

Prêmio Design Museu da Casa Brasileira: as noções sobre design, suas contradições e disputas.

Prêmio Design Museu da Casa Brasileira: notions about design, its contradictions and disputes.

PERRETTO, Giuliano; Mestrando; Universidade Federal do Paraná

gperretto@gmail.com

Juarez Bergmann Filho, Doutor; Universidade Federal do Paraná

juarezbergmann@gmail.com

Este artigo apresenta o modo como as noções sobre design são articuladas nos catálogos do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira – PDMCB – no período de 2015 a 2019. Foi realizado o cruzamento de dados levantados em análise dos catálogos, em uma pesquisa documental, com o referencial teórico da Teoria e História do Design, como Adrian Forty (2007), Rafael Cardoso (2005; 2007) e Isabel Campi (2007). Percebe-se que no período analisado o conceito de design ainda é articulado sob forte influência dos ideais internacionais do modernismo e funcionalismo. As descrições dos objetos vencedores e selecionados para a exposição anual dos produtos premiados, assim como os textos que dão introdução a cada categoria da premiação, recorrem as ideias de “bom design”, “forma e função”, atemporalidade, simplicidade da forma, entre outras características que marcaram o movimento modernista da arquitetura e do design do século XX.

Palavras-chave: Design; Prêmio Design Museu da Casa Brasileira; História do Design Brasileiro.

This article presents the way in which the notions about design are articulated in the catalogs of the Museu da Casa Brasileira Design Award – PDMCB – from 2015 to 2019. Documental research was carried out and data was later crossed with the theoretical framework of Theory and History of Design, such as Adrian Forty (2007), Rafael Cardoso (2005; 2007) and Isabel Campi (2007). It is noticed that the design is still articulated under the strong influence of the international ideals of modernism and functionalism. The descriptions of the winning objects and selected for the annual exhibition of the award, as well as the texts that introduce each award category, reinforce the ideas of “good design”, “form and function”, “timelessness”, “simplicity of form”, among other characteristics that marked the modernist movement of architecture and design of the 20th century.

Keywords: Design; Prêmio Design Museu da Casa Brasileira; History of Brazilian Design.

1 Introdução

As premiações de design são uma importante fonte para se compreender parte da História do Design brasileiro, e os eventos de premiação, seleção e exposição possibilitam mapear parte da produção de um determinado período. Após estes eventos são estabelecidos registros a partir de publicações e documentos como catálogos impressos e digitais (MOURA, 2010). Segundo a pesquisadora Ana Paula França Carneiro da Silva (2021), em sua tese de doutorado intitulada “Design à mostra – Uma abordagem crítica a partir da exposição do 32º Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (2018-2019)”, no eixo Rio-São Paulo surgiu um circuito de prêmios de design na década de 1980. Porém, antes deste período já haviam outras premiações e bienais como o Prêmio Roberto Simonsen, em 1960, e o Concurso da Bienal, em 1970 (BRAGA, 2016). Mas é de fato na década de 1980 que vai surgir o Prêmio Design Museu da Casa Brasileira – PDMCB – que se constitui como um dos eventos mais antigos e prestigiados do país (BORGES, 1996; SOUSA, 2019; SILVA, 2021).

Compreendendo a relevância do PDMCB no cenário do design brasileiro e aproximo-o da História do Design, a partir de Rafael Cardoso (2005), que afirma que quem determina o sentido que se dá ao termo design é a própria construção da história:

Como toda palavra cuja aplicação envolve qualquer questão concreta de poder ou prestígio, “design” é um sítio discursivo cuja posse é disputada por diversos agrupamentos sociais e agentes culturais. O valor comercial de expressões como “design moderno”, “design de interiores” ou “design italiano” e seu uso na publicidade, bem como a proliferação de títulos fantasiosos como *web designer* e *hair designer*, dão um indício do grau de animosidade que essa disputa é capaz de gerar, sobretudo entre os que se consideram detentores morais dos valores da profissão, como é o caso de algumas faculdades, associações de classe e outras agremiações institucionais (CARDOSO, 2005, p.9-10).

Acredito que estas instituições mencionadas pelo autor, além de atuarem no sentido de “detentores morais”, acabam também por reforçar um viés na História do Design, sendo que os museus e as premiações parecem ser lugares que contribuem neste processo. Instituições como o Museu de Arte Moderna – MoMA –, de Nova York, atuam na divulgação e permanência de certas ideias, como o Estilo Internacional e o conceito de “bom design”. Esta atuação se deu entre os anos de 1932 e 1939 com a realização de exposições de mesmo nome – Estilo Internacional – e que tinham como objetivo a sua promoção, sendo utilizadas pela primeira vez em uma exposição de arquitetura promovida pelo museu (CARDOSO, 2008). Além disto, o MoMA atuou ainda na divulgação da noção de “bom design”, por meio da realização de exposições intituladas “*Good Design*”, entre 1950 e 1955, nas quais produtos internacionais eram exibidos e destacadas suas qualidades estéticas e funcionais.

Além do MoMA, outras instituições também desempenharam um papel importante na noção de design pautada pelos ideais modernistas de progresso e na crença de que o design poderia transformar a sociedade por meio de uma reforma nos padrões de gosto e consumo. A Bauhaus, por exemplo, embora seus idealizadores enxergassem no design e arquitetura um caminho para tornar a sociedade mais justa, acabou contribuindo, posteriormente, “para a cristalização de uma estética e de um estilo específicos no design: o chamado ‘alto Modernismo’ que teve como preceito máximo o Funcionalismo, ou seja, a ideia de que a forma ideal de qualquer objeto deve ser determinada pela sua função” (CARDOSO, 2008,

p.135). Além disto, a escola também teria ido contra as suas raízes nos movimentos de artes e ofícios e a prática de produção manual e artesanal. Sua experiência contribuiu para consolidar ainda um antagonismo dos designers em relação à arte e ao artesanato. Para Cardoso (2008), apesar de ser uma escola formada em grande parte por artistas e artesãos, o pensamento que acabou prevalecendo foi o de afastar o design da criatividade individual e aproximá-lo de “uma pretensa objetividade técnica e científica”, assim, mesmo dentro de um espaço repleto de opiniões divergentes, virou tendência entre muitos de seus seguidores “prescrever normas e regras para o design” (CARDOSO, 2008, p.135).

A aproximação de um pensamento mais tecnicista e científico também pode ser observada na Escola de Ulm, que ao longo de sua trajetória adotou cada vez mais a racionalização e o racionalismo como fatores determinantes para se pensar design (CARDOSO, 2008). Assim, as características que marcaram a atividade de Ulm foram a “abstração formal, uma ênfase em pesquisa ergonômica, métodos analíticos quantitativos, modelos matemáticos de projeto e uma abertura por princípio para o avanço científico e tecnológico”, que na década de 1960 coincidiam com a empolgação tecnicista que influenciava a sociedade, por exemplo, por meio da corrida espacial e da miniaturização eletrônica (CARDOSO, 2008).

Estas ideias também impactaram na criação de premiações de design. Por exemplo, em meados do século XX, foram criadas premiações que tinham como referência os conceitos de “boa forma” e “bom design”. Muitas vezes influenciadas a partir de critérios estabelecidos na área, como os 12 preceitos de “bom design”, formulados por Edgar Kaufmann, curador da área de design do MoMA, de Nova York, que se assemelhavam aos conceitos de origem alemã, tais como simplicidade, funcionalidade, a autenticidade dos materiais e dos processos de produção, e honestidade na elaboração da forma (BRAGA, 2016).

Segundo Braga (2016) esse cenário influenciou o surgimento de prêmios de design no Brasil na década de 1960, seguindo a ideia de premiar e incentivar a adoção do design, através de objetos considerados exemplares para a produção industrial, como aquelas premiações e selos promovidos pelo *Council of Industrial Design*, na Grã-Bretanha. E é alinhado aos princípios internacionais que vai ser criado o Prêmio Design MCB.

Por se inserir neste circuito de premiações e instituições, acredito que o PDMCB desempenha um papel importante na articulação de ideias que impactam a construção de parte da História do Design brasileiro. E a partir dos registros da premiação, mais especificamente dos seus catálogos mais recentes, de 2015 a 2019, foram analisados os argumentos dos júris com a finalidade de se compreender as noções de design articuladas nestes documentos. Para isso foi realizada uma pesquisa documental, onde os catálogos foram considerados como documentos. Outra fonte importante de informações foi o site do MCB que disponibiliza dados referentes ao júri e aos premiados de cada edição. Por fim foi realizado um cruzamento de dados entre os principais temas que surgiram da análise dos argumentos presentes nos catálogos e os conceitos identificados na literatura, a partir de autores do campo da História do Design, como Adrian Forty, Isabel Campi e Rafael Cardoso.

2 A noção de “bom design” no PDMCB.

Na categoria de Iluminação da 32ª edição do prêmio é afirmado que “a seleção e a premiação deste ano buscaram retratar a ampla produção brasileira, contemplando peças de alta qualidade projetual tanto industrial como de pequenas séries” (MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2018, p.43). Portanto, de acordo com o texto “o júri entende que o papel do prêmio dever ser prestigiar a boa produção, bem como indicar o que pode ser importante para a cultura e a

produção industrial” (MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2018, p.43). Na sequência do texto quando são abordados os produtos premiados nas três primeiras posições tem-se que:

Os três premiados são complementares: o trabalho de um designer brasileiro atuando no exterior, um trabalho da melhor qualidade industrial nacional e um que valoriza nossa memória artesanal, nossas madeiras e poesias. Esses três devem representar o que de melhor produzimos. O júri debateu longamente sobre essa ordem: privilegiar o industrial, o belo, o mágico, o arrojado versus o elegante; e chegar à decisão envolveu todo o grupo. É a síntese dessa seleção. Acreditamos que a produção atual apresenta maturidade e originalidade. Desejamos que a premiação promova o bom design, a boa indústria. Esperamos que o Museu da Casa Brasileira promova a aproximação entre designers e indústria, os que distribuem e os que consomem. Receber tal premiação é um estímulo, é reconhecimento, é competitividade (MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2018, p.43).

Ao olhar as luminárias premiadas na sequência do catálogo (figura 1), percebo que o júri optou por privilegiar o designer atuando no exterior, no caso Daniel Simonini, que junto com Niccollò Adolini, desenvolveram a luminária Amarcord, com produção da empresa italiana Martinelli Luce. Em segundo lugar o produto premiado foi a luminária Lanterna, de Fernando Prado com produção da Lumini.

Figura 1. Luminárias premiadas na 32ª edição: Amarcord, do escritório Adolini + Simonini; Luminária Lanterna de Fernando Prado com produção da Lumini; Luminária Luiza, de Chico Margarita.



Fonte: Museu da Casa Brasileira (2018).

Entende-se pelo posicionamento do júri da 32ª edição que a Lumini representa o que se tem de melhor em qualidade na indústria brasileira hoje na categoria de iluminação. Já o terceiro lugar foi para a produção artesanal empregada na luminária Luiza, projeto de Chico Margarita, com produção da Ophicina São Francisco, ateliê do designer localizado em Embu das Artes, SP. No site da Ophicina, Chico Margarita descreve sua movelaria como artística e “com a missão de levar aos ambientes a inesgotável beleza, o encantamento único e o bem-estar proporcionados pela natureza”.

Quando é mencionado o tipo de design que se espera premiar aponta-se para “o bom design, a boa indústria”. Portanto, o primeiro colocado deve representar esta ideia. No texto de descrição da luminária no catálogo foi destacado o uso criativo da refração da luz, a qual torna perceptível a cúpula como um elemento difusor quando acesa, a qualidade de ser

transparente quando apagada, a tecnologia empregada na iluminação de LED e seu controle dimerizável que possibilita a regulação da luz. É dada ênfase também para a “silhueta clássica primorosa, proporções precisas e produção tecnológica de altíssima qualidade, sem excessos ornamentais” (MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2018, p.44). Portanto, percebo que além das questões tecnológicas e de materiais é enfatizada também a forma, a proporção e o fato de a luminária ser desprovida de ornamentos. Aqui, parece que a noção de “bom design” e do “design profissional” articulados nos catálogos da premiação (2015 a 2019) começam a ficar mais claras, e se relacionam com a noção modernista de bom design.

E o uso da expressão “bom design”, assim como de termos relacionados, aparecem de modo frequente nos catálogos do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira de 2015 a 2019, sendo o exemplo citado acima apenas uma de suas ocorrências. Na categoria de Iluminação do catálogo da 29ª edição, no texto de descrição da luminária Wing¹, de Fernando Prado, destaca-se a questão do rigor da proposta e do racionalismo empregados no objeto. Enfatiza-se também a engenhosidade construtiva que permite uma fácil montagem e desmontagem para manutenção e regulação do aparelho. No final do texto menciona-se a funcionalidade da luminária que, por meio de um *dimmer* no próprio corpo do objeto, possibilita a regulação da intensidade da luz. As características apresentadas no texto remetem àquelas difundidas pelo Estilo Internacional, em especial as do “Alto Modernismo”, onde valorizava-se o racionalismo, o funcionalismo, a abstração formal, além de conceitos como universalidade e atemporalidade (CARDOSO (2008).

Estas características corroboram com aquelas apontadas pela historiadora Isabel Campi (2007), que a partir das ideias do autor George H. Marcus em “*Functionalist Design*”, 1995, afirma que a ideologia moderno-funcionalista implicava que o design dos objetos fosse honesto e direto, sua estrutura e materiais não fossem ocultados ou imitações, que sua forma se adaptasse ao uso, sem decoração e ornamentos e com produção mecanizada e padronizada². Além disto, outra característica marcante que deriva da eliminação dos ornamentos é a composição abstrata apoiada na geometrização e simplicidade das formas.

Antes de continuar a discussão acredito que é importante deixar clara a compreensão de que o funcionalismo não nasceu no modernismo ou foi uma consequência deste. As teorias funcionalistas já eram praticadas com maior ou menor intensidade no século XIX, na produção de artefatos e objetos industriais. Há indícios apontados de que ainda no século XIX já se tinha uma produção funcionalista que seguia ideais muito próximos ao do Modernismo, como no estilo Biedermeier e nas Comunidades Shakers (CAMPI, 2007). Além disto, em 1970, Herwin Shaefer procurou mostrar que havia uma tradição funcionalista na indústria do século XIX³. Mas foi no século XX que foram especificadas num estilo, tornando-se um movimento que desenvolveu um repertório de formas tão preciso que acabou se identificando com o modernismo (CAMPI 2007).

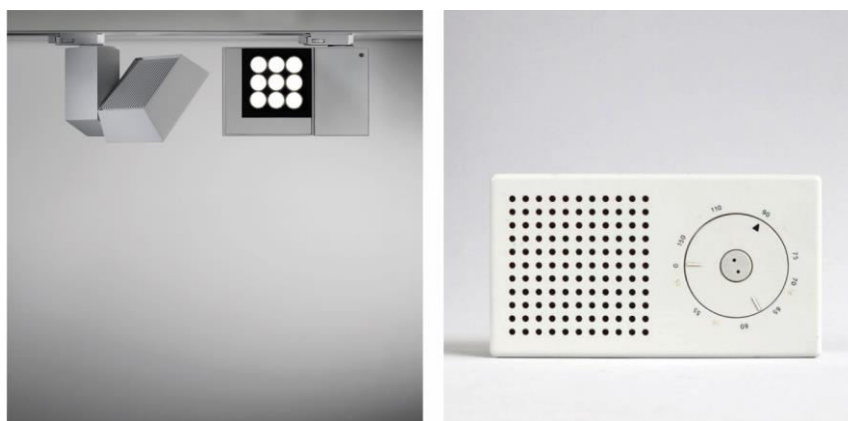
¹ A Wing também foi laureada no prêmio alemão “*Good Design Award*”, em 2015, e que é conferido anualmente pelo *The Chicago Athenaeum: Museum of Architecture & Design* e o *Metropolitan Arts Press Ltd*, que foi fundado em 1950 pelos arquitetos modernistas Eero Saarinen, Charles e Ray Eames, Edgar Kaufmann Jr., Russel Wright e George Nelson. Fundado em 1950 o prêmio se dedica a premiar o “bom design” tanto industrial quanto gráfico para designers e indústrias “pela busca por excelência em seu design extraordinário”. E acordo com o site da premiação o “bom design” está na qualidade da forma.

² Segundo a pesquisadora Isabel Campi (2007) a padronização e serialização levaram a experimentações insistentes com o tubo, uma alternativa que levou a experimentação com produtos modernos derivados da madeira.

³ Para maior compreensão do estilo Biedermeier e das Comunidades Shakers, assim como da tese de Herwin Shaefer ver “*Lo funcional y lo funcionalista*”, de Isabel Campi (2007).

Retomando a discussão, não é à toa que a luminária Wing desperta a sensação de familiaridade e de fácil compreensão ao ser analisada formalmente. As suas características materiais e formais seguem um padrão que parece ser recorrente na história do design. Por exemplo, ao se olhar para o design do “T3 Pocket Radio”, projetado por Dieter Rams⁴ para a Braun, em 1958, e desenhado em parceria com a Escola de Ulm (MAAS, 2021), fica perceptível uma certa semelhança no pensamento utilizado para o desenvolvimento de ambos os projetos (figura 3).

Figura 2. Luminária Wing, de Fernando Prado com produção da Lumini; T3 Pocket Radio, Dieter Rams com produção da Braun, respectivamente.



Fonte: Museu da Casa Brasileira (2015) e Minimalissimo (2022).

Tal proximidade reside no fato de que ambos parecem seguir o conceito de “bom design”. Assim como afirma o júri da categoria de iluminação, a luminária de Fernando Prado se caracteriza pelo “rigor” e “clareza” ao atender seus objetivos, assim como a sua “engenhosidade construtiva” e sua funcionalidade. Todos os aspectos que são destacados pelos jurados remetem ao mesmo “rigor metodológico” que era uma característica marcante dos projetos desenvolvidos pela Braun, além das questões de abstração geométrica, de atemporalidade e universalidade, possíveis de serem observadas também nos designs de Dieter Rams para a empresa (CARDOSO, 2008). É interessante notar a proximidade dos princípios utilizados para o desenvolvimento de ambos os projetos, separados por mais de 60 anos, e perceber que as ideias de um “bom design” ainda estão presentes e parecem ser relevantes dentro do desenvolvimento e do consumo de objetos como mostram os catálogos analisados (2015-2019).

E isto pareceu ser recorrente ao longo das outras edições analisadas. Nos outros catálogos nota-se o uso de termos que reforçam este posicionamento de premiar o “bom design”. Por exemplo, na descrição do “Misturador de Mesa para Lavatório LK”⁵ (figura 4), de Luiz Moquiuti Morales, produzido pela Deca, afirma-se que:

⁴ Dieter Rams (1932), Wiesbaden, Alemanha, é um designer industrial alemão, responsável por diversos projetos da empresa de produtos eletrônicos alemã Braun, e atualmente da Vitsœ. Por meio de seus projetos e suas ideias chegou a elaborar o que chamou de “Dez princípios para um bom design”, auxiliando no processo de disseminação do conceito de “bom design” ao redor do mundo. A criação destes princípios se deu, segundo o próprio designer, por sua preocupação com as condições e problemas do mundo e a sua “confusão impenetrável de formas, cores e ruídos” (VITSÖE, 2021).

⁵ Menção honrosa na categoria de Construção da 30ª edição do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira.

Estão presentes neste produto o design elegante e seu partido formal que advém da simplicidade do elemento geométrico elíptico. A superfície que se origina da torção das faces para criar o encontro das elipses de base e topo colaboram na ergonomia ao toque da mão. O corpo central da torneira também se lança a partir do mesmo elemento geométrico, mas finaliza com um topo de face plana com bordas arredondadas, mantendo a elegância desejada. Este produto se traduz na finalidade de unir forma e função com uma nuance, quase imperceptível, da busca racional apresentada na qualidade formal (MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2016, p.25).

Figura 3. Misturador de mesa para lavatório LK, de Luiz Moquiti Morale, com produção da Deca.



Fonte: Museu da Casa Brasileira (2016).

Já no catálogo da 31ª edição do PDMCB, na categoria de Construção – Protótipos – tem-se o produto “Papelaria_001” (figura 5), do designer Jader Almeida, com produção da Deca, onde o texto destaca que:

Com apelo estético, objeto apresentado traz elegância na simplicidade da forma de uma peça esbelta. Feito em cerâmica, traz uma nova lógica em relação às antigas papelarias de cerâmicas embutidas com eixo retrátil. [...] A novidade funcional está na adição do apoio para objetos na pequena prateleira, uma superfície que se fixa à parede e que, ao se prolongar longitudinalmente, cria o eixo para encaixe do rolo de papel. Em fase de finalização projetual quanto à questão de fixação, mas que aparentemente não haverá grandes empecilhos, o protótipo tem boa qualidade de acabamento” (MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2017, p.33).

Figura 4. Papelaria_001, de Jader Almeida com produção da Deca.



Fonte: Museu da Casa Brasileira (2017).

No mesmo catálogo, na categoria de Eletroeletrônicos, na descrição do ventilador de teto IC/AIR 2 (figura 6), de Luiz Augusto Siqueira e Índio da Costa, do escritório Índio da Costa A.U.D.T, com produção da empresa internacional *The Modern Fan Company*, afirma-se que “o produto passou por adaptações para ser exportado. Sua nova configuração o dotou de proporções mais elegantes e linhas mais puras, que evidenciam sua qualidade construtiva” (MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2017, p. 39).

Figura 5. Ventilador de teto IC/AIR 2, de Luiz Augusto Siqueira e Índio da Costa, do escritório Índio da Costa A.U.D.T, com produção da empresa internacional *The Modern Fan Company*.



Fonte: Museu da Casa Brasileira (2017).

Já na 32ª edição pode-se citar como exemplo a descrição do Buffet Aero (figura 7), na categoria de Mobiliário, de autoria de Amelia Tarozzo, Camila Fiz, Rejane Carvalho Leite e Flávia Pagotti Silva, do escritório Plataforma4, de Barueri, SP, com produção da Lider Interiores. Em sua descrição é enfatizado que:

O Buffet Aero é uma homenagem ao grupo Branco&Preto, que marcou a história do mobiliário brasileiro na década de 1960. Seu desenho contemporâneo, sóbrio e elegante remete às linhas arquitetônicas modernistas. O projeto faz uso de materiais que estão relacionados à época retratada, como a madeira maciça e a palhinha natural. Sua forma se expressa por uma caixa suspensa, descolada dos pés nas laterais, presa pelo tampo e apoiada em uma viga central, o que lhe confere um visual leve, atemporal e com elementos marcantes (MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2018, p.71).

Figura 6. Buffet Aero, de Amelia Tarozzo, Camila Fiz, Rejane Carvalho Leite e Flávia Pagotti Silva, do escritório Plataforma4, de Barueri, SP, com produção da Lider Interiores.



Fonte: Museu da Casa Brasileira (2018).

Na categoria de Iluminação, no mesmo catálogo, tem-se a luminária Bis (figura 8), de Jader Almeida, com produção da Sollos. Ao contrário das peças anteriores, destaca-se o fato de ser “uma peça original com caráter decorativo e que mostra uma alternativa ao purismo modernista” (MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2018). A luminária em questão é descrita no site da fabricante Sollos como “um produto que pode vir a ser interpretado como obra de arte, uma instalação ou um utilitário” (SOLLOS, 2021).

Figura 7. Luminária Bis, de Jader Almeida com produção da SOLLOS.



Fonte: Museu da Casa Brasileira (2018).

No último catálogo – da 33ª edição do PDMCB – os termos que chamam a atenção se espalham por várias sessões do catálogo, e assim como nas edições anteriores, destacam-se “elegante”, “minimalismo”, “desenho limpo”, “simplicidade da forma”. Na categoria de Construção, por exemplo, ao descrever o vencedor da categoria – o purificador de água “Acqua Due mesa/parede”, de Fábio Mauricio Faria Melo e Cristiane Grecco Dias Rodrigues, com produção da Lorenzetti S/A, São Paulo, SP – é destacado o “desenho elegante e enxuto”. Já a torneira para lavatório “Loren Neo”, dos mesmos designers e produtor, “destaca-se por

seu desenho limpo e minimalista, ao mesmo tempo que se diferencia de outros produtos existentes pela secção retangular de sua bica. A manipulação é intuitiva e ocorre de modo suave, compatível com a simplicidade das formas”.

Figura 8. Purificador "Acqua Due" mesa/parede e Torneira para lavatório "Loren Neo", de Fábio Mauricio Faria Melo e Cristiane Grecco Dias Rodrigues, com produção da Lorenzetti S/A.



Fonte: Museu da Casa Brasileira (2019).

Na categoria de iluminação, os dois projetos premiados com o primeiro lugar – a luminária “u.f.o”, de Fernando Prado, e “duna”, de Domingos Pascali e Sarkis Semerdjian, ambas com produção da Lumini – são descritos a partir dos termos “simplicidade e elegância” e “simplicidade da forma geométrica”, respectivamente.

Figura 9. Luminária u.f.o, de Fernando Prado com produção da Lumini; Luminária Duna, de Domingos Pascali e Sarkis Semerdjian, também com produção da Lumini.



Fonte: Museu da Casa Brasileira (2019).

Assim, por meio de termos e expressões como “elegante”, “simplicidade da forma”, “desenho limpo”, “busca racional”, “novidade funcional”, “forma e função”, “desenho sóbrio e elegante”, “qualidade formal”, são apresentados os projetos vencedores ao longo dos catálogos de 2015 a 2019. Portanto, parece que boa parte dos argumentos articulados nos documentos analisados faz alusão, de modo direto ou indireto, aos ideais do modernismo internacional de racionalidade e ao funcionalismo. Ao analisar os argumentos presentes nos catálogos do Prêmio Design MCB (2015-2019), percebe-se que eles corroboram com a ideia de que as tendências funcionalistas colocam grande ênfase na função prática, deixando as simbólicas em segundo plano (CAMPI, 2007).

É importante também ressaltar que dentro do conceito de função há várias classes de funções, que podem ser categorizadas em quatro grupos: as necessidades práticas ou materiais; os requisitos construtivos ou estruturais; as necessidades simbólicas e psicológicas individuais; as

relações sociais decorrentes do uso (CAMPI, 2007). Deste modo, o funcionalismo é associado geralmente às duas primeiras, consideradas como necessidades objetivas; já as outras duas, que aparentam ser deixadas em segundo plano por arquitetos e designers, são denominadas necessidades subjetivas (CAMPI, 2007). A análise dos textos introdutórios das categorias e descritivos dos premiados e selecionados dos catálogos do PDMCB (2015-2019) mostrou que este privilégio ocorre de fato.

Também é possível notar o uso recorrente do termo “elegante”, utilizado inúmeras vezes ao longo dos catálogos para descrever os artefatos premiados. Segundo Rafael Cardoso (2012), o uso deste adjetivo é irrelevante em termos de fabricação, pois está mais associado a uma resposta emocional, que pouco ou nada tem a ver com a análise de materiais, técnicas e construção de um artefato. Ao invés de descrever características relevantes dentro do processo de design, questões de materiais, processos produtivos, o público ao que se destina, é dada ênfase à “elegância escultórica” dos artefatos, reforçando-se ainda mais a questão da forma como elemento principal nos designs premiados.

Ao insistir nestes argumentos e enfatizar o minimalismo, o funcionalismo e a simplicidade, corre-se o risco de se cair em um reducionismo em que o mais coerente é a eliminação daquilo considerado supérfluo, para se alcançar a máxima expressividade com o mínimo de elementos.

Porém, diversas transformações e avanços ocorridos nas tecnologias nas últimas décadas contribuíram para questionar a noção de bom design pautada nestes ideais moderno-funcionalistas. Segundo Isabel Campi (2007), pelo menos nas últimas duas décadas, ocorreu uma revolução pós-industrial, caracterizada pela substituição do analógico pelo digital. Neste contexto a mecanização vem perdendo espaço para a eletrônica com o desenvolvimento de transistores, microprocessadores e microchips, que auxiliam no processo de tornar as funções dos dispositivos imateriais – e também pode ser mencionada uma ampla adoção de ferramentas e softwares digitais no trabalho do designer e que se relacionam com estas transformações tecnológicas. Deste modo não existe uma forma ideal que possa ser aplicada para seguir uma função que cada vez mais se torna integrada a componentes eletrônicos.

Esta questão também está associada a sinceridade estrutural, um dos princípios do modernismo que já não pode ser tomado como uma verdade absoluta. Para Campi (2007) isto se deve ao fato de que já não há mais (se é que um dia houve⁶) uma forma estrutural sincera que possa ser utilizada nos dispositivos cujas funções se tornaram invisíveis. Como a estrutura interna dos artefatos não pode ser vista o que fica perceptível é o acabamento de sua superfície. Portanto, pensar em como estas devem ser, suas texturas, padrões e relevos, embora não aprimorem a sua funcionalidade prática (privilegiada no design moderno-funcionalista) enriquecem o seu potencial simbólico (CAMPI, 2007).

Deste modo, continuar disseminando estes ideais como requisitos para um “bom design”, pautado em características difundidas pelo modernismo e funcionalismo – como a forma seguir a função, simplicidade formal, atemporalidade, entre outros já mencionados – apenas contribui para a manutenção de uma visão específica da História do Design. Pois, deste modo, dentro do período analisado o MCB parece atuar na manutenção destes discursos a partir do posicionamento dos jurados nas últimas edições do PDMCB (2015-19). É importante deixar

⁶ A partir de Forty (2007) é possível compreender que os objetos de design ao longo da história foram (e são) pensados de modo a disfarçar, esconder e transformar a forma como supomos ser a sua realidade. Em “Objetos de Desejo” o autor utiliza como exemplo os eletrodomésticos que tiveram suas formas adaptadas ao longo do tempo para atender não só a questões de funcionamento, mas de percepção e identificação com o público que os consumia.

claro que não se está criticando a aproximação do design com a indústria, ou com metodologias projetuais, mas sim os discursos hegemônicos utilizados para justificar aquilo que deve ser considerado “bom design”.

3 Considerações Finais

A criação do Prêmio Design MCB se deu por influências de estilo e ideologias internacionais, como o modernismo, o funcionalismo, os conceitos de boa forma, bom design, entre outros. Estas influências se mostraram presentes e de modo recorrente nos catálogos atuais da premiação – 2015 a 2019 –, reforçando o papel do PDMCB em atuar na manutenção de narrativas hegemônicas na História do Design.

No Prêmio Design MCB no período analisado (2015-2019) parece ter sido privilegiado um tipo de design que é caracterizado nos catálogos como industrial, associado a uma ideia de profissionalismo, que segue uma metodologia de desenvolvimento pautada em princípios de racionalidade e funcionalidade. Ao mesmo tempo, por meio das legendas e das descrições dos produtos, é dada maior ênfase para o nome do autor que projetou e também da empresa que produziu. Questões referentes ao contexto econômico, político, cultural, tecnológico em que os objetos foram desenvolvidos, suas materialidades, sua produção, circulação e uso/consumo são deixados em segundo plano.

Deste modo, percebe-se uma noção de design atrelada ao industrial, a uma metodologia pragmática, que ao definir o “bom design” seguindo estas características, permite defini-lo como um “design profissional”. Portanto, por meio da análise realizada foi possível perceber que no período mais recente da premiação há o predomínio de uma visão funcionalista, expressa a partir do posicionamento dos júris. Isto mostra que ainda hoje parece haver um predomínio da visão funcionalista no campo do design brasileiro. Esta afirmação também contribui para pensar que se existe este predomínio a partir dos projetos e produtos premiados, estas ideias estão presentes também no mercado e indicam que há um consumo destes produtos funcionalistas e alto modernistas.

4 Referências

BRAGA, M. C. **O lugar e papel do Prêmio Design MCB**. In: Prêmio Design Museu da Casa Brasileira – Trinta edições (1986-2016) / Chico Homem de Melo, Maria Cecília Loschiavo dos Santos, Marcos da Costa Braga – São Paulo: Olhares, 2016.

BORGES, A. **Prêmio Design: 1986-1996**. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1996.

CAMPI, I. **Lo funcional y lo funcionalista**. In: *Diseño y nostalgia. El consumo de la historia, La Roca, Ediciones de Belloch/Santa & Cole*, 2007.

CARDOSO, R. **O Design Brasileiro Antes do Design**. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

_____. **Uma Introdução à História do Design**. Terceira Edição. São Paulo: Blucher, 2008.

_____. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosacnaify, 2012.

FORTY, A. **Objeto de desejo - design e sociedade desde 1750**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

INTERNATIONAL COUNCIL OF DESIGN – ICO-D. **About: Who we are**. 2022. Disponível em: <<https://www.theicod.org/en/council/about>>. Acesso em: 09/02/22.

MOURA, M. **Design - objetos de fazer pensar: 23º Prêmio Design MCB**. Dobra[s], São Paulo, v. 4, n.8, p.46-49, mar. 2010.

MUSEU DA CASA BRASILEIRA. **29º Prêmio Design MCB**. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2015.

_____. **30º Prêmio Design MCB**. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2016.

_____. **31º Prêmio Design MCB**. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2017.

_____. **32º Prêmio Design MCB**. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2018.

_____. **33º Prêmio Design MCB**. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2019.

SILVA, A. P. F. C. **Design à mostra: Uma abordagem crítica a partir da exposição do 32º Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (2018-2019)**. Tese (Doutorado em Design) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, 2021.

SOUZA, C. S. M. **Estudos de futuro e premiações em design: observatório de mudanças na cultura material**. *Actas de Diseño, Vol 28, Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo*. p. 229-236, 2019.

WORLD DESIGN ORGANIZATION. **About: Vision and mission**. 2022. Disponível em: <<https://wdo.org/about/vision-mission/>>. Acesso em: 09/02/22.