

ORIGENS PLATÔNICAS NO FUNCIONALISMO: idealismo como ontologia projetual

PLATONIC ORIGINS IN FUNCTIONALISM: idealism as a design ontology

MAGALHÃES, Paulo; Doutor; PUC-Rio

paulovsmagal@hotmail.com

Resumo

No presente artigo demonstramos a existência de origens platônicas no desenvolvimento de projetos no Campo de Design. Ao buscar a gênese de algumas afirmações modernas (principalmente na Bauhaus) da teoria do campo, explicitada na sua literatura hegemônica, encontramos alicerces em comum na noção platônica de que as formas perfeitas estariam presentes no *Topos Noetos*, no mundo extra lunar das ideias. Sugerimos que esta noção ainda é divulgada com frequência no campo, principalmente no campo do design gráfico, em que se trata as formas e as cores como se pertencessem a uma esfera fixa e descolada da sociedade. O que defendemos vai de encontro a tal afirmação: as formas e cores possuem significados arbitrados socialmente, que cambiam de sentido de acordo com o lugar e/ou com o tempo histórico e cultural da sociedade analisada em questão. É uma noção materialista de enxergar o campo.

Palavras Chave: Campo do Design; platonismo; idealismo e funcionalismo.

Abstract

In this article we demonstrate the existence of platonic origins in the development of projects in the Design Field. When searching for the genesis of some modern statements (mainly in the Bauhaus) of field theory, explained in its hegemonic literature, we find common foundations in the Platonic notion that perfect forms would be present in the Topos Noetos, in the extra-lunar world of ideas. We suggest that this notion is still frequently disseminated in the field, especially in the field of graphic design, where shapes and colors are treated as if they belonged to a fixed and detached sphere of society. What we defend goes against this statement: shapes and colors have socially arbitrated meanings, which change meaning according to the place and/or the historical and cultural time of the society analyzed in question. It is a materialistic notion of seeing the field.

Keywords: Field of Design; Platonism; idealism and functionalism.

1. Introdução

Na literatura do Campo do Design é comum encontrarmos afirmações de cunho idealista. São noções que rodeiam as ditas teorias e fundamentos do design, empregados de forma hegemônica nos cursos acadêmicos e profissionalizantes da área. As afirmações de cunho idealista são aquelas que dão às formas e às cores significados fixos, monistas. Que defendem que existem formas e cores superiores a outras *a priori*, imanentemente e com pouca relação com a cultura, como que descolada da história. Sugerimos no presente artigo que existe uma origem em comum para essas noções, qual seja no platonismo.

Platão afirmava que existe um mundo real, e que não é este sublunar em que vivemos. Este mundo real seria o mundo ideal das ideias, existente no *Topos Noetos*, criado por um demiurgo¹. É uma noção de cunho religioso. Os filósofos da Grécia Antiga não diferenciavam isto que hoje conhecemos por ciência das crenças sobrenaturais, até porque tal afirmação não seria possível epistemologicamente e tecnologicamente. É dizer que não tinham as ferramentas necessárias para possuir uma cosmovisão diferente daquela. Eram homens do seu tempo.

Platão, influenciado por Parmênides, Pitágoras e pelo orfismo (Russel, 2015, p. 146), defendia que neste mundo ideal das ideias existiam as formas perfeitas. Um círculo desenhado com um compasso, neste nosso mundo enganoso e deformado tal como se apresenta para nossos sentidos, jamais poderia ser um círculo perfeito. O círculo perfeito somente poderia ser criado no mundo extra lunar, e desenhado pelo demiurgo. Mas existiria, para o filósofo ateniense, uma maneira de se aproximar da perfeição das formas mesmo no mundo sublunar: por meio das fórmulas geométricas racionalistas.

Por conseguinte, a matemática jamais tem a capacidade de nos revelar o que é, mas apenas o que *seria* caso... Tampouco existem linhas retas no mundo sensível; por conseguinte, se desejarmos que a matemática abarque mais do que uma verdade hipotética, teremos de encontrar provas da existência de linhas retas suprassensíveis num mundo também suprassensível. Segundo Platão, o entendimento não é capaz de fazê-lo, mas a razão sim; ela demonstra que existe um triângulo retângulo nos céus, à luz do qual as proposições geométricas podem ser afirmadas categoricamente, e não apenas como hipóteses. (*Idem.*, p. 166, itálicos no original)

O criador da Academia fazia relação das formas perfeitas com o certo, com o ético. A ética e a estética, o certo e o belo, nunca foram apartados na História da Filosofia, pelo contrário. Para os idealistas, elas andam lado a lado. Aquilo que é útil, é também aquilo que é correto. Assim, a relação entre forma e função, comumente atribuída ao arquiteto Louis Sullivan, foi defendida muito

¹ “O artífice do mundo. Essa palavra tem origem em Timeu, de Platão; nessa obra, a causa criadora do mundo é atribuída a uma divindade artífice que cria o mundo à semelhança da realidade ideal, utilizando uma matéria informe e resistente que Platão chama de “matriz do mundo” (Tim., 51 a). A obra criadora do D. (analogamente à de um artesão humano) não investe, mas pressupõe os princípios constitutivos da própria natureza, que são: 1 as formas ideais eternas; 2 a matéria com sua necessidade; 3 o espaço que não admite geração e destruição e que é a sede de tudo o que é gerado (Ibid., 52 b). Para Platão o D. também é o criador das outras divindades, que receberam a função de gerar os seres vivos (Ibid., 41 c). A noção de D. foi retomada varias vezes na história da filosofia. No século I, Numênio de Apaméia distinguiu o D. da Inteligência como um Deus que atua sobre a matéria e forma o mundo. O mundo seria o terceiro Deus (EUSÉBIO, Praep. Ev., XIV, 5). No século II, foi retomada pelos gnósticos: Valentino considerou o D. como o último dos eons ou divindades emanadas (CLEMENTE, Strom., IV, 13, 89). Na Idade Moderna a concepção do D. foi retomada por Stuart Mill, que considerou o poder divino limitado pela qualidade da matéria empregada, pela substância ou pelas forças de que se compõe o universo e pela incapacidade de realizar da melhor forma os fins estabelecidos (Three Essays on Relig., 3a ed., 1885, p. 194)” (Abbagnano, 1998, p. 239).

anteriormente, pelo menos 23 séculos antes. Tal relação possuía até mesmo um termo: o *Kalokagathia* (do grego, *kalós*, que significa “belo”; *kai*, que significa “e”; e *agathós*, que significa “bom” no sentido ético do termo), noção formalizada por Sócrates. Ele chegou à conclusão de que a beleza em si não poderia existir sem estar associada ao útil. “Para Sócrates, é belo o que é útil e só o é enquanto útil” (Bayer, 1978, p. 34). O mestre de Platão afirmava que tudo o que é belo e bem é, ao mesmo tempo, também útil (*kromenon*), correspondente à sua finalidade. “Sócrates chega à conclusão de que a beleza em si (*kalon kath’auto*) não existe sem estar associada ao conceito *kromenon*, ao útil: é o *kalos pros ti* (belo por causa de)” (*Idem.*, p. 34-35). O historiador do design, Beat Schneider (2010) coloca que

Na história ocidental, fala-se de “gosto” há relativamente pouco tempo, isto é, desde o século XVIII. Isso não significa que antes não tenha havido um discurso estético. Ao contrário, a estética ocidental é fortemente marcada pela notável e influente tradição da chamada “*kalokagathia*”. [...] Na Antiguidade grega, ele se referia entre a associação entre beleza e moralidade. O que era belo – por exemplo, a representação ideal do corpo humano – possuía uma parcela da beleza divina ideal. Com isso, o belo se torna verdadeiro e tem também a pretensão educativa de ser modelo moral. A *kalokagathia* era, portanto, um parâmetro estético e pedagógico e, conseqüentemente, social. A *kalokagathia* ou o “belo-verdadeiro-bom” vigorou também na Idade Média sob o signo do cristianismo, e depois, mais intensamente, no Renascimento, no Iluminismo e na época burguesa, com sua orientação estética e pedagógica humanista, orientada pelos ideais clássicos. (Schneider, 2010, p.229-230)

Podemos sugerir, então, que a tão mencionada afirmação de Sullivan possui raízes socráticas. Podemos aqui abrir um espaço para questionar os porquês desta noção ser infinitamente menos conhecida como tendo origens clássicas do que modernas, muito menos por gêneses filosóficas do que lógicas projetuais. Podemos, pelo menos por enquanto, apenas supor que tal apagamento é mais uma consequência determinista da categorização do saber, em que há muito pouco cruzamento entre as diversas áreas do conhecimento. Vamos além: é uma muito bem-acabada maneira de manter um *status quo* entre os dominantes e dominados, processo que ocorre por meio de inculcação e violência simbólica.

Platão influenciou as mais usuais correntes filosóficas entre os antigos, os medievais ou os modernos. A teologia cristã – principal influenciadora dos costumes e modos de pensar da cultura ocidental – deu a Platão mais atenção do que quaisquer predecessores ou sucessores até o século XIII, onde se redescobre Aristóteles (Russel, 2015, p. 145). No Campo da Arte, que dá origem ao Campo do Design, o filósofo influenciou fortemente os Humanistas do *quattrocento* italiano, inclusive um dos seus principais expoentes, Alberti.

Pensamos, no entanto, que seria demasiado fácil concluir pelo platonismo de Alberti, mas duas teses devem ser consideradas: por um lado, a teoria albertiana do movimento, exposta no segundo livro do *De pictura* e que se pressente no *Timeu*; por outro lado, a teoria pitagórica do *numerus* e sobretudo a teoria das médias ou medialidades já exposta no *Timeu*. (Bayer, 1978, p. 114)

Leonardo da Vinci foi influenciado diretamente por Alberti e pelos platônicos de Florença, e este que é um dos mais célebres artistas de todos os tempos legitimava a noção platônica por meio de sua *phantastiké-techné*, em que a arte vista como mimética, própria da teoria aristotélica da arte como imitação, dá lugar à arte vista como fantástica. Leonardo acompanha Alberti, que no *De pictura* já valorizava o caráter ilusionista da pintura, procurando trazer a terceira dimensão a um espaço de duas dimensões por meio da então recente e inovadora perspectiva (*Idem.*, p. 120). Ademais, os corpos regulares platônicos foram estudados e celebrados como modelos ideais por Leonardo, Piero della Francesca (*De perspectiva pingendi*), Luca Pacioli (*De divina proportioni*) e

Albrecht Dürer (Da simetria dos corpos humanos) (Eco, 2022, p. 66).

No *Timeu*, acompanhamos a talvez mais religiosa descrição dogmática de Platão sobre a criação do universo pelo demiurgo, e a consequente exaltação matemática para a criação de tudo que há. Neste diálogo, Timeu faz um longo discurso para Sócrates, um dia depois deste ter descrito a sociedade perfeita (texto em que Platão constrói sua República), que em dado momento eleva os corpos regulares como concepção perfeita e ideal das formas. Os templos gregos foram construídos de acordo com uma arquitetura que participava do mesmo *habitus* platônico (os intervalos entre as colunas ou as relações que regulam as suas dimensões), e no Renascimento esta arquitetura foi redescoberta e as relações matemáticas foram novamente aplicadas. O princípio da proporção ideal foi reproduzido na arte e na arquitetura do Renascimento, seja nas relações entre partes do corpo humano (quantas cabeças possui um corpo, quantos olhos possui uma cabeça), seja nas relações de uma edificação, baseadas em traçados geométricos, fundados em diagramas ou “grelhas” (*Idem.*, p. 69). Também podemos perceber a influência direta das proporções ideais em muitos projetos de design, como na construção de logotipos que obedecem à seção áurea, ou em composições de diagramação editorial e tipográficas, que respeitam grades que são construídas de acordo com regras geométricas definidas previamente. Supomos que o Campo do Design possui origens no Campo da Arte, daí a aproximação.

Parece lógico que os designers utilizem algum tipo de regra para realizarem os seus projetos. O que é curioso é a recorrente falta de percepção dos agentes que participam do Campo do Design de que tais regras formais foram arbitradas por uma sociedade, e não existem por si só na natureza. É a materialidade social que constrói tais arbítrios, e não o contrário. Buscando oferecer mais exemplos concretos no design, nos propomos a demonstrar, a seguir, a presença de uma reprodução idealista platônica primeiro no estudo da forma, depois no da forma tipográfica e, por último, na teoria das cores.

2. Platonismo na forma: o abc geométrico do Estilo Internacional

A Bauhaus acabou se tornando célebre pela importância que deu à geometria, por mais que isso tenha se dado principalmente sob a direção de Walter Gropius. Sabemos que quando Hannes Meyer assumiu a diretoria no lugar de Gropius, ele procurou adir à escola um projeto de cunho social bem mais maduro, visto que era um forte defensor do socialismo. Mas o que interessa neste capítulo é a direção que o primeiro deu à escola, primeiro em Weimar e depois nos primeiros anos da escola em Dessau.

A Bauhaus foi sabidamente influenciada pela *De Stijl*, e julgamos importante tecer alguns comentários sobre o movimento construtivista holandês, que foi lançado em 1917. Ele foi formado por arquitetos, pintores e escultores, e tinha como estilo a negação de qualquer forma orgânica e naturalista em detrimento da geometria pura. Todos aspectos figurativos e narrativos foram abolidos, dando lugar à abstração pura e à ordem geométrica severa. Entendiam as artes plásticas como um “sistema autônomo de forma, superfície e cor” (Schneider, 2010, p. 62). Sistema autônomo deve ser entendido como dizer que a arte não seria (ou não deveria ser) influenciada pela cultura, que teria início e fim em si mesma. O *De Stijl*, tinha características platônicas, pois compreendia que as formas teriam sentido em si próprias, que teriam significados ideais. O movimento do *De Stijl* buscava “**leis universais** de equilíbrio e harmonia para a arte” (Meggs, 2009, p. 389, grifo nosso).

Mesmo assim, o movimento neoplástico, com suas noções rígidas de geometria, acabou por

influenciar a Bauhaus, junto com o construtivismo russo. Não à toa, vemos colaborações entre os artistas, arquitetos e designers de todos estes movimentos e escolas, que fizeram parte das denominadas vanguardas artísticas modernistas do início do século XX: Theo van Doesburg e Lazlo Moholy-Nagy colaboraram para a criação da capa de livro do primeiro, em 1925; El Lissitzky fez uma capa para a *De Stijl* em 1922 e assim por diante. Apesar destas escolas e movimentos citados pertencerem a realidades históricas específicas (na Alemanha, na Rússia e na Holanda), o modernismo foi, inicialmente, muito mais do que um estilo artístico. Foi principalmente uma causa ideológica que fazia parte de um todo maior do que as especificidades históricas de cada país individualmente. O cenário principal que fez efervescer os ideais do que foi chamado de “Estilo internacional” foi a destruição e a conseqüente necessidade de reconstrução da Europa pós Primeira Guerra Mundial.

A Bauhaus, assim como o movimento do *De Stijl*, principalmente nos primeiros anos sob a direção de Walter Gropius, estava “profundamente interessada no potencial simbólico da arquitetura e na possibilidade de um **estilo universal** de design como um aspecto integrado da sociedade” (Meggs, 2009, p. 403, grifo nosso). Diferentemente do movimento neoplástico, a escola alemã agora buscava aplicar a “geometria pura” à estética industrial. Lá já não se diferenciava arte de artesanato, e Gropius procurava uma retrospectiva ao modo de arte integral medieval, inspirado em movimentos românticos do século XIX como o *Arts and Crafts*, mas com a grande diferença de voltar essa “maneira” artesanal para a construção de artefatos industriais.

As formas elementares que foram utilizadas na Bauhaus e que são amplamente divulgada até hoje na literatura hegemônica do Campo do Design têm origem no que foi compilado na Geometria Euclidiana, que era regida por um ideal de ordem do universo (em oposição ao caos). Tinha utilidade tanto em servir como um acesso ao mundo das ideias platônicas quanto para explicar a ordem universal dos astros, descrita em círculos concêntricos e perfeitos. Hoje a ciência advoga em outro sentido: tanto as menores partículas que temos conhecimento quanto os movimentos astronômicos operam de forma bem diferente do que os antigos gregos afirmavam: pelo menos desde Galileu e Kepler, sabemos que o movimento dos astros é muito mais caótico (em oposição àquela geometria universal) do que imaginávamos. E a noção de cores primárias é mais recente ainda, e só foi legitimada como hegemônica já no século XIX, conforme veremos mais à frente. São noções que vão ao encontro do que Platão afirmava e teve serventia e razão de ser naquela época, em que se buscava uma reordenação da sociedade europeia, destruída pelo maior conflito já visto até então. Em tempos caóticos, a cultura pode encontrar no idealismo uma salvação.

Também no movimento do *De Stijl* e na Bauhaus encontramos a noção platônica de *Kalokagathia*, em que a utilidade e o belo fazem parte da mesma esfera. Platão questiona, utilizando Sócrates como seu personagem (como costumava fazer): “Mas a que tendem as propriedades, a beleza, a perfeição, de um móvel, de um animal, de uma ação, senão ao uso em vista do qual cada coisa é feita, quer pelo homem, quer pela natureza?” (Platão, 2018, p. 384, §601d). Agora vejamos a frase do primeiro diretor da Bauhaus:

Será o criador da rosa ou da tulipa artista ou técnico? Ele é ambas as coisas, **pois na natureza utilidade e beleza são qualidades constitucionais, que dependem uma da outra**. O processo de formação orgânica na natureza é um modelo perene para qualquer criação humana, provenha ela do trabalho de um descobridor científico ou da intuição do artista. (Gropius, 2015, p.118, grifo nosso)

O excerto acima demonstra como a noção grega de *Kalokagathia* se encontrava presente no pensamento do arquiteto alemão. Além dele, van Doesburg também acreditava nestas noções idealistas: “A teoria de Doesburg foi um condensado extraído de várias fontes. Um equilíbrio entre

as polaridades permitiria que a verdade e a beleza se manifestassem no universo, elevando a arte do *De Stijl* ao reino das ideias platônicas” (Droste, 2020, p. 32-33, tradução nossa). Nos parece correto afirmar que a categoria “beleza” é uma categoria cultural e, portanto, histórica. É a sociedade humana quem “decide” o que é belo em determinado tempo e em determinado espaço geográfico. O mesmo ocorre com o que é útil: são as relações sociais que ditam as noções de utilidade e de funcionalidade. Na natureza, sem o arbítrio humano, a beleza e a utilidade não possuem relevância *a priori*, visto que são categorias e arbítrios artificiais, criados pela sociedade para que contribuam para o funcionamento e manutenção da mesma. O que é belo e o que é útil os são em determinado contexto histórico, e o belo e o útil cambiam, mudam, se transformam. Assim, não podem ser imutáveis, fixos e universais.

3. A forma tipográfica como fundamento fixo

Existe outro fundamento presente na literatura do Campo do Design – mais especificamente na do design gráfico – que costuma tratar a forma como algo fixo: a tipografia. A forma tipográfica apresenta uma função social distinta, qual seja a capacidade de ser mais ou menos legível. Nos parece claro que esta função é legítima, mas acontece que muitas vezes os designers tratam a noção de legibilidade da mesma maneira que apontamos no capítulo anterior: de maneira fixa, imutável, universal e monista. Pelo contrário, o que é legível em uma época e lugar, pode não ser em época diferente ou lugar distinto.

Com o avanço da industrialização e na oposição dos movimentos românticos do século XIX (como o Arts and Crafts) que defendiam um retorno ao artesanato medieval, o Estilo Internacional trouxe a noção da geometrização da forma em detrimento das formas orgânicas e naturalistas, conforme vimos acima. E isto não foi diferente na forma tipográfica. Artistas e designers que influenciaram o contexto tipográfico da primeira metade do século XX, como Laszlo Moholy-Nagy, professor da Bauhaus, e Jan Tschichold, um “discípulo da Bauhaus” (Schneider, 2010, p.69), projetavam e defendiam uma nova tipografia. Herbert Bayer, aluno e mestre também pela Bauhaus, chegou a criar um alfabeto tipográfico universal, “que reduzia o alfabeto a formas claras, simples e racionais” (*Idem., Ibidem.*). Em 1927, Tschichold publicou um livro denominado justamente de “Nova Tipografia”, em que sustentava características gráficas como a renúncia de elementos supérfluos; redução dos tipos de letras sem serifas às suas formas mais básicas; construção do design segundo uma estrutura básica horizontal e vertical; e uso de riscos, linhas e caixas para a estruturação do equilíbrio e da ênfase. Características que certamente se aproximam de uma teoria mais ampla da forma, como a que vimos no capítulo anterior. Tschichold, mais tarde, acabou abandonando o racionalismo das tipografias sem serifas, voltando a usar o tipo romano. Acabou por liderar uma retomada da tipografia tradicional.

[Tschichold] Continuava a achar que a Nova Tipografia era adequada para dar publicidade a produtos manufaturados e para a comunicação sobre a pintura e a arquitetura contemporâneas, mas também achava que era loucura usá-la em um livro de poesia barroca, por exemplo, e chamava de uma “verdadeira tortura” ler páginas e páginas de tipos sem serifas. (Meggs, 2009, p. 420)

Assim, fica claro que a busca por uma tipografia universal acabou durando pouco, mas a legitimação do tipo sem serifas estava posta, visto a enxurrada da criação de tipos assim durante os anos 20 (*Idem., p. 421*), e famílias tipográficas como Gill Sans, de Eric Gill, e Futura, de Paul Renner, são exemplos claros do recém afirmado. São tipografias largamente utilizadas até hoje.

O que estamos buscando afirmar é que a noção de legibilidade relacionada à recusa de

elementos ornamentais (tais como a serifa) é algo localizado em um período histórico, e que possui origens materiais e históricas para terem ocorrido. É na busca entre uma conciliação entre arte e indústria, numa nova promessa de reconstrução que tal ocorre. Num período anterior, no movimento romântico do Arts and Crafts, o célebre inglês William Morris também advogava em favor de legibilidade, mas por caminhos formais bem distintos do vindouro Estilo Internacional.

Morris foi um profuso trabalhador. Walter Crane, seu discípulo, dizia que Morris teria cinco personalidades públicas: autor, artista, homem de negócios, tipógrafo e socialista. Começou a vida profissional como arquiteto, depois se dedicou à escultura e à pintura. “encontrou sua vocação como designer, mas também insistiu em praticar uma série de ofícios, entre eles a tecelagem, tinturaria e caligrafia” (Burke, 2020, p. 182-183). Analisaremos aqui uma de suas últimas empreitadas: a tipografia na Kelmscott Press.

Após ouvir uma palestra de Emery Walker sobre projeto e impressão de livros, em 15 de novembro de 1888, Morris decidiu investir na fundação de uma editora/gráfica para recapturar a beleza dos livros incunabulares. Por meio de meticulosa impressão manual, produção de papel artesanal, xilogravuras feitas à mão, Morris procurou voltar quatro séculos no tempo, inspirado por tipógrafos do século XV, principalmente o alemão Nicholas Jenson, que atuava em Veneza.

De Jenson, deve ser dito que ele levou o tipo romano o mais longe possível. Sua letra é admiravelmente clara e regular, e pelo menos tão bonita como qualquer outra fonte romana. Após sua morte, durante os anos de 1480 – 1490 no máximo –, a impressão em Veneza conheceu uma acentuada decadência. Embora as admiráveis publicações de Aldo Manuzio tenham restaurado sua excelente técnica, recusando letras desgastadas e prestando muita atenção ao “trabalho de impressão”, o efetivo processo de imprimir, sua tipografia, do ponto de vista artístico, está num nível muito abaixo da de Jenson, que em realidade deve ser considerada como aquela que encerra a era da excelência de impressão na Itália. (Morris, 2020, p. 146-147).

Morris foi um dos mais notáveis exemplos de homem romântico do século XIX. Tinha como característica principal um profundo desencantamento com o mundo industrializado e suas promessas de progresso, e rechaçava os ideais modernos arquitetônicos como o uso do aço. Preferia a pedra, num *revival* da catedral gótica. Defendia um retorno ao artesanato das guildas medievais. O artesanato costuma ser defendido pelos artistas românticos justamente por se opor ao mundo industrializado, o que é o oposto do que era defendido na Bauhaus, que legitimava a união entre arte e indústria, conforme vimos. Mas acontece que os argumentos, por vezes, são muito parecidos, por mais que as aplicações formais sejam completamente diferentes.

Morris, como tipógrafo, defendia que a principal característica da tipografia está em seu uso, ou seja, em sua legibilidade. “Para dizer algumas palavras sobre os princípios do desenho tipográfico, é óbvio que a legibilidade é a primeira coisa a ser considerada ao se conceber a forma das letras” (*Idem.*, p. 149). Morris, ao tratar da impressão, sobre seus objetivos em fundar a Kelmscott Press ou ao falar sobre o livro ideal, repetidamente afirmava que a função dos tipos é promover boa leitura, o que, se bem-sucedidos nesta função primeira, os tornava também belos. Essas afirmações poderiam facilmente terem sido ditas por Moholy-Nagy, Bayer ou Tschichold, acontece que as formas em que tal idealismo foram materializadas são completamente diferentes. Morris desconhecia, por óbvio, o abandono das serifas, por exemplo, o que viria a acontecer cerca de 30 anos depois, com o Estilo Internacional. Enquanto o romântico inglês se preocupava em projetar tipos góticos e romanos, como sua tipografia gótica Troy e sua romana, Golden, os defensores da tipografia do Estilo Internacional depois se ocupariam em desenhar fontes sem serifas, simétricas e geométricas, como nas supracitadas Futura e Gill Sans. O que é belo (forma) e útil (função) em uma época não é necessariamente em outra, e demonstrar isto é o principal esforço

que fazemos ao propor o presente trabalho, em oposto à crença platônica de universalidade fixa e monista.

Vejamos, como um último exemplo do recém afirmado, o que Morris afirma sobre as tipografias Bodoni, Didot e Baskerville, muito utilizadas em projetos de design até hoje:

Estava reservado aos fundidores de tipos do final do século XVIII a produção de letras que eram inegavelmente feias e, deve-se acrescentar, confusas e desagradáveis aos olhos devido a seu desajeitado engrossamento e seu vulgar afinamento das linhas. As letras do século XVII eram, ao menos, puras e simples em seus traços. O italiano Bodoni e o francês Didot lideraram essa mudança infeliz, embora nosso Baskerville, que já trabalhava alguns anos antes deles, tenha seguido pelo mesmo caminho. (Morris, 2020, p. 148)

Como afirmamos, esses tipos são utilizados até hoje, e a tipografia Didot é um dos bons exemplos de como o que é belo em um tempo e local, não o é em outro. Marcas que representam sofisticação e bom gosto foram projetadas utilizando essa família tipográfica, como Zara, Elle, Vanity Fair e Giorgio Armani. Isso demonstra que o ideal platônico de beleza e utilidade fixas não se sustenta quando confrontado a um exame de cunho material, que considera os arbítrios sociais como contratos culturalmente legitimados, que operam por meio de um constante movimento histórico.

4. Cores primárias: um arbitrário cultural

A noção de cores primárias é cara no Campo do Design, e largamente divulgada logo no início dos cursos acadêmicos ou profissionalizantes. É ensinada nos cursos de design gráfico em disciplinas distintas, como Produção Gráfica ou Teoria das Cores. No primeiro, tem-se como função ensinar aos alunos a noção de cor pigmento e a mistura subtrativa, que possuem como cores primárias o magenta, o ciano, o amarelo e mais o preto (que não é considerado cor, e sim a ausência delas). Desta forma, por meio de impressões em retícula (meio-tom), imprime-se quatro chapas para cada uma das cores (e preto) mencionadas acima. Um exemplo que utiliza a técnica recém descrita é a impressão em *offset*, em que quem “realiza” a mistura de cores é o cérebro (Bann, 2010, p.36-39). Tal técnica já era utilizada no século XIX pelos pontilistas. Já na disciplina de Teoria das Cores, realiza-se a mistura física das cores já mencionadas por um processo mecânico. A partir das três cores mais o preto (sistema de cores CMYK), consegue-se atingir todas outras cores do espectro, com o exercício que resulta no disco das cores, largamente utilizado por teóricos da cor, como pelo romântico Goethe e, depois, pelo professor da Bauhaus, Johannes Itten.

Acontece que o que é pouco divulgado é que os processos técnicos divulgados acima são relativamente recentes no estudo da cor. Segundo o historiador da cor Michel Pastoreau, há de se reconhecer que no âmbito da história do design houve pouca inventividade no domínio da cor, em que se contentou por muitas vezes com uma aceitação fácil das teorias científicas aliadas a um simbolismo rudimentar.

Procurando adequar a cor à função dos objetos, acreditou [o design] numa **verdade cromática geral**, como se realmente existissem cores puras e cores mistas, cores quentes e cores frias, cores próximas e cores longínquas, cores dinâmicas e cores estáticas. Esquecendo o caráter estritamente cultural da fisiologia e da simbologia das cores, **o design pretendeu criar “códigos universais”**. (Pastoreau, 2019, p. 239-240, grifos nossos)

A tríade amarelo-vermelho-azul é conhecida e reconhecida como sendo parte de uma espécie de vocabulário universal em que, primeiro usada pelo movimento do Neoplasticismo da holandesa *De Stijl* e, depois, pela escola alemã Bauhaus, defendia o seu uso como uma espécie de sistema de cores elevadas, tal qual as formas geométricas básicas. Aliás, se relaciona uma forma

“primordial” a cada uma dessas cores: o amarelo se relaciona com o triângulo, o vermelho com o quadrado e o azul, com o círculo. Estas relações são arbitrárias, ou seja, foram definidas por meio de uma convenção social, e de modo algum representam alguma espécie de verdade universal a respeito das cores e das formas. Aliás, é bastante localizada. A ampla divulgação das cores primárias como moralmente superiores às outras cores data do século XIX:

Enquanto Gropius foi diretor da Bauhaus, as formas elementares e as cores primárias continuaram sendo uma espécie de ABC para os designs criados nas oficinas. As cores primárias e as formas elementares têm uma longa história. Eles podem ser encontrados nas teorias pedagógicas do século XIX formuladas pelo teórico educacional suíço J. H. Pestalozzi e na obra de pontilistas franceses; em última análise, eles se referem aos ensinamentos de Platão em que a geometria é uma realidade que existe independente do homem. Na Bauhaus, esses elementos apareceram pela primeira vez em 1919/20 nos cursos de Johannes Itten. (Droste, 2020, p. 35, tradução nossa)

Em 1923, o pintor construtivista russo e professor da Bauhaus Wassily Kandinsky afirmou que existe uma correspondência universal entre as cores primárias e as formas básicas descritas acima (Lupton, 2019, p. 28). Estes importantes agentes de legitimação do Campo do Design acreditavam de fato que existiriam formas (conforme já vimos nos capítulos anteriores) e cores superiores às outras de maneira monista, válidas em todos os lugares e em todos os tempos. Tais afirmações acabam por afastar o design da cultura, como se as leis presentes nos fundamentos do campo fossem externas à história. A Europa erudita e artística viveu milênios sem conhecer a distinção entre cores primárias, secundárias e terciárias (Pastoureau, *op. Cit.*). Os artistas anteriores à invenção das cores primárias conheciam outras formas de misturar cores, e chegavam a elas sem precisar conhecer a noção moderna de cores primárias.

Não é custoso realizar uma comparação a fim de demonstrar o defendido acima. Peguemos a cor verde como um exemplo. No final do século XIX e início do século XX, *locus* histórico em que surge e se legitima o Campo do Design na sociedade industrial, o verde foi pouco utilizado, era tido como uma cor “menor”. Podemos encontrar na Reforma Protestante um dos motivos que explicam isso, que é uma razão ética. O verde, para os reformistas, era uma cor amoral e não digna. Era uma cor frívola, e seria melhor evitá-la. A Reforma dividiu as cores em dois grupos: as honestas e as desonestas, e o verde ficou no segundo grupo. Na época citada, os verdes não eram impostos pelas químicas dos corantes, mas pela ética protestante. Lembremos que na segunda metade do século XIX e no século XX, o capitalismo industrial e financeiro estava essencialmente na posse de famílias protestantes, que impuseram os seus valores, as suas formas e os seus princípios. No Campo do Design, principalmente por conta da Bauhaus e dos ensinamentos de Johannes Itten, não se deu importância ao verde, justamente por essa não ser uma cor primária (Pastoureau, 2019, p. 239-242). Acontece que isto mudou, e a cor verde é hoje uma cor em voga, por motivos políticos.

Desde os anos 1970 os partidos políticos que possuem como ideologia a defesa do meio ambiente e as atitudes eco responsáveis utilizam o verde como principal cor simbólica, por um motivo óbvio: é a cor das folhagens. A ONG Greenpeace é um forte exemplo do afirmado, e toda sua identidade visual é divulgada tendo o verde como cor principal. Aliás, o verde virou também moda enquanto léxico, sendo inclusive adotado pela iniciativa privada, em que termos como atitude verde ou selo *green* viraram lugar comum na comunicação empresarial. A empresa de *fast food* McDonald’s, que há muito utilizava seu “M” amarelo sobre o fundo vermelho, trocou por um fundo verde em diversos países, de forma a relacionar sua marca com o caráter “bio” e “eco responsável” de seus alimentos (Pastoureau, 2019, p.258-259).

As cores, assim como as formas, não possuem significados universais, fixos e monistas. Pelo contrário, ao longo da história podemos perceber que os significados atribuídos socialmente às

cores mudam, e por vezes completamente. Como o exemplo da cor verde acima, existem muitos outros que sustentam tal afirmação. As cores, suas atribuições formais, funcionais e éticas, fazem parte de um corolário social, em que quem “dá” seus significados é a sociedade, muito mais do que o par “olho-cérebro” ou a natureza. A verdade acerca das cores de hoje não é a mesma de outros tempos e lugares históricos passados, e certamente também não será dos do futuro.

5. Considerações finais

O platonismo é apenas um representante do idealismo que percorre no Campo do Design e em todos os campos que lidam com criação formal. É dizer, poderíamos ter encontrado como recorte para a pesquisa outros representantes de ontologias idealistas ao longo da história do pensamento ocidental, como por exemplo os racionalistas como Descartes, Espinosa e Kant. Mas acontece que, de uma forma ou de outra, o idealismo “nasce” em Platão. O uso das aspas é porque Platão também foi influenciado, como não poderia ser diferente. Defendemos aqui que não há geração espontânea no pensamento humano, e o mesmo vale para a área da criação artística e projetual. Platão foi influenciado, como vimos, por seu mestre Sócrates e, antes e por meio dele, por Parmênides, Pitágoras e, todos esses pelo orfismo. Mas o fato é que Platão foi quem sistematizou a teoria das Ideias e, de todos filósofos da antiguidade, é o único cujas obras chegaram até nós praticamente completas (Russel, 2017, p. 73). Ademais, junto com seu discípulo Aristóteles, foi o filósofo que mais influenciou o pensamento vindouro. “Sempre que floresceu no Ocidente o raciocínio especulativo, as sombras de Platão e Aristóteles pairam ao fundo da cena” (*Idem.*, p. 69). O neoplatonismo cristão é um forte exemplo do recém afirmado, em que filósofos cristãos como Plotino defendiam a noção de Deus tal qual o filósofo ateniense, como um criador semelhante ao demiurgo platônico.

Hoje, no campo projetual, ainda percebemos como forte tendência hegemônica a defesa da noção funcionalista como algo de ordem idealista. Idealista porque percebe as questões funcionais como fixas, imutáveis, monistas e universais. Com certa frequência percebemos a defesa de projetos tidos como funcionais sem um questionamento mais profundo sobre ser funcional *para quem* ou *para quê*. Na área da ergonomia, por exemplo, pouco se pergunta os motivos de projetarmos objetos que façam com que os trabalhadores fiquem mais tempo na labuta sem sentirem dores, ou minimizando-as. Será que tais trabalhadores é quem desfrutam destas melhorias? Ou seriam seus patrões, que aumentam seus lucros com uma maior exploração da mão de obra de seus empregados? Sugerimos aqui que a noção grega de *Kalokagathia* ou a noção moderna de “forma segue a função” são aplicadas hoje como forma de mascarar a verdade e alienar os trabalhadores projetistas de sua real posição no jogo da luta de classes. Por meio de uma forte inculcação e violência simbólica, alguns *designers* se colocam como meros reprodutores de uma ideologia esterilizada, acreditando que estão melhorando a sociedade com seus projetos ditos funcionais. Desta forma, contribuem para mais uma camada de alienação do trabalho no Campo do Design.

A ideia de que o que é funcional é também belo faz parte da mesma esfera idealista e alienante. A relação, como vimos, vem desde a Antiguidade Clássica (pelo menos), mas os objetivos de tal crença mudam de acordo com as ideologias que permeiam a realidade de cada *locus* histórico. Sem ser colocada no contexto social específico, tal noção por si só é vazia de significado. Conforme vimos em alguns exemplos, o que é belo e o que é funcional muda de acordo com a sociedade que se está examinando. A forma bela é a verossímil em certas épocas, aquela que imita a natureza. Em outras, recorre-se ao idealismo geométrico, às formas ditas básicas. A forma das tipografias

também: enquanto para o monge copista, por exemplo, o que é legível é a caligrafia gótica, para os entusiastas do Estilo Internacional é a tipografia sem serifa, baseada em grids geométricas. O significado das cores também muda de acordo com o tempo e o espaço. Com a Reforma Protestante, dividiu-se as cores em morais e amorais, ficando aquelas tidas como neutras (pretos, brancos, cinzas, castanhos) na primeira categorização, enquanto aquelas em que chamamos contemporaneamente de “vibrantes” (amarelos, laranjas, verdes e vermelhos) caíram na segunda. Tal afirmação valeu até a primeira metade do século XX, e hoje, por diversos motivos de ordem material, as cores que eram tidas como desonestas estão na moda. É só consultar qualquer site de amostra de paleta de cores para confirmar o afirmado.

Defender a fixidez da realidade tem como principal razão de ser justamente o silenciamento da possibilidade de movimento. É dizer, é valioso para a classe dominante que a classe dominada não perceba que real faz parte do movimento. Assim, cria-se uma luta encarniçada em que os dominados apenas pretendem fazer parte daquela outra classe, a de agentes de legitimação de seus campos. E com a recorrente naturalização das relações entre dominados e dominantes, a possibilidade de uma eventual mudança de poder se torna nebulosa. E no Campo do Design não é diferente. Pouco se questiona a função social do designer, isto é, a quem o campo serve. Ou, mesmo entre agentes do próprio campo, falta um debate sistemático que pergunte “quem está na posição de legitimador? E porquê?”. Mas uma coisa nos parece clara: é apenas uma questão de tempo para que o que é reproduzido na literatura do Campo do Design volte a mudar. Porque tudo muda. Como diria o pré-socrático Heráclito, primeiro mobilista de quem se tem notícia, nunca nos banhamos no mesmo rio.

6. Referências

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BANN, David. **Novo manual de produção gráfica**. Trad. Edson Furmankiewicz. Porto Alegre: Bookman, 2010.
- BAYER, Raymond. **História da Estética**. Trad. José Saramago. Lisboa: Estampa, 1978.
- BURKE, Peter. **O Polímata: uma história cultural de Leonardo da Vinci a Susan Sontag**. Tradução: Renato Prelorenzou. São Paulo: Editora Unesp, 2020.
- DROSTE, Magdalena. **The Bauhaus: 1919-1933**. Tradução: Maureen Roycroft Summer. Hohenzollernring: Taschen, 2020.
- ECO, Umberto. **História da beleza**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2022.
- GROPIUS, Walter. **Bauhaus: Novarquitectura**. Tradução: J. Guinsburg e Ingrid Dormien. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- LUPTON, Ellen. **O ABC da Bauhaus: a Bauhaus e a teoria do design**. Trad. Maria Luisa de Abreu Lima Paz. São Paulo: Gustavo Gili, 2019.
- MEGGS, Philip B. **História do Design Gráfico**. Tradução: Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- NORRIS, William. **Sobre as artes do livro**. Tradução: Adriano de Paula Rabelo. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2020.
- PASTOUREAU, Michel. **Verde, história de uma cor**. Tradução: José Alfaro. Lisboa: Orfeu Negro,

2019.

PLATÃO. **A República de Platão**. Organização e tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2018.

RUSSEL, Bertrand. **História da filosofia ocidental** – Livro 1: A filosofia antiga. Trad. Hugo Langone. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

RUSSEL, Bertrand. **História do pensamento ocidental**: a aventura dos pré-socráticos a Wittgenstein. Tradução: Laura Alves e Aurélio Rebello. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017

SCHNEIDER, Beat. **Design** – uma introdução: o design no contexto social, cultural e econômico. Trad. George Bernard Sperber e Sonali Bertuol. São Paulo: Blücher, 2010.