



Funcionalismo e consciência: situação do design industrial

Functionalism and consciousness: situation of industrial design

Funcionalismo y conciencia: situación del diseño industrial

CHOAY, Françoise ¹
GOLLINO, Julia Santos ²

¹ Autora. Professora emérita do Institut Français d'Urbanisme, Paris VIII, e professora titular da Universidade de Cornell.

² Tradutora. Mestra em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Brasília e professora no Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (Senac). Ribeirão Preto, São Paulo, Brasil.
gollinoj@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3036-8127>

Recebido em 07/09/2023. Aceito em 25/06/2024.



Notas da Tradução¹

O artigo intitulado “Funcionalismo e consciência: situação do *design* industrial” [*Fonctionnalisme et conscience: situation de l'industrial design*], foi escrito pela filósofa e historiadora francesa Françoise Choay (1925-) e publicado no ano de 1964, na revista francesa de filosofia *Revue d'Esthétique*, cujo caráter científico e técnico fomentava publicações em todo o mundo, aludindo à necessidade do debate em diferentes frentes. De teor crítico e ainda inédito em português, este artigo integra um conjunto de contribuições feitas pela autora no referido periódico, revelando-se pertinente como texto-fonte para a presente tradução à medida que reconstrói o itinerário intelectual da autora.

Neste artigo, Choay expõe as implicações advindas do *design* industrial, analisando criticamente as reverberações do processo de industrialização moderno no campo da arte e da arquitetura. Contudo, para além do propósito de construir um itinerário da estética industrial, a autora se volta para aspectos de ordem existencial e discursiva, revelando a intenção de reclamar um sentido para as noções de pré-fabricação. Dessa maneira, a partir de colocações acerca da padronização, correlatas ao *design* industrial e nomeadamente encontradas no texto, como “*standard*”, a autora problematiza os resultados de implementações de moldes, referindo-se ao risco de atuarem como fatores de homogeneização cultural. Posicionamentos semelhantes aparecem em dois outros artigos, publicados na revista francesa em questão, “*L'industrialisation et le bâtiment*” (CHOAY, 1962) e “*L'exposition du Bauhaus*” (CHOAY, 1969), os quais se localizam na trajetória de Choay enquanto desdobramento de sua crítica à tensão estabelecida entre a busca por princípios universalizantes e o reconhecimento das especificidades culturais e ambientais. Ambos os textos demonstram o estudo das expressões humanas — arte, arquitetura e cidade — a partir do binômio semiologia-antropologia, contribuindo com o esclarecimento do contexto no qual e para o qual o presente artigo foi produzido, e conseqüentemente, constituindo um *corpus* de referência para esse projeto de tradução.

Ainda que se trate de um discurso superado, de valor historiográfico para a arquitetura e o urbanismo, os impasses apontados pela autora, no contexto desta publicação, década de 1960, remetem à perda antropológica fundamental representada pelo desaparecimento de um “saber fazer” [*savoir-faire*] tradicional, provocando reflexões atuais. Diante da conhecida intertextualidade presente nas obras de Choay, as decisões de tradução foram apoiadas em uma leitura da biografia intelectual da autora, incluindo os trabalhos de tradução em que a mesma se envolveu.

Contudo, dentre diversas revisões, em termos práticos, torna-se possível destacar enquanto decisão de tradução, o respeito ao posicionamento do tradutor em relação ao texto-fonte, pois se entende que é preciso alteridade para compreender as mudanças de tempo, idioma e cultura, valorizando-as em detrimento de uma fluidez do idioma nativo. Para tanto, foi organizado, como recurso durante o processo de tradução, um caderno de tradução, a fim de rastrear possíveis equívocos de vocabulário e sintaxe que deveriam ser evitados na versão final do trabalho, pois, uma vez que os escritos de Choay não contam com o cuidado e a ampla difusão fundamentais para serem devidamente enunciados atualmente, este projeto de tradução se reconhece como responsável por resguardar as considerações estéticas da autora francesa por meio de uma tradução inédita, como lente para a análise da conjuntura contemporânea das cidades com grandes áreas de interesse cultural.

Palavras-Chave: Arquitetura, Arte, Estética, *Design* Industrial.

Translation Notes

The article entitled “Functionalism and consciousness: situation of industrial design” [Fonctionnalisme et conscience: situation de l'industrial design], was written by the french philosopher and historian, Françoise Choay (1925–) and published in 1964, in the French philosophy journal Revue d'Esthétique, whose scientific and technical character fostered publications all over the world, alluding to the need for debate on several fronts. Being of a critical nature and having remained so far unpublished in Portuguese, this article is part of a set of contributions made by the author in the aforementioned journal, proving

¹ Nota da Tradução [NDT]: A versão francesa do texto, da qual resultou a presente tradução, foi gentilmente cedida à tradutora pela Prof.^a Dr.^a Priscilla Alves Peixoto.



relevant as a source text for the present translation insofar as it traces the author's intellectual itinerary.

In this article, Choay exposes the implications arising from industrial design, critically analyzing the reverberations of the modern industrialization process in the field of art and architecture. However, beyond the purpose of tracing the development of industrial aesthetics, the author turns to existential and discursive aspects, revealing her intention of claiming a semantic meaning for the notions of prefabrication. Thus, based on statements about standardization related to industrial design, the author problematizes the results of the implementation of "standards", referring to the risk of such standards fostering cultural homogenization. Similar positions appear in two other articles, published in that same journal, "L'industrialisation et le bâtiment" (CHOAY, 1962) and "L'exposition du Bauhaus" (CHOAY, 1969), which are located in Choay's trajectory as a development of her critique of the tension established between the search for universalizing principles and the acknowledgment of cultural and environmental specificities. Both articles articulate the study of human expressions—art, architecture and city—through the duality semiology—anthropology, contributing to the clarification of the context in which and for which this article was produced, and consequently, constituting a body of reference for this translation project.

Even though this discourse is now outdated and reduced to having a strictly historiographical interest to the field of architecture and urbanism, the liabilities highlighted by the author, in the context of this publication, in the 1960s, relate to the fundamental anthropological loss embodied by the disappearance of traditional know-how [savoir-faire], spurring the current reflections. Given the intertextuality that is well known from Choay's works, the translation choices were based on a reading of the author's intellectual biography, including the translation works in which she has been involved.

However, among several revisions, in practical terms, it becomes possible to highlight, as a translation choice, the respect for the translator's attitude towards the source text, because it is understood that alterity is necessary to understand the changes in time, language, and culture, preferring this otherness to fluidity in the native language. To this end, a translation notebook was organized as a resource during the translation process, in order to trace possible mistakes in vocabulary and syntax that should be avoided in the final version of the work. Therefore, since Choay's writings have not received the care and wide dissemination that are essential to be properly stated today, this translation project takes on the task of safeguarding the aesthetic considerations of the French author with a previously unpublished translation, as a lens for the analysis of the contemporary context of cities with large areas of cultural interest.

Keywords: Architecture, Art, Aesthetics, Industrial Design.

Notas de Traducción

El artículo titulado "Funcionalismo y conciencia: situación del diseño industrial" [Fonctionnalisme et conscience: situation de l'industrial design], fue escrito por la historiadora francesa Françoise Choay (1925-), y publicado en 1964 en la revista francesa de filosofía Revue d'Esthétique, cuyo carácter científico y técnico propició publicaciones en todo el mundo, aludiendo a la necesidad de debate en diferentes frentes. Con un contenido crítico y aún inédito en portugués, este artículo integra un conjunto de contribuciones realizadas por el autor en esa publicación periódica, revelándose pertinente como texto-fuente para la presente traducción en la medida en que recorre el itinerario intelectual del autor.

En este artículo, Choay expone las implicaciones derivadas del diseño industrial, analizando críticamente las repercusiones del proceso de industrialización moderno en el campo del arte y la arquitectura. Sin embargo, más allá del propósito de construir un itinerario de estética industrial, la autora se enfoca en aspectos existenciales y discursivos, revelando su intención de reivindicar un significado semántico para las nociones de prefabricación. De esta manera, a partir de afirmaciones sobre la estandarización, relacionadas con el diseño industrial y que se encuentran en el texto como "estándar", el autor problematiza los resultados de las implementaciones de moldes, refiriéndose al riesgo de actuar como factores de homogeneización cultural. Posiciones similares aparecen en otros dos artículos, publicados en la revista francesa en cuestión, "L'industrialisation et le bâtiment" (CHOAY, 1962) y "L'exposition du Bauhaus" (CHOAY, 1969), que se sitúan en la trayectoria de Choay como un despliegue de su crítica a la tensión que se establece entre la búsqueda de principios universalizadores y el reconocimiento de especificidades culturales y ambientales. Ambos textos evidencian el estudio de las expresiones



humanas – arte, arquitectura y ciudad – desde el binomio semiología-antropología, contribuyendo a la clarificación del contexto en el que y para el cual el artículo “Fonctionnalisme et conscience: situation de l’industrial design” (CHOAY, 1964) se elaboró, por lo que constituye un corpus de referencia para este proyecto de traducción.

Aunque este es un discurso superado, de valor historiográfico para la arquitectura y el urbanismo, los impasses señalados por el autor, en el contexto de esta publicación, en la década de 1960, se refieren a la pérdida antropológica fundamental representada por la desaparición de un “savoir-faire” tradicional, provocando reflexiones actuales. Ante la notoria intertextualidad presente en las obras de Choay, las decisiones de traducción se apoyaron en la lectura de la biografía intelectual de la autora, incluido el trabajo de traducción en el que participó.

Sin embargo, entre varias revisiones, en términos prácticos, se hace posible destacar, como decisión de traducción, el respeto a la posición del traductor en relación con el texto de origen, ya que se entiende que la alteridad es necesaria para comprender los cambios en el tiempo, el idioma y la cultura, valorándolos en detrimento de la fluidez de la lengua nativa. Para ello, se organizó un cuaderno de traducción como recurso durante el proceso de traducción, con el fin de rastrear posibles errores de vocabulario y sintaxis que deberían evitarse en la versión final de la obra, ya que, dado que los escritos de Choay no cuentan con el cuidado y la amplia difusión indispensables para ser debidamente enunciados en la actualidad, el presente proyecto de traducción se reconoce responsable de salvaguardar las consideraciones estéticas del autor francés a través de una traducción inédita, como lente para el análisis de la coyuntura contemporánea de ciudades con grandes áreas de interés cultural.

Palabras clave: *Arquitectura, Arte, Estética, Diseño industrial.*

FUNCIONALISMO E CONSCIÊNCIA²

Situação do design industrial

I

Analisemos a lista de vencedores do concurso anual aberto pelo *Iron and Steel Institute* para recompensar as melhores criações de *design* industrial no domínio do aço. Uma torre turística, uma ponte e um barbeador elétrico levam o primeiro prêmio *ex-aequo*. Vêm, em seguida: um torno para calibrar, uma máquina IBM, uma central hidrelétrica, um prédio de escritórios e uma mesa dobrável. Passemos, em seguida, ao Museu de Arte Moderna de Nova York, o primeiro que dedicou uma seção ao *design* industrial. Encontramos expostos, entre outros: uma poltrona de Mies van der Rohe, um gravador Braun, uma máquina de escrever Olivetti, um vaso de Aalto, um aspirador de pó, um balde de plástico, a fotografia de uma Caravelle³.

Esses dois inventários simbólicos, emprestados de duas formas distintas de “*self consciousness*” [autoconsciência] de uma sociedade inclinada à autocontemplação, revelam imediatamente a quantidade e a heterogeneidade dos objetos incorporados pela estética industrial. Esta hoje investe contra domínios que lhe pareciam mais irredutivelmente refratários: como o da habitação ou do vestuário. Ao mesmo tempo, ela reduz a um dominador comum as criações específicas da civilização industrial e os instrumentos ancestrais da vida cotidiana, os objetos mais valiosos e os mais triviais: um vaso e um avião a jato, uma vitrola e uma vassoura.

Estes acontecimentos podem ser interpretados de maneiras diferentes, dependendo se adotamos o ponto de vista ingênuo que fizeram os promotores do *design* industrial assumi-los e reivindicá-los, ou se nos situamos, ao contrário, em uma perspectiva crítica e reflexiva. A problemática atual do *design* industrial se desdobra entre esses dois níveis de consciência.

II

Nós não faremos aqui o histórico daquilo que nomeamos de forma bastante inadequada em francês de estética industrial. Nós não nos ocuparemos com as raízes que esse movimento mergulha no século XIX e, em particular, com a sua relação com as *Arts and Crafts* [Artes e Ofícios]. Nós negligenciaremos os precursores para considerar apenas (supondo-a conhecida) a doutrina de plena posse de seus temas, tal como aparece nos escritos e nas obras dos arquitetos racionalistas do primeiro estilo internacional: Henry van de Velde, Gropius e os membros da Bauhaus, Le Corbusier e o grupo UAM [*l'Union des Artistes Modernes*], Rietveld e o Stijl.

A noção-chave em torno da qual gravita o pensamento deles é a de *standard* ou de protótipo. Determinado de uma vez por todas e sem apelo, irremediavelmente idêntico a si mesmo, opõe-se por sua rigidez aos tipos de tradição popular e aos antigos estilos que são, por definição, interpretáveis, temas dados à variação individual.

² [NDT] Referência do texto original em francês: CHOAY, Françoise. *Fonctionnalisme et conscience: situation de l'industrial design*. *Revue d'Esthétique*, Paris, Tome dix-sept, fascicules III & IV, p. 264-269, Aout-Décembre 1964.

³ [NDT] *Caravelle* foi o primeiro avião comercial a jato de curto/ médio curso, produzido pela empresa francesa Sud Aviation em 1955. Cf. <https://www.varig-airlines.com/pt/caravelle.htm>. Acesso em: 8 jul. 2024.

O *standard* possui para seus promotores uma tripla dimensão, ética, lógica e estética: ele promove de uma vez a igualdade, a verdade e a beleza. Em primeiro lugar, ao explorar a revolução industrial, o protótipo se torna um instrumento de revolução social. O campo inteiro dos objetos culturais está aberto à padronização que elimina as diferenças e os torna idênticos para todos.

Mas essa identidade é justificada apenas pela qualidade dos produtos. A igualdade das classes sociais perante o objeto industrializado não deve ser feita por baixo. O *design* industrial é uma atitude polêmica contra a produção industrial do século XIX e seus estigmas: a pacotilha e o ornamento. Pela primeira, queremos dizer aquele aspecto precário, desleixado e duvidoso que Cl. Lévi-Strauss descreveu em *Tristes Tropiques*; pelo segundo, as decorações sobrepostas, pseudomórficas e destinadas a afirmar uma falaciosa continuidade com a produção pré-industrial. Mas a sua luta contra a mediocridade e a falsidade dos primeiros produtos da indústria conduzem o *design* industrial a uma posição radical. O protótipo deve ser liberado de toda referência externa e manifestar em uma forma pura sua verdade e sua lógica própria: verdade e lógica de sua função. O objeto é integralmente racionalizável. Deve ser desligado de tudo o que não é sua utilidade. Ele representa, diz H. van de Velde, “a adaptação mais lógica ao que deve ser para responder ao uso mais prático que se espera dele”⁴.

Esta lógica está ligada a uma estética. A falsidade de materiais vis, formas desnecessárias e adornos inúteis termina em feiura. O *design* industrial quer, ao contrário, promover a beleza da boa forma que é a forma verdadeira. O sistema se completa em um platonismo que deve muito às pesquisas do cubismo e à participação ativa neste movimento de quase todos os arquitetos fomentadores do *design* industrial. Van de Velde, mais uma vez, expressa isso claramente: “a forma pura se coloca imediatamente na categoria das formas eternas ... das formas puras e radicais. O tempo não vale nada ... porque se trata de um estilo único” que constrói o objeto “*como ele deve ser*”. Cada objeto, sem exceção, contém, portanto, uma verdade, uma forma pura a se descobrir. A industrialização da nossa cultura material marca a conquista e a apropriação desse céu platônico, onde todos os protótipos são reduzidos ao denominador comum da pureza.

III

Essas ideias são a expressão utópica e ingênua de um pensamento que sua própria abordagem polêmica revela estar ligada à economia do consumo industrial; ela acreditou em um valor intrínseco do objeto industrial que devia ser capaz de mudar o mundo. Mas reduzindo o objeto cultural à sua utilidade, ao seu valor de uso, o *design* industrial ignorou sua função dialética, o fato de que esses objetos são para o indivíduo humano um meio de autoafirmação e presença para os outros. Objetos tão humildes como uma bengala ou um garfo não servem apenas para caminhar ou comer. Eles são também sinais que tradicionalmente servem para afirmar o meio social, o gosto ou o temperamento de seu proprietário. O que dizer então da casa ou da roupa cujos tipos foram, ao longo do tempo, os mais abertos às variações individuais, os mais carregados de significações? Se devolvermos ao objeto essa dimensão semântica, a associação de um edifício e de um barbeador elétrico se torna um contrassenso escandaloso. Também se percebe que as máquinas formam uma categoria separada, enganosamente usurpada aos engenheiros e enganosamente assimilada aos outros objetos (veja-se a famosa metáfora da casa “máquina de morar”).

Quando o *design* tende a ignorar “o habitar” em prol do alojamento e o “se vestir” em prol da roupa, ele arranca o objeto do imaginário, esvazia-o de suas funções dialéticas e o destina à

⁴ Nossas citações foram retiradas da obra *Le Style moderne* (Paris, Librairie des Arts Décoratifs, 1925).

transparência e ao vazio: reduzido a si mesmo, o objeto industrializado já não vale mais muita coisa. A menos que as circunstâncias não se encarreguem de tecer nele uma nova opacidade.

Na verdade, certas criações do *design* industrial podem ser involuntariamente dotadas de uma pesada carga informativa e afetiva. O caso delas é comparável ao de um protótipo que os teóricos do *design* industrial anexaram por engano, pois ele se revela a mais impura das formas puras: o *blue jeans*. Ligado a um folclore, a uma literatura, a uma sociologia, a um horizonte, ele representa, por acidente ou melhor, provavelmente, pela astúcia de seu inventor Lévi-Strauss, a antítese das roupas funcionais cuja geração de van de Velde atribuía com otimismo a criação ao costureiro Patou⁵.

Mais ainda, rapidamente descobriu-se que a forma pura cara aos *designers* industriais era incompatível com o desenvolvimento de certas indústrias consumidoras de signos, efêmeras e subservientes à moda. Tal é o caso, por exemplo, da indústria automobilística, cujo produto é, hoje, um meio favorito de nossa sociedade expressar suas vaidades.

A boa forma do *design* industrial não deve apenas implicar uma crítica de conteúdo. No plano formal, ela supõe em sua origem um demiurgo, um criador artista. O tipo deixa de ser elaborado em comum, depois qualificado de várias maneiras durante um número indefinido de experiências particulares. Ele é um absoluto. Como se pode prever, o número de arquitetos-artistas sendo incomensurável com aquele dos objetos a se criar, o projeto estético do *design* industrial está fadado, frequentemente, ao fracasso. Dentre as coleções do Museu de Arte Moderna, o que lembrar para o deleite senão uma cadeira e uma mesa de Mies, uma série de vasos de Aalto e alguns outros objetos sobre os quais se observará de passagem que o seu alto preço de venda contradiz as demandas democráticas da produção em massa. De resto, o *design* não é elevado além daquele anonimato correto e decente que caracteriza hoje em dia, em arquitetura, o estilo internacional. Esta é, sem dúvida, sua contribuição essencial e seu significado.

Entretanto, o papel demiúrgico atribuído aos criadores ressoa em seus *designs*, que assumem um valor transcendente. Uma mitologia do objeto industrial se cria então, onde o usuário se atola e se aliena. Tal é o caso de certos países, como a Suécia ou a Dinamarca, nos quais a polarização da consciência coletiva sobre os objetos de uso conduz a uma metafísica do garfo. (Eventualidade que não ameaça a França, por exemplo, onde o tradicionalismo dos produtores e do público retardou o desenvolvimento do *design* industrial nos mesmos termos que aquele da arquitetura “racionalista”, e onde esta etapa da consciência plástica e econômica corre o risco, afinal, de ser queimada pela passagem direta de uma mentalidade pré-industrial para um estágio “*pós-designista*”).

IV

O estatuto do objeto industrializado se situa hoje, portanto, no campo definido pelos dois níveis de consciência que acabamos de evocar. O projeto utópico do *design* industrial não conquistou a dimensão planetária a que ele se tinha proposto. Por muito tempo, seus produtos só foram reconhecidos por uma minoria de consumidores de vanguarda: paradoxalmente, eles se tornavam a insígnia de um pertencimento estético. Durante anos, uma cadeira de Le Corbusier, Breuer ou Mies, um móvel Knoll “situaram” seu dono tão claramente quanto uma tela de Klee ou uma escultura de Brancusi. Hoje, o *design* industrial atinge um público mais amplo e, à semelhança da arquitetura internacional, seu futuro

⁵ [NDT] Jean Patou (1887-1936) foi um estilista francês e fundador da marca Jean Patou. Cf. *Revue des Marques*, n. 45, Janvier 2004. Disponível em: https://la-revue-des-marques.fr/sagas_marques/jean_patou/jean_patou.php. Acesso em: 8 jul. 2024.

e seu campo de prospecção se situam em países em processo de industrialização e em todos os lugares onde o objeto industrializado se ofereça a uma apreensão ingênua e a uma voracidade real, em todos os lugares onde possa desempenhar um papel polêmico e exercer um controle sobre uma indústria antiética. E à medida de sua adoção, torna-se a marca temporária de uma emancipação realizada sob a égide de industriais progressistas.

Mas, por vezes também, o belo projeto da estética industrial é confrontado com os problemas que ele suscita: situar uma casa, compor uma cidade, vestir uma roupa, tornam-se tarefas singularmente complexas assim que eliminamos dessas coisas suas particularidades e seus significados não estritamente funcionais. Estas dificuldades fazem nascer a nostalgia do particular e do enraizamento temporal. O favorecimento atual dos artesanatos populares testemunha isso, o qual deve, aliás, ser comparado com o atual entusiasmo pelas artes *naïfs*.⁶

Esta insatisfação não se exprime apenas de modo lateral, por uma reação de fuga. Ela aparece em uma verdadeira crise do *design* industrial que chega a negar-se a si mesmo: alguns setores da produção industrial mimetizam hoje a aspereza dos artesanatos primitivos ou começam a jogar com os estilos do passado. Como na arquitetura atual, assistimos ao nascimento de um novo sincretismo: o museu imaginário das artes aplicadas é sistematicamente e conscientemente chamado a contribuir, com uma recente predileção pelo *modern style* [estilo moderno].

Ao fim dessas experiências o objeto é entregue à ironia e ao desprezo: momento da consciência que pressupõe estar aliviada a voracidade e só pode se afirmar em um contexto saturado. Tal nos aparece hoje a posição de uma nova vanguarda que seus jogos direcionam mais para o humor ou para as conquistas do surrealismo, por exemplo, do que para o despojamento e ascetismo cubista. Assim, os últimos móveis de pé único de Saarinen e Eames perderam a seriedade das criações de Mies ou Le Corbusier. Parecem extraídos de um sonho ou de um gracejo. Novas categorias, o engraçado, o cômico, o onírico, estão prontas para investir em um setor da indústria.

Em última análise, nessa abordagem lúdica, a produção industrial faz sua própria sátira e se junta ao discurso de uma parte da arte atual de vanguarda. Sem sequer questionar a Pop art, podemos dizer que o círculo se fecha quando o escultor César cria um modelo de aparelho de televisão, o pintor Fontana, roupões de praia ou quando o pintor Mathieu afixa na geladeira um conjunto de signos que são soberanamente estranhos a ela. Esses avatares recentes do objeto industrializado deixam datado o *design* industrial e, mesmo que este deva ainda conhecer uma longa fortuna, fazem dele um simples momento da experiência e da consciência da sociedade industrial. Não é proibido prever o momento em que a indústria — e não mais os artistas provenientes do Dadá — produzirá em massa objetos que não possam servir para nada.

⁶ [NDT] O termo “arte *naïf*” é usado para designar um tipo de arte popular e espontânea e advém da palavra francesa “*naïf*”, que tem como significado algo que é “ingênuo ou inocente”. Esta expressão artística, por vezes chamada de arte primitiva moderna, é permeada por imagens do cotidiano, baseada na simplificação dos elementos e em uma grande quantidade de cores, o que remete a uma “aura” de ingenuidade. Geralmente produzida por artistas autodidatas, os seja, por aqueles que não possuem conhecimento formal e técnico de arte, a “arte *naïf*” pode ser considerada uma expressão com plena liberdade estética, autêntica, por estar livre das convenções acadêmicas e retratar uma dimensão onírica em muitos trabalhos. Dito isto, torna-se possível afirmar que ao adotar uma perspectiva crítica e reflexiva para abordar o *design* industrial, a autora, Françoise Choay, lança mão de um jogo de palavras, considerando a expressão “arte *naïf*” e a palavra “ingênuo”, a fim de evidenciar a problemática lançada em torno da intenção do *design* industrial de reduzir o objeto cultural à sua utilidade, ao seu valor de uso, em detrimento de sua função dialética, espontaneidade e autenticidade estimadas. Cf. ARTE Naïf. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5357/arte-naif>. Acesso em: 8 jul. 2024.



Referências

CHOAY, F. L'industrialisation et le bâtiment. **Revue d'Esthétique**. L'Architecture actuelle dans le monde. Paris: Vrin, XV/3-4, juil. - déc. 1962, pp. 279-291.

_____. Chronologie sommaire de la période 1850-1960. Principaux édifices élevés et publications importantes. **Revue d'Esthétique**. L'Architecture actuelle dans le monde. Paris : Vrin, XV/3-4, juil.- déc. 1962, pp. 361-367.

_____. Fonctionnalisme et conscience, situation de l'industrial design. **Revue d'Esthétique**. Art et Modernité. Paris : Vrin, XVII/3-4, juil.- déc. 1964, pp. 264-269.

_____. Vingt ans d'architecture. **Revue d'Esthétique**. Paris : SPDG, XX/5, 1968, pp. 376-387.

_____. L'exposition du Bauhaus. **Revue d'Esthétique**. Art et Modernité. Paris : Klincksieck, XXII/4, oct.- déc. 1969, pp. 317-319.

OUAHÈS, R. **Chronique d'une mort annoncée** : Essai d'interprétation de la théorie d'urbanisme de Françoise Choay, en regard du concept de "mort" appliqué à l'architecture et à la ville (Mémoire de Diplôme d'Études Approfondies). École d'Architecture Paris-Belleville - Université Paris VIII. Paris. 1999.

PEIXOTO, Priscilla Alves. A escrita da história como um processo: as práticas historiográficas de Françoise Choay. **Oculum Ensaios**, Campinas, v. 14, n. 1, p. 99-110, 2017. Disponível em: <http://periodicos.puc-campinas.edu.br/seer/index.php/oculum/article/view/3221>. Acesso em: 10 abril 2022.

_____. **Uma história do urbanismo em construção**: as práticas historiográficas de Françoise Choay (1956-1971). Rio de Janeiro: Tese de Doutorado em Urbanismo, PROURB-FAU-UFRJ, 2018. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=6904191. Acesso em: 21 março 2022.



Françoise Choay (Autora)

Historiadora francesa, nascida em 1925, dedica-se à historiografia das formas urbanas e arquitetônicas, destacando-se como professora do Institut Français d'Urbanisme, Paris VIII, professora titular da Universidade de Cornell, e membro do Alto Comissariado para Monumentos Históricos. Coursou filosofia e atuou como crítica de arte, colaborando, durante a década de 1950, nas revistas *L'Observateur*, *L'Œil* e *Art de France*, e dirigindo a seção parisiense da *Art Internationale*, na década seguinte. Desde a década de 1970 até hoje, publicou livros e artigos que suscitaram debates inovadores, nos quais confronta textos inaugurais acerca do pensamento urbanístico e arquitetônico, expondo sua capacidade de reflexão sobre temas variados. Também dirigiu a coleção “*Espacements*” para Éditions du Seuil, recebeu o prêmio de livro de arquitetura, em 2007, por sua obra “*Pour une Anthropologie de l'Espace*” (2006) e foi agraciada, no ano de 2017, com o título Doutor Honoris Causa pela Universidade de Lisboa, sob proposta da Faculdade de Arquitetura e do Instituto Superior Técnico, que reconhece sua determinante contribuição para a teoria e a crítica da arquitetura e do urbanismo. Entre suas publicações recentes, codirigiu, com Pierre Merlin, o “*Dictionnaire de l'Urbanisme et de l'Aménagement*” (1988).

Julia Santos Gollino (Tradutora)

Graduada em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal de Uberlândia, é mestre em Teoria e Crítica da Arquitetura pela Universidade de Brasília, com especialização pela Escola da Cidade, e desde 2020, é membro do Grupo de Pesquisa “Pragmatismo e Estética”, vinculado à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Além disso, após atuar como professora do curso de Arquitetura e Urbanismo na Universidade de Ribeirão Preto, é professora de Design de Interiores no Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (Senac). Durante a graduação esteve associada ao Núcleo de Pesquisa em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo e ao Núcleo de Pesquisa em Linguagem, dedicando-se a investigar as interlocuções entre arte e arquitetura tanto em revistas especializadas quanto no âmbito da museografia, com particular interesse no campo da estética artística e arquitetônica e seus desdobramentos.

Editores: Elane Ribeiro Peixoto, Priscilla Alves Peixoto e Ana Clara Gianecchini.

Como citar: CHOAY, F. Funcionalismo e consciência: situação do design industrial. Tradução: Julia Santos Gollino. **Paranoá**, [S. l.], v. 16, n. 35, e48127, 2024. DOI: 10.18830/1679-09442023v16e48127. Disponível em: <http://doi.org/10.18830/1679-09442023v16e48127>.