia tradicional de índios desta região do Brasil. Tal estudo [...], reveste-se também de especial significado para o CNRC para o desenvolvimento de metodologias inovadoras em pesquisa, processamento de dados sócio-culturais e para a organização de arquivos e sistemas de referência. Da equipe do projeto faz parte o pesquisador Pedro Ivo da Silveira Lobo, que desenvolve estudos, no uso da fotografia como técnica de pesquisa e documentação em Antropologia Visual. Programou-se para Maio do presente ano uma viagem do pesquisador aos Estados Unidos, quando seriam visitadas as seguintes instituições que têm realizado experiências inovadoras em métodos de pesquisa fotográfica e documentação socio-cultural e arquivamento: Universidade de Harvard e Departamento de Fotografia do “Museum of Fine Arts” em Boston; Time Life e Museu de Arte Moderna de Nova York; National Geographic e Smithsonian Institution em Washington.⁴

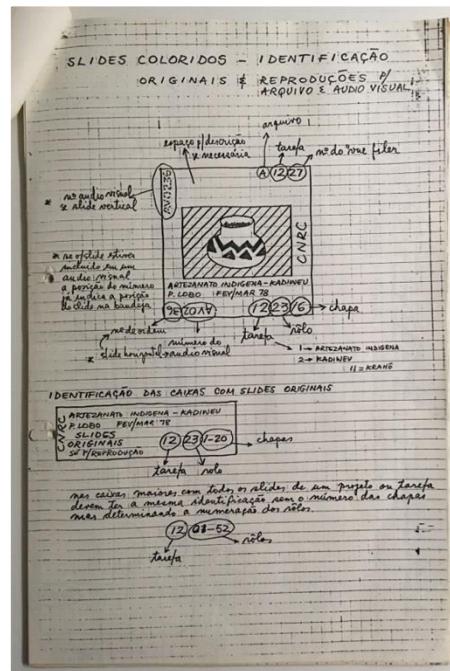
A passagem apresentada é longa, mas igualmente eloquente para caracterizar o que se passava no CNRC. Primeiro, é evidente a relação estabelecida com a antropologia para definir novos parâmetros de apreensão da cultura. Desde que Dina Dreyfus organizou seu Curso de Etnografia no Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, em 1936 – sob a direção de Mario de Andrade –, a antropologia contribuiu de forma muito particular com a produção de inventários fotográficos para o patrimônio histórico. Os fotógrafos Marcel Gautherot e Pierre Verger, que trabalharam no Museu do Homem em Paris, são sempre lembrados quanto a esta relação, ainda que o último tenha participado muito pontualmente das atividades do IPHAN. De todo modo, a metodologia científica adotada pela antropologia contribuiu para formar um discurso visual apreensível e reconhecível pelos servidores ligados ao patrimônio. No entanto, a reflexão apresentada por Aloísio Magalhães nesta carta revela a incorporação de debates mais contemporâneos, assimilando um cientificismo visual que melhor problematizava o trabalho de documentação fotográfica pretendida. Este aspecto é relevante, pois a antropologia contribuiu em grande parte para a virada visual (Santiago Júnior, 2019), que colocou os documentos visuais no centro do trabalho dos historiadores. Ou seja: ainda que este debate não estivesse pacificado no Brasil, a antropologia visual passava a ser tomada

⁴ Carta de Aloísio Magalhães ao Ministro da Educação e Cultura Ney Braga (Ney Aminthas de Barros Braga) [04.04.1978] – Fundo do Centro Nacional de Referência Cultural, do Arquivo Central – Superintendência do IPHAN em Brasília.

como recurso científico no trabalho de pesquisa em instituições universitárias ou científicas, como foi com o CNRC.

Um segundo importante aspecto destacado por esta passagem diz respeito à organização do arquivo do CNRC dentro de padrões científicos. No Brasil, muitas instituições, como o próprio IPHAN, trabalhavam há décadas com documentos incipientes, já que não se compreendia tal conjunto como elemento estruturante da memória e preservação das ações institucionais. Neste sentido, a ida de Pedro Lobo para museus nos Estados Unidos representa bem o esforço científico de dotar ao arquivo de uma organização concreta que permitisse um bom funcionamento ao CNRC. O relatório redigido à mão pelo fotógrafo após sua ida aos Estados Unidos, intitulado “Levantamento Realizado por Pedro Lobo” (Figura 1), destaca este esforço. Nele anotam-se determinações de como arquivar os documentos, seus *print files*, suas inscrições e identificações, o mobiliário e sua compartimentação, a organização do próprio arquivo e tantos outros aspectos que são relatados como formas de sistematizar as informações colhidas em campo. Deste modo, o CNRC não apenas conseguiria estabelecer um parâmetro de alto nível para desenvolver suas atividades, mas lograria também qualidade compatível com instituições internacionais, buscando um diálogo e uma qualificação, acima de tudo.

Figura 1 – “Levantamento Realizado por Pedro Lobo”, maio de 1978 [página 4].



consumo fora dos ditames tradicionais da economia capitalista. Neste sentido, o olhar do fotógrafo, orientado por Aloísio Magalhães, recai sobre atividades que pudessem ser incorporadas e fomentadas economicamente pelo governo. É assim que os estudos do caju, os artesanatos de grupos indígenas, a produção de Cerâmica Amaro, a tecelagem do Triângulo Mineiro, o artesanato de pneus e tantos outros temas aparecem documentados e, muitas vezes, debatidos nos relatórios da instituição. Interessava documentar cientificamente para que se identificassem lugares onde o Estado pudesse intervir, fomentando tais ações. Para tanto, era fundamental reconhecer passo a passo, etapa por etapa, as atividades econômicas que se organizavam sem grandes elaborações tecnológicas na periferia do capitalismo. Não por acaso os ensaios fotográficos são, em sua maioria, extensos e organizados em torno de pormenores. Cada uma das atividades é documentada em detalhes, especialmente as desenvolvidas manualmente.

Figura 2 – Série de 15 diapositivos mostrando elementos do pneu e partes da cadeia produtiva associada à pesquisa “Artesanato com pneu”.



Fonte: Fotografias de Pedro Lobo, Fundo CNRC, Arquivo Central, Superintendência do Iphan, Brasília, DF

O trabalho desenvolvido por Pedro Lobo sobre o “artesanato com pneu” é um exemplo que serve de parâmetro. Assim como as outras séries, o material produzido em campo foi duplicado em laboratório, para o formato de diapositivos, permitindo expor as imagens para grupos maiores, possivelmente integrantes dos Ministérios da Economia e da Tecnologia do Governo Federal. No caso específico dos diapositivos dedicados a esta série (Figura 2), eles contêm ainda uma outra característica: doze deles têm legendas produzidas em laboratório, correspondentes às etapas associadas à atividade. Além disso, foram incorporados à série três novos diapositivos: um se refere a uma cartela de abertura com o logotipo de identificação do CNRC; outro ao território percorrido pela pesquisa; e o último às partes que compõem um pneu. O conjunto dos quinze diapositivos é, portanto, assim organizado: 1. CNRC; 2. Lugares de Pesquisa; 3. Anatomia do Pneu; 4. Corte Manual; 5. Corte em Espiral; 6. Corte com Esticador; 7. Ancoreta; 8. Lona; 9. Virola; 10. Lado e Lombo; 11. Forra, Virola, Lado, Lona, Lombo; 12. Sobras; 13. Depósito de Lixo; 14. Outros Produtos; 15. Comércio.

Esta sequência de diapositivos apresenta não apenas o registro daquilo que o fotógrafo pode acompanhar enquanto processo de produção, mas também a documentação sistemática de todos os principais processos que envolvem a cadeia produtiva associada ao artesanato com pneus no Nordeste brasileiro. O registro dos locais de produção, suas ferramentas, matéria-prima, etapas de dissecação do pneu, sobras, meios de transporte, venda e compra dos produtos fazem parte do reconhecimento de toda a cadeia produtiva. Trata-se de uma leitura econômica do processo, permitindo, de outro lado, reconhecer a lógica produtiva também na perspectiva da manifestação patrimonial, cultural. Desse modo, seria possível ao Estado intervir de forma concreta com recursos e políticas públicas, visando fomentar uma economia local que estava em grande parte desassistida pelo governo e distante das dinâmicas financeiras dos grandes centros econômicos. Ao fotógrafo cabia a tarefa de sistematizar tais processos e atividades, permitindo que a equipe do CNRC e, consequentemente, o Estado pudessem intervir precisamente onde achasse necessário.

Vale destacar ainda que a escolha do jovem fotógrafo Pedro Lobo não é banal. Não cabe uma longa explanação sobre a mudança de regime de visualidade da cultura brasileira, já que este não é o foco deste artigo. Mas importa destacar que se reconhece o momento crucial de transformação deste regime na virada entre as décadas de 1970 e 1980, justamente quando estas imagens foram realizadas. Com a proeminência de novos debates no interior das ciências sociais – com destaque para a micropolítica, manejada por meio de minorias raciais, de gênero e sexo –, a linguagem vinculada ao fotojornalismo ganhou projeção. A agilidade e a linguagem direta das câmeras de 35mm fizeram emergir uma nova visualidade articulada a este momento de rearranjo político cultural, que se configurou no mundo com a contracultura e, mais especialmente na América Latina, com o fim dos regimes ditoriais. Neste ponto, escolher Pedro Lobo contribuiu para que se produzissem registros com rigor científico ainda apropriado aos circuitos formais de circulação dessas imagens, como também revelou um desejo por incorporar uma linguagem mais direta, mostrando a crueza e uma certa “verdade” da realidade socioeconômica do país. Apesar da relativa preparação das cenas, não há elaboração sofisticada. Por exemplo, a luminosidade é dada pela disponibilidade da luz solar – muitas vezes filtrada por clarabóias ou restrita a espaços não usuais de trabalho, como a porta de entrada da oficina –, assim como restos de trabalhos anteriores, poeiras e ruídos não são retirados da cena, mas conflagrados pelo registro fotográfico.

Neste contexto a fotografia se destaca no processo, no qual a técnica de pesquisa e documentação é fator determinante para os encaminhamentos que se seguem à pesquisa de campo. Há uma ciência de documentação do processo que precisa captar cada uma de suas etapas. Mas, ao mesmo tempo, também permite que a linguagem mais direta e associada ao fotojornalismo possa se impor como meio de representação, pois é validada e autorizada como manifestação cultural daquele momento. Esta característica rege o trabalho de Pedro Lobo, tomado a partir de ângulos e enquadramentos mais livres, de cima para baixo, recortados, destacando texturas e contrastes sem deixar de captar o movimento e a ação dos homens que manejam os artefatos. O interesse recai sobre a mão que corta a borracha, a maneira como a faca penetra o pneu, as formas de estocagem, elementos particularizados e cenas banais de uma dinâmica local. Mas trata-se de uma banalidade que ganha sentido cultural nos modos como se destacam as texturas da borracha, o sujo e complexo ambiente de trabalho, o corpo desnudo e forte do homem que maneja o pneu, realçado pela luz direta que incide e contorna os músculos de seu corpo. A fotografia serve a este reconhecimento duplo entre economia e patrimônio, mas também permite que seus discursos circulem em diferentes âmbitos de consumo e definição dessa visualidade: o ambiente técnico dos Ministérios da Economia e da Tecnologia e o ambiente cultural, que se afirmava naqueles anos.

3 Historiografia em perspectiva

A partir da leitura do Fundo do CNRC no Arquivo Central do IPHAN em Brasília é possível indagar as formas de se escrever e produzir a História do Design, permitindo, assim, compreender suas possíveis relações com a História e suas potenciais formas de preservação. Para tanto, optou-se neste artigo por uma breve história da historiografia, buscando destacar aspectos de sua longa trajetória, reconhecendo particularidades da produção recente.

Não é apropriado dedicar muita atenção à História do Design até os anos 1970, pois as iniciativas realizadas neste período se diferem muito daquilo que se pratica hoje. Kjetil Fallan (2010), sob este argumento, dedica pouco espaço em seu livro para tratar deste período. No entanto, vale revisitar tais iniciativas, brevemente, buscando deixar claro algumas de suas proposições e suas relações disciplinares, apresentando-as como um ‘prólogo’ ao que ocorreu a partir dos anos 1970, quando de fato a história do design começa a se estabelecer como uma disciplina. Neste aspecto, a obra de Rafael Cardoso (1998) é também uma referência importante.

Segundo Cardoso, o historiador da arte e da arquitetura, Nikolaus Pevsner refugiou-se na Inglaterra, onde publicou seu livro *Pioneiros do Movimento Moderno* (1936). Berço da Revolução Industrial, Pevsner encontrou uma Inglaterra em crise, desde o início do século 20, o que favoreceu a construção de uma narrativa positivista e historicista, onde se vincula a trajetória do inglês William Morris com a do alemão Walter Gropius. Deste modo, Pevsner buscava legitimar a obra de Gropius e da vanguarda alemãs e da soviética através do berço industrial, personificado na obra de Morris. Aqui, a narrativa da arquitetura, da *Die gute form* (a boa forma) e das técnicas é a tônica da reflexão, demonstrando que a excepcionalidade conformaria a narrativa de produção positiva e artística em torno dos modernos, em sua grande maioria, arquitetos.

Outros trabalhos se sucederam, como os apresentados por Sigfried Giedion (1948) e Reyner Banham (1960), mas todos eles se empenharam em organizar uma narrativa positiva e, de certo modo, historicista. No caso de Giedion, nota-se uma preferência pelos artefatos anônimos, sem autoria, mas que ainda assim foram tratados como obras exemplares, excepcionais e reduzidas a aspectos funcionais e formalistas, como resultantes das técnicas que lhes foram empregadas.

Entre os anos 1960 e 1970, pressupostos do modernismo passam a ser revisados, contribuindo para que uma série de outras abordagens sociais e culturais contribuíssem para um rearranjo das formas de se pensar, modificando os interesses sobre os objetos a serem investigados. O positivismo da historiografia moderna – calcada em grandes obras ou grandes personagens – dava lugar a uma pluralidade narrativa, que buscava reenquadrar atores, fatos e artefatos, até então postos ao lado pela historiografia. No caso do campo disciplinar da História, vale destacar que esta mudança ganhou corpo com as proposições da Escola dos Annales e mais especialmente através dos debates de sua terceira geração, responsável pela organização do que se denominou como Nova História. Desde a Escola dos Annales, os historiadores passaram a pensar a história por debaixo, deslocando o eixo de interesse de uma história tradicional focada em líderes políticos ou feitos ligados ao Estado, para uma história associada a grupos sociais e, especialmente, trabalhadores oprimidos, grupos étnicos, mulheres, dentre outros. Se os temas mudaram, é preciso destacar também que as abordagens também mudaram. A Nova História, influenciada por disciplinas como a antropologia, a etnografia e a filosofia, incorporou novas linguagens e novos documentos, organizando o que passou a se denominar como *linguisic turn*.

Foi este contexto que contribuiu para que os historiadores percebessem que havia necessidade de se abordar a História do Design de uma forma distinta e completamente diferente daquela inaugurada por Pevsner. Assim, buscaram constituir um campo independente da História da Arte e da História da Arquitetura. Foi este o contexto que, nos anos 1970, contribuiu para o surgimento, especialmente na Inglaterra, de uma série de jornais dedicados à História do Design, como: *Design History Society* (1977), *Design History Forum* (1983), *Design Issues* (1984), e *Journal of Design History* (1988). Tais jornais funcionaram como os estruturadores da reflexão sobre a História do Design, consolidando o campo disciplinar.

Vale aqui destacar que, desde os anos 1950, o Desenho Industrial – como então denominado – passou a ser um tema importante entre pesquisadores e historiadores. Como se tratava de área ainda em formação e sem um grupo definido ou identificado, os historiadores da arte foram os primeiros a se aproximar deste campo, elaborando suas reflexões dentro da “Nova História da Arte”, num claro reconhecimento das novas linguagens para a elaboração intelectual.

Também influenciados pela renovação cultural do final dos anos 1960 e por autores como Jean Baudrillard, Pierre Bourdieu e Michel Foucault, os historiadores da arte mantiveram seus objetos de investigação – como pinturas, desenhos e impressos –, mas com uma perspectiva mais crítica e política, alinhada com às reflexões daqueles anos. Deste modo, foi-se reconhecendo o papel das mulheres, dos trabalhadores e marginalizados, revelando novos aspectos ligados às artes. Do mesmo modo, artefatos ligados à História do Design passaram a ocupar o interesse dos historiadores daqueles anos.

Por outro lado, vale destacar que, se os artefatos ligados à História do Design passaram a ser debatidos pelos historiadores da arte, eles não foram problematizados de forma independente, mas trouxeram abordagens muito próximas à História da Arte. Esta perspectiva fica bem evidente nos artigos publicados no livro *The BLOCK Reader in Visual Culture*, um compêndio de artigos publicados na revista *Block*, onde sobressai uma perspectiva muito associada à Cultura Visual, apresentada por autores que dividem entre historiadores da arte e profissionais autônomos ligados à televisão. Esta mudança de foco sem uma clara transformação metodológica, fez com que se identificasse uma série de problemas, como: 1. Atenção excessiva à estética, encobrindo outros aspectos importantes para o design; 2. Tendência de ver os designers como artistas ou autores de objetos excepcionais; 3.

Abordagem restritiva de um pequeno grupo de objetos – artes decorativas; artes aplicadas; arte industrial.

Uma importante exceção – não à toa, mais tardia – é o trabalho de Paul Betts, *The Authority of Everyday Objects* (2004), que problematiza não apenas a produção de louças da *Bauhaus* e da *Deutscher Werkbund*, mas também de organizações nada heroicas como a empresa nazista *Amt Schönheit der Arbeit*. Também neste sentido, identificar-se no trabalho de Carma Gorman (2001), *Reshaping and rethinking: recent feminist scholarship on design and designers*, uma importante crítica às primeiras contribuições de autoras declaradas feministas, que, segundo ela, guardavam metodologias reacionárias e ainda preconceituosas.

Se a História da Arte foi a primeira área a contribuir com a renovação da História do Design, pode-se dizer que a História do Desenho Industrial deu um passo ainda mais importante para a organização e o entendimento contemporâneo dessa disciplina. Ao contrário da História da Arte, mais preocupada com objetos canônicos e exemplares, muitas vezes concebidos por autores, artistas, arquitetos ou designers nomeáveis, a História do Desenho Industrial passou a se preocupar com objetos produzidos em massa e industrialmente, muitas vezes, com circulação mundial.

Na obra *Industrial Design*, John Heskett (1980) critica fortemente a metodologia formalista de uma História da Arte do Design convencional, que centrou sua reflexão na iconologia dos objetos, subestimando, em especial, as circunstâncias de produção e uso dos objetos. É neste momento que outros temas ou problemas são identificados como inerentes à reflexão historiográfica, como: estruturas de negócio; organização profissional e industrial; política econômica; impacto e influência social. Tal mudança de perspectiva expressa dois aspectos importantes sobre a transformação da história do design. Primeiro: trata da incorporação de reflexões de disciplinas como: Antropologia, Sociologia e Arqueologia. Segundo: ao incorporar tais debates, passa a olhar para objetos mais ligados ao cotidiano das pessoas – o olhar debaixo, da Nova História.

Ao pensar nos objetos do cotidiano, aqueles utilizados pelas massas e não mais por uma elite privilegiada, os problemas abordados pelos historiadores do design passaram a ser outros e, por isso, necessitavam de contribuições de múltiplas áreas. No editorial da primeira edição do *Journal of Design History*, em 1988, destaca-se o seguinte:

[Este jornal] visa a ajudar a consolidar a história do design como uma disciplina distinta, mas não será estritamente especialista em conteúdo ou em tom sectário. O amplo reconhecimento da importância cultural e da importância econômica do design fornecerá uma ampla base sobre a qual se construirá e a Revista procurará promover vínculos com outras disciplinas que exploram a cultura material, como antropologia, história da arquitetura, história dos negócios, estudos culturais, gerenciamento de design, estudos de história econômica e social, história da ciência e tecnologia e sociologia. (*Journal of Design History*. Apud: Fallan, 2010, p.22).

Mas se a História do Desenho Industrial reconheceu a renovação de disciplinas irmãs das ciências sociais, ela ficou ainda muito restrita às estruturas de produção dos artefatos, à técnica. Como um desdobramento desta insuficiência, observa-se um longo debate produzido entre historiadores seminais para o campo, ao longo dos anos 1980.

Neste sentido, os dois artigos de Clive Dilnot (1984) são estruturais para o reconhecimento das mudanças e debates que se formulavam naquele momento. Vale destacar que estes dois artigos foram apresentados nas duas primeiras edições da importante publicação *Design*

Issues, pontuando a renovação que as revistas especializadas lançadas nos anos 1980 permitiram para a História do Design. Neste sentido, a mais importante das ponderações organizadas por Dilnot é a contraposição de uma história formulada através de mitos – embasada na reflexão proposta por Roland Barthes em sua obra seminal, *Mitologias* (1957) – com uma história focada nas relações sociais de várias manifestações de Design, o que projeta um diálogo muito claro com a prática do Design.

É entre a dimensão histórica e a dimensão prática do Design que se encontra o debate desta problematização. Seria a História do Design um campo particular da História – onde se revelaria uma ênfase na “História” –, onde a reflexão se encontra mais ligada aos artefatos e sua relação com os vários momentos do passado? Ou a História do Design teria uma preponderância a pensar as práticas dos designers – aqui com uma ênfase em “Design” –, contribuindo de maneira suplementar na resolução de problemas contemporâneos. Aqui, aparece de maneira clara a chamada “História Operativa”, que, de certo modo, é defendida por Dilnot.

Este debate suscitou um grande conjunto de problematizações, expressa a partir de um artigo publicado por Victor Margolin (1992), em que destacava que o mais importa desta transformação de perspectiva histórica relacionada ao Design seria a rápida mudança nos temas enfrentados e não a metodologia utilizada. Margolin estava mais interessado nos múltiplos temas, que poderiam ser abordados pela Antropologia, Filosofia ou Sociologia, com um foco na perspectiva tecnológica e científica, e não numa metodologia clara e compatível com as reflexões dos historiadores de ofício. Deste modo, trabalhava mais associado a uma História operativa, com destaque ao Design.

Adrian Forty (1995) foi outro que participou do debate. Logo após publicar o seu *Objetos do Desejo* (1986), criticou a posição de Margolin, destacando que um historiador, esteja ele onde estiver, deve se valer de metodologias científicas da História, onde o documento - com sua linguagem e suas problematizações - deve estar no centro do debate. Para ele, um bom historiador do design deve fazer História. Alain Findeli (1995), outro que participa do debate, se alinhou a Forty. Para ele, a contribuição de Foucault em seu *Arqueologia do Poder* é fundamental, na medida em que propõe a análise dos artefatos a partir de uma trama de agentes e forças que conformam os seus valores culturais. Deste modo, sinaliza para uma avaliação que coloque em pauta: a história da tecnologia e dos materiais; a história da educação e das ideias; a história econômica e antropológica do mundo material; a história da função simbólica dos artefatos; a histórica das práticas cotidianas vinculadas ao Design.

Outra área de estudos que irá influenciar a História do Design no final do século 20, é a Cultura Material. Daniel Miller em seu *Cultura Material e Consumo de Massa* (1987) argumenta que a cultura material não precisaria de definição, pois existiriam diversas vantagens em mantê-la indisciplinada. Ou seja: o objetivo não é definir a área, mas reconhecer as vantagens daquilo que opera sobre ela. Nomeadamente, reconhece-se influências da Antropologia, da Etnografia, da Museologia, da Arqueologia e da História da Ciências e da Tecnologia. Não por menos, temos, no Brasil, importantes contribuições neste campo vindas da Arqueologia, via Ulpiano Bezerra de Meneses; da História, vindas de Marcelo Rede; ou das Ciências Sociais, vindas de Mariuze Dunajski Mendes. Neste caso, as vantagens da Cultura Material para as pesquisas em História do Design foram a manutenção da reflexão centrada no objeto, sem o fetichismo da forma. Mas esta centralidade fez com que a reflexão ficasse focada no uso e no consumo dos objetos, distanciando-se, por um lado, da produção e, assim, simplificando as abordagens possíveis e inerentes à História do Design.

Neste espectro e numa chave internacional, Alison Clarke apresentou uma importante contribuição com seu livro *Tupperware* (1999), onde abordou a invenção, o design, sua expressão artística, a tecnologia, a manufatura, o marketing, o varejo, a recepção, o consumo e os usos dos artefatos. E este caso é fundamental para a compreensão que se equaciona nos anos 1990, de que o Design não é o resultado de um processo monolítico, mas só pode ser compreendido através de uma complexa rede de condicionantes e dinâmicas, entre produção e consumo. Do mesmo modo, Judy Attfield, em *Wild Things: The Material Culture of Everyday Life* (2000), justifica que a cultura material tem muito a contribuir com o História do Design, na medida em que ela trata o objeto a partir de uma multiplicidade de questões que envolvem o trabalho de design, o fazer, o distribuir, o consumo, o uso, o descarte, a reciclagem e outras mais. Trata-se de pensar todo o ciclo de vida do objeto.

Assim, chegamos finalmente na História Cultural do Design que me parece pertinente para se compreender a produção do Fundo do CNRC. Para tanto, destaca-se a seguinte passagem indicada por Kjetil Fallan: "... design é um fenômeno cultural completo; consequentemente, História do Design pode ser tomada como História Cultural" (Fallan, 2010, p.49). Design seria, portanto, um fenômeno cultural, que reconhece a Cultura Material como protagonista, mas que remete também à História Cultural. Esta reflexão ganha sentido na obra seminal de Lynn Hunt, *A Nova História Cultural* (1989), em que vai problematizar o trabalho do historiador dentro dessa nova perspectiva analítica e que se constitui através de diversas influências ou problemáticas, que passam por, segundo Hunt: Estudos Marxistas, via E.P. Thompson e o operariado; Escola dos Annales e sua história por debaixo, dos oprimidos; Influência de Foucault e sua Arqueologia do Saber; e pelo pós estruturalismo, representado por trabalhos de Deleuze, Agamben, Baudrillard, Guattari e tantos outros.

Manejada por estas influências e ancorada na Cultura Material, pode-se identificar o que se entende hoje por História Cultural do Design. Neste caso, vale destacar obras como a de Jeffrey Miekle, *American Plastic* (1995), que, a partir da materialidade, propõe que, no Design, a mediação e a recepção do plástico são protagonistas das negociações inerentes à cultura em seus diferentes momentos históricos. Do mesmo modo, Regina Blaszczyk, em *Imagining Consumers* (2002), propõe uma abordagem sobre como os intermediários – especialmente a partir dos varejistas, atacadistas, vendedores, anunciantes, executivos de propaganda, pesquisadores de marketing, economistas domésticos, designers – moldaram uma imagem das necessidades dos consumidores e seus desejos para formular seus artefatos. Tais aspectos aparecem igualmente no já citado trabalho de Betts, *The Authority of Everyday Objects* (2004), em que propõe uma leitura sobre mercadorias banais, que assumiram elevado significado cultural nos anos 1950.

A História Cultural do Design seria, portanto, a perspectiva que melhor representa os modos como os historiadores vêm enfrentando os debates contemporâneos. Não à toa, Rafael Cardoso resume a História do Design como uma disciplina voltada à "produção, circulação e recepção dos bens de consumo", aos moldes do que propõe a História Cultural. Mas é preciso que se diga que isto não significa abandonar a arte, a técnica e a arquitetura. Ao contrário: Trata-se de colocar estas disciplinas sob novos olhares, sob novas matrizes metodológicas, para, assim, avançar naquilo que se comprehende hoje como Design.

4 Das aproximações e suas conclusões

A compreensão da historiografia do design é fundamental para a identificação de certos aspectos preservados da produção do CNRC, como também para a sua avaliação no contexto atual. Não se trata, por suposto, de atribuir um novo significado às ações empreendidas por Aloísio Magalhães, mas de reconhecer esta produção à luz das perspectivas historiográficas

contemporâneas. Neste sentido, se recuperada a organização apresentada pela série “Artesanato com pneu” é possível identificar estruturas similares com as observadas pelos historiadores dentro da perspectiva da História Cultural do Design.

De um lado, Aloísio Magalhães estruturou a sequência de diapositivos a partir de 15 etapas associadas ao artesanato com pneu. Por outro lado, é possível reconhecer nas perspectivas de leitura dos historiadores, como na apresentada por Rafael Cardoso e em grande parte similares àquelas formuladas pela História Cultural do Design, a importância de se debater: a produção; a circulação e a recepção, dentre as quais poderia ser também incluída o consumo. Se associadas, identifica-se no trabalho do CNRC um destaque à produção dos artefatos, como se fosse possível registrar toda a etapa produtiva, visando tanto ao seu incentivo como à sua reprodução em outra localidade. Por outro lado, não se observa um destaque nas formas de circulação, recepção e consumo destes artefatos, ainda que estes aspectos estejam também representados, especialmente no âmbito do comércio.

Cabe destacar que, da perspectiva do CNRC, centrava-se esforços justamente no campo da produção dos artefatos, visto que o grande problema identificado naquele momento estava na industrialização precária e na crise econômica do país. De todo modo, é sensível a identificação de que, ainda que em menor grau, havia um interesse nas formas de comercialização, como também nas formas de recepção e consumo de tal produção. Estes aspectos ficam mais claros no conjunto total de diapositivos, onde se observam os produtos carregados em lombos de mulas, para a destruição de água pelas cidades, como também em varandas de casas e postes de rua, especialmente destinados para lixeiras.

Por fim, parece importante destacar que a condição atual deste Fundo, ainda que muito complexa, não representa um impedimento à pesquisa ou mesmo uma impossibilidade de se construir uma narrativa histórica. Muito pelo contrário. É sob esta perspectiva que o trabalho aqui proposto sinaliza para possibilidades de se rearranjar tal narrativa, articulando o conjunto documental de diapositivos dedicado ao “Artesanato de pneus” com a definição de História Cultural do Design, empregada contemporaneamente por historiadores como Kjetil Fallan (2010). A articulação aqui proposta é fundamental não apenas para uma avaliação histórica compatível com as metodologias do Design, mas também por ser somente a partir dela que se pode rearranjar o que foi desmembrado ou embaralhado, durante este longo processo pelo qual passou este Fundo no IPHAN. A possibilidade de se produzir uma história associada a este arquivo ou ao próprio CNRC pressupõe o reconhecimento da metodologia utilizada contemporaneamente pela História do Design.

O Fundo do CNRC preservado pelo IPHAN permite reconhecer aspectos a serem observados num objeto de investigação específico, que estabeleça relação com a disciplina do Design. Pode-se assim tomar as etapas documentadas e classificadas – que abarcam ações ligadas da produção ao consumo – como temas de investigação associados a objetos de interesse em outras pesquisas científicas, seja no âmbito da produção historiográfica ou mesmo no contexto projetual. O objeto aqui observado – Fundo do CNRC preservado pelo IPHAN – pode ser observado tanto como expressão das metodologias de análise e escrita da História, quanto referência eloquente sobre as formas como o campo disciplinar opera.

5 Referências

- ANASTASSAKS, Zoy. *Triunfos e impasses*. Rio de Janeiro: Lamparina; FAPERJ, 2014.
- ATTFIELD, Judy. *Wild Things – The Material Culture of Everyday Life*. Berg: Oxford; New York, 2000.

- ATTFIELD, Judy. *Wild Things: The material culture of everyday Life*. London: Berg Publishers, 2000.
- BANHAM, R. *Theory and Design in the First Machine Age*. London: Architectural Press, 1960.
- BETTS, Paul. *The Authority of Everyday Objects: A cultural history of West German Industrial Design*. California: University of California Press, 2004.
- BLASZCZYK, Regina. *Imagining Consumers*. London: The Johns Hopkins University Press, 2002.
- CARDOSO, Rafael. 'História do Design: uma Ergonomia do Tempo'. In: *Anais do P&D Design '98*, v.1. 3º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, PUC-Rio. Rio de Janeiro, 1998. pp.317-326.
- CARLINI, Álvaro Luiz Ribeiro da Silva. *Cante lá que gravam cá: Mário de Andrade e a missão de pesquisas folclóricas de 1938*. 1995. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.
- CLARKE, Alison J. *Tupperware – The Promise of Plastic in 1050s America*. Washington D.C: Smithsonian Institution Press, 1999.
- COSTA, Eduardo Augusto. *Arquivo, Poder, Memória: Herman Hugo Graeser e o arquivo fotográfico do IPHAN*. São Paulo: Alameda Editorial, 2018.
- DILNOT, Clive. 'The state of Design History. Part I: ". In: *Design Issues*, Vol. I, nº1. (Spring, 1984). The MIT Press. Pp.4-23.
- _____. 'The state of Design History. Part II: Problems and Possibilities". In: *Design Issues*, Vol. I, nº2 (Autumn, 1984). The MIT Press. Pp. 3-20.
- DERRIDA, Jacques. *Mal d'archive: une impression freudienne*. Paris: Galilée, 1995.
- FALLAN, Kjetil. *Design History: Understanding Theory and Method*. Berg: Oxford; New York, 2010.
- FINDELI, Alain. 'Design History and Design Studies: Methodological, Epistemological and Pedagogical Inquiry'. In: *Design Issues*. Vol. 11, Nº1. 1995. Pp. 43-65.
- FORTY, Adrian. 'DEBATE: A Replay to Victor Margolin'. In: *Journal of Design History*. Vol. 6. Nº2. 1993. Pp. 131-132.
- GIEDION, S. *Mechanization Takes Command: a contribution to Anonymous History*. New York: Oxford University Press, 1948.
- GORMAN, Carma R. 'Reshaping and Rethinking: Recent Feminist Scholarship on Design and Designers'. In: *Design Issues*. Vol. 17. Nº4. The MIT Press, Autumn, 2001. Pp.72-88.
- HESKETT, John. *Industrial Design*. London: Thames & Hudson, 1980.
- HUNT, Lynn (ed.) *The New Cultural History*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press; London: University of California Press, 1989.
- LEITE, João de Souza (org.). *Encontros: Aloísio Magalhães*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014.
- MAGALHÃES, Aloísio. *E Triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *Bens Culturais do Brasil: um desenho projetivo para a nação*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2017.

MARGOLIN, Victor. 'Design History or Design Studies: Subject Matter and Methods'. In: *Design Studies*. Vol. 13. Nº2. 1992.. pp. 104-116.

_____. *A política do artificial: ensaios e estudos sobre design*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

MEIKLEY, Jeffrey. *American Plastic – A cultural history*. London: Rutgers University Press, 1997.

MILLER, Daniel. *Material Culture and Mass Consumption*. London: Routledge, 1995.

PEVSNER, N. *Pioneers of the Modern Movement – from William Morris to Walter Gropius*. London: Faber & Faber, 1936.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. 'A virada e a imagem: história teórica do pictorial/iconic/visual turn e suas implicações para as humanidades'. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, Nova Série, vol.27, 2019, p.1-51.

TABOADA, Felipe. *A Herança do Olhar: o design de Aloísio Magalhães*. Rio de Janeiro: SENAC, 2003.