UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TÊXTIL E MODA

SORAIA PAULI SCARPA

**Contribuição moderna e estratégica do design têxtil
e de moda no Instituto de Arte Contemporânea (IAC-MASP)
no Brasil: 1950-1953**

São Paulo

2017

SORAIA PAULI SCARPA

**Contribuição moderna e estratégica do design têxtil
e de moda no Instituto de Arte Contemporânea (IAC-MASP)
no Brasil: 1950-1953**

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências pelo Programa de Pós-graduação em Têxtil e Moda.

Versão corrigida contendo as alterações solicitadas pela comissão julgadora em 5 de outubro de 2017. A versão original encontra-se em acervo reservado na Biblioteca da EACH/USP e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BDTD), de acordo com a Resolução CoPGr 6018, de 13 de outubro de 2011.

Área de Concentração:

Projeto Têxtil e Moda

Orientador:

Prof. Dr. Antonio Takao Kanamaru

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO

(Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Biblioteca)

Scarpa, Soraia Pauli

Contribuição moderna e estratégica do design têxtil e de moda no Instituto de Arte Contemporânea (IAC - MASP) no Brasil : 1950-1953 / Soraia Pauli Scarpa ; orientador Antonio Takao Kanamaru. – São Paulo, 2017

112 f. : il

Dissertação (Mestrado em Ciências) - Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo

Versão corrigida

1. Arte têxtil. 2. Design. 2. Moda. 3. Museu de Arte de São Paulo - 1950-1953. 4. Instituto de Arte Contemporânea - 1950-1953. I. Kanamaru, Antonio Takao, orient. II. Título.

CDD 22.ed. – 746

Nome: SCARPA, Soraia Pauli

Título: Contribuição moderna e estratégica do design têxtil e de moda no Instituto de Arte Contemporânea (IAC-MASP) no Brasil: 1950-1953

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências do Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda.

Área de Concentração:

Projeto Têxtil e Moda

Aprovado em: 5 / 10 / 2017

Banca Examinadora

Profa. Dra. Maria Cecilia Loschiavo dos Santos

Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Profa. Dra. Lilian do Amaral Nunes

Universidade Federal de Goiás. MediaLab

Profa. Dra. Clíce de Toledo Sanjar Mazzilli

Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

*Aos meus pais,
pelo incentivo e suporte na jornada
até chegar a este trabalho.*

Agradecimentos

Grande parte das ideias e abordagens desta pesquisa e dissertação de mestrado não seria possível sem a orientação do Prof. Dr. Antonio Takao Kanamaru. Agradeço pela atenção, pelo apoio e pela compreensão durante o processo de pesquisa.

À Universidade de São Paulo, pela oportunidade de cursar o mestrado.

Aos Professores Doutores Maria Cecília Loschiavo dos Santos (FAU-USP), Tatiana Sakurai (FAU-USP), Mauricio de Campos Araújo (EACH-USP/Leste), Maria Cecília França Lourenço (FAU/USP), Giselle Beiguelman (FAU/USP), Fernando Fagundes Ferreira (EACH-USP/LESTE), Clíce de Toledo Sanjar Mazzilli (FAU/USP) e Lilian Amaral (UFG) pelas reflexões sobre design, cultura, têxteis e educação.

Aos funcionários das bibliotecas e espaços de leitura consultados: biblioteca da EACH-USP/Leste, Biblioteca da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), Biblioteca do Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (Senac) – unidade Lapa Scipião, biblioteca do Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (Senai) – unidade Francisco Matarazzo, biblioteca do Serviço Social do Comércio (Sesc) – unidade Fábrica da Pompeia, Biblioteca Lourival Gomes Machado (MAC-USP); também aos colaboradores das bibliotecas da Cidade Universitária e do campus da pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP), da Biblioteca Municipal Mário de Andrade (BMMA) e da Biblioteca Sérgio Milliet, no Centro Cultural São Paulo (CCSP).

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP/Leste) e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), em especial a Cristiane Pereira da Silva e a Vanessa Tavares.

Aos colegas de trabalho Nanci Goya, Fabricio Waltrick, Paulo Verano, Jenis Oh, Fernanda Costa, Ricardo Braga e Fabiana Alencar, que puderam compreender e me incentivaram a continuar no Programa da Pós-Graduação.

Aos colegas de aulas, pelo suporte emocional, em especial Clarice Keiko e Renata Tesone.

Ao professor Fabio Murcia (Escola Senai Francisco Matarazzo), que me incentivou a iniciar esta jornada.

Agradeço a minha mãe, Fatima Pauli Scarpa, e minha irmã, Larissa Pauli Scarpa, pelo apoio e preocupação nos últimos anos, que foram fundamentais para que este projeto seguisse adiante.

Agradecimentos especiais a Alexandre Wollner e a Cesar Benatti, que prontamente me receberam para uma conversa; a Marcelo Ferraz, pela entrevista sobre o Sesc Fábrica da Pompeia; a Tiyoko Tomikawa, sobre o ensino de design têxtil, e a Juan Ojera, sobre ensino e reconhecimento do têxtil como arte no Brasil; às professoras Ethel Leon e Barbara Garcia, pela oportunidade de nos últimos meses poder discutir e repensar a historiografia do design; e a Beatriz Giosa, Cris Cocciuffo e a equipe da biblioteca do Sesc Fábrica Pompeia, além das Professoras Doutoras Claudia Regina Garcia Vicentini, Regina Aparecida Sanches e Francisca Dantas Mendes.

Agradecimentos especiais aos funcionários da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP – Ivani Di Grazia Costa, Bruno Mesquita, Magda Guimarães, Máira Moraes, Romeo Loreto e Thais Lopes – e do Acervo do MASP – Ana Luiza Maccari –, que prontamente me ajudaram desde o início da pesquisa.

Agradecimentos especiais a Maria Fatima Santos, Sandra Tokarevicz e Marcus Oliveira.

“Na hierarquia da arte e do design, tecidos e mulheres dividem igualmente baixas posições. Além disso, assim como as mulheres, tecidos têm sido tradicionalmente colocados como coadjuvantes: percebe-se a cadeira, mas não sua cobertura.”

(WELTGE, 1993, p. 9)

RESUMO

SCARPA, Soraia Pauli. **Contribuição moderna e estratégica do design têxtil e de moda no Instituto de Arte Contemporânea (IAC-MASP): 1950-1953.** 2017. 212 f. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Versão corrigida.

Durante os anos 1947 a 1953, o Museu de Arte de São Paulo (MASP) dedicou-se a colecionar obras-primas das artes antigas e modernas. Também trouxe ao Brasil uma série de exposições de design. Nesse contexto, o presente trabalho busca discutir a importância do MASP na promoção do design têxtil e de moda nacional de 1950 a 1953, datas que correspondem ao lançamento da revista **Habitat** e o encerramento das atividades do Instituto de Arte Contemporânea (IAC-MASP). Para tanto, foi necessário compreender e analisar quais foram as referências em design, educacionais e museológicas que influenciaram a formação de cursos, a constituição de acervo, a exibição de moda e tecelagem nas dependências da instituição e os textos na revista **Habitat**, além da criação do Centro de Estudos da Moda. A partir de uma revisão de literatura, foi possível inferir que as ações praticadas no MASP em prol do design têxtil e de moda têm reflexos até os dias atuais para a área, com destaque para os acontecimentos na década de 1960, gerando uma produção em diálogo com o modernismo brasileiro, pois usaram a experiência internacional para valorizar o nacional.

Palavras-chave: Design. Têxtil. Moda. MASP. Modernismo.

ABSTRACT

SCARPA, Soraia Pauli. **Modern and strategic contribution for textile and fashion design at Instituto de Arte Contemporânea (IAC-MASP): 1950-1953.** 2017. 212 f. Dissertation (Master of Science) – School of Arts, Sciences and Humanities, University of São Paulo, São Paulo, 2017. Original version.

From 1947 to 1953, the São Paulo Museum of Art (MASP) collected masterpieces from ancient and modern art. Moreover, it brought some design exhibitions to Brazil. This work discusses MASP's relevance in promoting national textile and fashion design between 1950 and 1953, years that correspond to the launch of **Habitat** magazine and the closing of the Instituto de Arte Contemporânea (IAC-MASP). In order to reach this goal, it was necessary to understand and to study which educational and museological references had influenced MASP in the creation of disciplines, their collection, fashion and weaving exhibitions in the institution and texts published in **Habitat** magazine, besides the creation of the Fashion Design Center. A literature review made it possible to infer that actions promoting textile and fashion design at MASP have been fruitful until nowadays, especially for education during the 1960s, representing a production that dialogs with the Brazilian Modernism, because used an international experience to valorize the national one.

Keywords: Design. Textile. Fashion. MASP. Modernism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fragmento Chimu	37
Figura 2 – Hall de entrada da Red House, de Philip Webb, Inglaterra (1860)	40
Figura 3 – Detalhe de cortina da Red House, de William Morris (início da década de 1860)	41
Figura 4 – Detalhe de tecido Honeysuckle, de William Morris (1876)	42
Figura 5 – Casa Tassel, de Victor Horta (1893)	43
Figura 6 – Carpete de Peter Behrens (1902)	44
Figura 7 – Weissenhof, de Jacobus Oud (1927)	45
Figura 8 – Pano de prato, de Kitty van der Mijl Dekker (1935-1940)	46
Figura 9 – Amostra de tecido, de Aleksandra Ékster (1920)	48
Figura 10 – Esboço de vestimenta do espetáculo Morte de Tariélkin, de 1922, de Varvara Stepánova (Reconstrução de 1979)	49
Figura 11 – Manifesto da Bauhaus com gravura de Lyonel Feininger (1919)	51
Figura 12 – Diagrama do currículo da Bauhaus (1923)	52
Figura 13 – Haus am Horn (1923)	54
Figura 14 – Bauhaus Dessau, projeto de Walter Gropius (1926)	55
Figura 15 – Fotocolagem na Oficina de Tecelagem (1928)	58
Figura 16 – Apartamento para estudante na Bauhaus Dessau, projeto de Walter Gropius	59
Figura 17 – Cobertor, de Gunta Stölzl	59
Figura 18 – Cadeira de Marcel Breuer e Gunta Stölzl (1921)	60
Figura 19 – Cortina de Dörte Helm, projeto para a Casa Sommerfeld (1921-1922) ..	62
Figura 20 – Vista do quarto feminino, de Lilly Reich e Mies van der Rohe (1930-31) ...	63
Figura 21 – Festa Branca (1926)	65
Figura 22 – Marianne Brandt em autorretrato com acessórios criados para a Festa do Metal (1929)	66
Figura 23 – Trajes do Balé Triádico (1926)	67
Figura 24 – Lis Beyer ou Ise Gropius sentada em cadeira de Breuer, com máscara de Schlemmer (1927)	68
Figura 25 – Moholy-Nagy veste o uniforme vermelho criado por ele (1925)	68

Figura 26 – Residência de Walter Gropius, Massachusetts (1938)	71
Figura 27 – Casa da Cascata, de F. L. Wright, Pensilvânia (1934)	71
Figura 28 – Projeto de Eliel Saarinen que ganhou o segundo lugar na competição de arquitetura (1922).....	74
Figura 29 – Sala de jantar, de Eliel Saarinen (1928-30)	74
Figura 30 – Escritório de Edgar Kaufmann Jr., projeto de Frank Lloyd Wright (1935-1937 – projeto; 1937 – construção)	75
Figura 31 – Tapete de lã e linho para Edgar Kaufmann Jr., de Loja Saarinen (1937)	75
Figura 32 – Vestido de Pipsan Saarinen-Swanson (cerca de 1933-1935).....	77
Figura 33 – Chegada de Josef e Anni Albers ao Black Mountain, Asheville Citizen (5 dez. 1933)	79
Figura 34 – Anni Albers e estudante no Black Mountain College (cerca de 1938)....	80
Figura 35 – Com Verticais, de Anni Albers (1946)	82
Figura 36 – Detalhe de Com Verticais.....	83
Figura 37 – Projeto para o Black Mountain College, de Walter Gropius e Marcel Breuer (1938-1939)	84
Figura 38 – Exposição Anni Albers Textiles, MoMA (1949).....	85
Figura 39 – Anni Albers, TR I, litografia, 50,2 x 54,9 cm (1970)	86
Figura 40 – Tapete em lã e juta, Serge Chermayeff (1930)	88
Figura 41 – Amostra do tecido criado por Marli Ehrman (1941).....	89
Figura 42 – Cadeira de Charles Eames, Eero Saarinen e Marli Ehrman (1940)	90
Figura 43 – Sandália de Bernard Rudofsky (1943)	92
Figura 44 – Catálogo da exposição Bauhaus: Weimar, 1919–23; Dessau, 1924	93
Figura 45 – Dormitório com tecidos de Anni Albers, Harvard University (1949)	95
Figura 46 – Vista da Pond Farm, Califórnia (1950)	97
Figura 47 – Trabalhos desenvolvidos em papel durante aula de Josef Albers (1955)	99
Figura 48 – Quatro linhas iguais, de Max Bill (1946)	100
Figura 49 – Relógio de cozinha, projeto de Max Bill (1956-7).....	101
Figura 50 – Vista aérea do prédio da HfG-Ulm, projeto de Max Bill (1955)	102
Figura 51 – Tomás Maldonado em Ulm (1966).....	104

Figura 52 – Cartaz para a III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, de Alexandre Wollner (1955)	105
Figura 53 – Almir Mavignier, exercício (cerca de 1953-54)	106
Figura 54 – Mary Vieira, cartaz Panair do Brasil, 42,5 x 60 cm (1957)	106
Figura 55 – Geraldo de Barros, sala de jantar, Unilabor (1954)	111
Figura 56 – Alexandre Wollner, cartaz para a IV Bienal do MAM-SP, desenvolvido sob a orientação de Max Bill (1957)	113
Figura 57 – Catálogo da exposição da Semana de Arte Moderna, projeto de Di Cavalcanti (1922)	114
Figura 58 – Gregori Warchavchik, Casa Modernista da rua Santa Cruz, São Paulo (1927-1928)	115
Figura 59 – Interior da Casa Modernista da rua Itápolis, São Paulo (1930)	116
Figura 60 – Lucio Costa, Frank Lloyd Wright e Gregori Warchavchik, Rio de Janeiro (1931)	117
Figura 61 – Flávio de Carvalho, New Look (1956)	118
Figura 62 – Entrada do Pavilhão de Arte Moderna, projetado por Lasar Segall (1925)	119
Figura 63 – Exposição de trabalhos de Regina Graz, São Paulo (1926)	120
Figura 64 – Regina Graz, “Panneau”, veludos e debrum de fio metálico, 144,0 x 127,0 cm (1920)	121
Figura 65 – Tapete projetado por Cássio M’Boy (década de 1930)	122
Figura 66 – Lucio Costa, plantas do Ministério da Educação e Saúde, RJ	124
Figura 67 – Exposição de Le Corbusier no MASP (1950)	125
Figura 68 – Unidade Tripartida, de Max Bill (1948/49)	127
Figura 69 – Vestido para noite, de Charles Frederick Worth (1898–1900)	136
Figura 70 – Exposição Cycle of American Dress (1939)	141
Figura 71 – Arte para Milhões, O Cruzeiro, fac-símile	148
Figura 72 – Reinauguração do MASP (1950)	149
Figura 73 – Roberto Sambonet na fachada do MASP (1947)	150
Figura 74 – Curso de desenho livre ministrado por Roberto Sambonet (1948)	151
Figura 75 – Painéis flexíveis para mostras temporárias e didáticas (1947)	152

Figura 76 – A Vitrine das Formas divide as obras do acervo e a exposição temporária (década de 1950)	154
Figura 77 – Vista geral da Vitrine das Formas (1954).....	154
Figura 78 – Habitat, exemplares n. 1 (1950) e n. 5 (1951), fac-símile das capas...	155
Figura 79 – Página dupla da revista Habitat – valorização do design vernacular e do artesanato, fac-símile	155
Figura 80 – P. M. Bardi ministra curso de História da Arte (1947)	156
Figura 81 – Encarte do programa do IAC, criado por Jacob Ruchti, fac-símile (1951)	159
Figura 82 – Trabalhos desenvolvidos pelos alunos nos cursos de Jacob Ruchti e Roberto Sambonet, fac-símile (1951).....	160
Figura 83 – Tecidos de Klara Hartoch, fac-símile	161
Figura 84 – Antonio Maluf, cartaz da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 64 x 94 cm (1951).....	163
Figura 85 – Alexandre Wollner, identidade visual das Sardinhas Coqueiro (1958) ...	163
Figura 86 – Emilie Chamie, capa de livro, 15 x 21 cm (1968).....	164
Figura 87 – Paulo Franco foi homenageado pela revista Mirante das Artes, etc., em comemoração aos 20 anos do MASP, fac-símile.....	168
Figura 88 – Da direita para a esquerda: P. M. Bardi, as quatro modelos da Maison Dior, Lina Bo e Paulo Franco (1951).....	170
Figura 89 – Manequim desfila traje de Christian Dior, em passarela montada na pinacoteca do museu	170
Figura 90 – Reportagem em O Cruzeiro sobre o desfile da Dior no MASP, fac-símile (1951).....	171
Figura 91 – Coleção Moda Brasileira (1952).....	173
Figura 92 – Modelos brasileiras com trajes elaborados nas oficinas do IAC (1952)	175
Figura 93 – Modelo com vestido de ráfia, tecido criado por Klara Hartoch, fac-símile (1952).....	175
Figura 94 – Página dupla da Habitat n. 9 destacando as ações para a promoção da moda, incluindo tecelagem, curso de modelos e estamparia, fac-símile (1952).....	176

Figura 95 – Desenhos de Roberto Sambonet, fac-símile.....	176
Figura 96 – Desfile A Moda Brasileira, fac-símile.....	177
Figura 97 – Sugestão para uso de forma original de pedras semi-preciosas brasileiras em joias, fac-símile	178
Figura 98 – The New Look of Dior (1947)	179
Figura 99 – Festa no Castelo de Jacques Fath, fac-símile.	182
Figura 100 – A Praça 11 em Paris, destaque para socialite brasileira Aimée de Heeren, fac-símile.	182
Figura 101 – Preparativos para a ida ao Palácio de Grassi, fac-símile.....	183
Figura 102 – Carmen Terezinha Solbiati tornou-se personalidade influente na moda	184
Figura 103 – Modelo vestindo o Costume de 2045, fac-símile	185
Figura 104 – Exposição Arte na Moda: Coleção MASP-Rhodia (2015)	188

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Textos que tratam da questão do design têxtil e de moda nas revistas **Habitat**, São Paulo, n. 1-9, dez. 1950-dez. 1953.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABI	Associação Brasileira de Imprensa
BMMA	Biblioteca Municipal Mário de Andrade
CAInter	Comissão Interdisciplinar da CAPES
CAPES	Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior
CCBB	Centro Cultural Banco do Brasil
CCSP	Centro Cultural São Paulo
CIAM	Congresso Internacional de Arquitetura Moderna
CONDEPHAAT	Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo
CONPRESP	Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo
EACH	Escola de Artes, Ciências e Humanidades
ESDI	Escola Superior de Desenho Industrial
FAU	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Gestapo	Polícia secreta nazista
IAB-São Paulo	Instituto de Arquitetos do Brasil – Departamento São Paulo
IAC	Instituto de Arte Contemporânea
ICOM	Conselho Internacional de Museus
IEB-USP	Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo
FENIT	Feira Nacional da Indústria Têxtil
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IUP	Institut für Umweltplanung / Instituto para Planejamento Ambiental
HfG-Ulm	<i>Hochschule für Gestaltung Ulm</i> / Escola de Ulm
LBDI	Laboratório Brasileiro de Design

MAC-USP	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
MAM-RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAM-SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MASP	Museu de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriand”
MoMA	Museu de Arte Moderna de Nova York
P. M. Bardi	Pietro Maria Bardi
PPGTXM	Programa de Pós Graduação Têxtil e Moda
Senac	Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial
Senai	Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial
Sesc	Serviço Social do Comércio
UERJ	Universidade Estadual do Rio de Janeiro
UFAC	<i>Union Française des Arts du Costume</i>
UFG	Universidade Federal de Goiás
UNIFESP	Universidade Federal de São Paulo
USP	Universidade de São Paulo
V&A	<i>Victoria & Albert Museum</i>

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	20
1.1	QUADRO INSTITUCIONAL.....	22
1.2	OBJETIVOS GERAL E ESPECÍFICO	23
1.3	FORMULAÇÃO DO PROBLEMA	23
1.4	JUSTIFICATIVA	24
1.5	METODOLOGIA.....	24
2	DESIGN NA EUROPA E NOS ESTADOS UNIDOS A PARTIR DA METADE DO SÉCULO XIX: CONTEXTO HISTÓRICO	33
2.1	O CONCEITO DE DESIGN	33
2.2	AS BASES EUROPEIAS DA ARQUITETURA E DESIGN INTERNACIONAIS	38
2.3	A BAUHAUS	50
2.3.1	Bauhaus e tecelagem: trabalho para mulher	56
2.3.2	Costume na Bauhaus.....	64
2.4	INTERCÂMBIO ENTRE O VELHO E O NOVO MUNDO	69
2.4.1	O legado educacional da Europa nos Estados Unidos para design têxtil e de moda.....	72
<u>2.4.1.1</u>	<u>Cranbrook Art School.....</u>	<u>72</u>
<u>2.4.1.2</u>	<u>Do Black Mountain College a Ulm: o casal Albers.....</u>	<u>77</u>
<u>2.4.1.3</u>	<u>Institute of Design de Chicago.....</u>	<u>87</u>
<u>2.4.2.3</u>	<u>Harvard Graduate School</u>	<u>92</u>
<u>2.4.1.5</u>	<u>Outras iniciativas educacionais associadas a ex-professores e ex-alunos da Bauhaus</u>	<u>96</u>
2.5	HOCHSCHULE FÜR GESTALTUNG (HFG-ULM).....	98
3	VANGUARDAS ESTÉTICAS E DESIGN NO BRASIL: UMA RELAÇÃO ENTRE CULTURA E POLÍTICA.....	109
3.1	DA SEMANA DE ARTE MODERNA DE 1922 À I BIENAL DE ARTE DE SÃO PAULO: ARQUITETURA E DESIGN ENTRE OS ANOS 1920 E 1950	113
3.2	ESTÍMULOS PARA A CRIAÇÃO DE MUSEUS EM SÃO PAULO.....	130

4	DESIGN TÊXTIL E DE MODA NO MASP – 1950-1953	135
4.1	MODA: DISCURSOS DE CULTURA E DE MEMÓRIA	135
4.2	O MASP: ACERVO, ENSINO E REVISTA HABITAT	143
4.2.1	Instituto de Arte Contemporânea – IAC-MASP	156
4.3	POR UMA MODA BRASILEIRA	165
4.3.1	Desfile Dior	168
4.3.2	Centro de Estudos da Moda Brasileira e o desfile Coleção Moda Brasileira	172
4.3.3	Textos e imagens na revista Habitat	177
4.3.4	Festa no <i>Château de Coberville</i> , de Jacques Fath.....	180
4.3.5	Instituto Internacional do Costume e das Artes no Palácio Grassi	183
4.3.6	Seção de Costumes	184
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	189
	REFERÊNCIAS	194
	ANEXO A	209

1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como eixo central a análise da contribuição moderna e estratégica do design têxtil e de moda no Instituto de Arte Contemporânea (IAC-MASP), primeira escola de design no Brasil. O IAC funcionou nas dependências do Museu de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriand” (MASP) durante os anos 1950 a 1953.

Já era sabido que o MASP havia se inspirado na Bauhaus de Dessau e no *Institute of Design* de Chicago para criar o Instituto de Arte Contemporânea (IAC), que teve desdobramentos na área do design têxtil e de moda. O termo desenho industrial ainda não estava consagrado, e utilizou-se “arte contemporânea” para indicar que se tratava de uma arte de seu tempo, industrial, e de alguma forma uma continuidade do trabalho do artesão.

Outra questão a ser reforçada é que, apesar do breve período do IAC, que durou apenas entre 1951 e 1953, diversos ex-alunos tornaram-se importantes para a consolidação de um design nacional: Alexandre Wollner, Antonio Maluf, Maurício Nogueira Lima, Emilie Chamie, Ludovico Martinho, Aparício Basílio da Silva e Luiz Hossaka são alguns exemplos.

Também era de conhecimento que Lina Bo Bardi (1914-1992) e Pietro Maria Bardi (1900-1999) acreditavam na moda como uma questão de desenho industrial – ou de arte contemporânea –, e que havia reflexos desse posicionamento nas atividades do museu, de forma estratégica. Além disso, o MASP foi fundado seguindo conceitos museológicos inovadores naquele período histórico, e os Estados Unidos eram a referência, como reforçam textos encontrados nos exemplares da revista **Habitat**.

No trabalho metodológico da pesquisa, acreditava-se que haveria material inédito ainda não pesquisado sobre os temas, como matrizes de impressão dos tecidos e estudos sobre design de moda. Foi necessário um ajuste conforme a pesquisa avançou, que se direcionou para os textos encontrados nos exemplares 1 a 9 da revista **Habitat**, editada por Lina Bo com a ajuda de P. M. Bardi entre 1950 e 1953, e para a documentação que há na Biblioteca e Centro de Documentação do MASP, além de artigos nas revistas **O Cruzeiro**, **Mirante das Artes**, etc., e

publicações do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. Os exemplares da **Habitat** foram consultados na Biblioteca e Centro de Documentação do MASP; os exemplares de **O Cruzeiro** em Memória Biblioteca Nacional; e os exemplares de **Mirante das Artes, etc.** na Biblioteca Municipal Mário de Andrade.

Verificou-se ainda que os anos iniciais do MASP foram fundamentais para a institucionalização de design têxtil e de moda nacional, e que os idealizadores do chamado “museu-vivo” haviam realizado uma série de atividades para a área nas dependências do museu, por meio de exposições, cursos, eventos, textos, notas e imagens na revista “Habitat”. Esse é o rumo tomado pela presente pesquisa.

Para alcançar os objetivos deste trabalho, a pesquisa está estruturada em quatro capítulos. No capítulo 2 – “Design na Europa e nos Estados Unidos a partir da metade do século XIX: contexto histórico” discute-se sobre como se deu a origem do design industrial conforme reconhecido na atualidade, passando por correntes artísticas do período, como o Movimento de *Arts and Crafts*, a VKhUTEMAS, a *Deutsche Werkbund*, a Bauhaus, as escolas norte-americanas – *Cranbrook Art School*, *Black Mountain College*, *Institute of Design*, *Harvard Graduate School*, *Pond Farm* – e a Escola de Ulm; foi traçado um panorama do ensino do design, aproximando-se sempre que possível ao ensino de design têxtil e de moda. Essas escolas internacionais, com destaque para a Bauhaus de Dessau e o *Institute of Design* de Chicago, foram as bases para o programa de ensino do IAC, e o *Black Mountain* para o ensino de Tecelagem.

No capítulo 3 – “Vanguardas estéticas e design no Brasil: uma relação entre cultura e política” – traça-se um panorama da atualização estética ocorrida no Brasil a partir dos anos 1920, o legado europeu e norte-americano no país, especialmente em São Paulo, em uma relação entre design e ensino de design, e a criação de museus e exposições. Sempre que possível buscaram-se informações sobre o panorama do design têxtil e de moda no período entre 1930 e 1950. Essas são as bases modernistas que contribuíram para a criação do IAC-MASP e seu legado na década seguinte, com a criação da ESDI-Guanabara e a FAU-USP.

O capítulo 4 – “Design têxtil e de moda no MASP: 1950-1953” – trata a questão da moda como fenômeno cultural e de como o MASP nos anos iniciais da década de 1950 incorporou o design têxtil e de moda como parte do escopo do

desenho industrial. Para isso, há a percepção de que há relações entre a história da moda, a literatura especializada e a entrada da moda em museus, além da conexão entre Brasil e Estados Unidos, aliados a interesses de Lina Bo, Pietro Maria Bardi e Francisco de Assis Chateaubriand. Acontecimentos para a moda na Itália não podem ser ignorados. As ações para a moda no MASP são as destacadas no texto “A Moda no Brasil” (1952, p. 76).

No capítulo 5 – “Considerações finais” – procurou-se demonstrar que as ações para a moda no MASP estavam alicerçadas no que Lina Bo e P. M. Bardi acreditavam ser o desenho industrial. O design têxtil e de moda não poderia ser excluído da discussão sobre industrialização e atualização estética, motivação que pode ser vista não apenas no acervo e nas exposições, mas também nos cursos que o museu oferecia, por meio do IAC-MASP, gerando uma produção em diálogo com o modernismo brasileiro. Trata também da importância de ex-alunos na consolidação de um design nacional, com papel estratégico relevante para o reconhecimento do desenho industrial brasileiro na década de 1960. Reforça o legado da instituição, especialmente para design têxtil e de moda.

1.1 QUADRO INSTITUCIONAL

A pesquisa foi desenvolvida sob a orientação do Prof. Dr. Antonio Takao Kanamaru, no Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda, na área de concentração Projeto de Têxtil e Moda, sob a linha de pesquisa Função Social da Arte e do Design na Cultura Brasileira, na Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-UPS/Leste). A EACH-UPS/Leste conta atualmente com onze programas de Pós-Graduação, e têm o “objetivo de fomentar a produção científica e a inovação social e tecnológica para atender às demandas oriundas do desenvolvimento ascendente da sociedade” (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 2017a).

Os cursos oferecidos são: Bioquímica e Biologia Molecular; Ciências da Atividade Física; Estudos Culturais; Gerontologia; Gestão de Políticas Públicas; Modelagem de Sistemas Complexos; Mudança Social e Participação Política; Sistemas de Informação; Sustentabilidade; Têxtil e Moda; Turismo. O Programa de

Pós-Graduação em Têxtil e Moda tem como principal objetivo “a formação de professores, pesquisadores e profissionais de alto nível capazes de atuar na área têxtil e da moda com propostas inovadoras e diversificadas”, e tem como linhas de pesquisa “Materiais e Processos Têxteis” e “Projeto de Têxtil e Moda” (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 2017b).

1.2 OBJETIVOS GERAL E ESPECÍFICO

a) Objetivo geral

Estudar e analisar as ações ligadas ao design têxtil e de moda no MASP entre 1950 e 1953, anos que compreendem a criação da revista **Habitat** e o encerramento das atividades do IAC.

b) Objetivos específicos

Analisar como a experiência no IAC lançou as bases para que, na década seguinte, se criasse no Brasil o primeiro curso de desenho industrial; avaliar como as atividades para moda no início dos anos 1950 culminaram na doação ao MASP da Coleção Rhodia, vinte anos após o encerramento das atividades do IAC; compreender como a trajetória da tecelã Anni Albers na Alemanha, nos Estados Unidos e na América Latina influenciaram o design têxtil no IAC; entender o fato de o acervo de moda do MASP ser um dos mais importantes do gênero no Brasil.

1.3 FORMULAÇÃO DO PROBLEMA

Partiu-se da hipótese de que a série de atividades para a promoção do design têxtil e de moda desenvolvidas pelo MASP, nos anos iniciais da década de 1950, estava conectada à proposta de museu moderno criada por Lina Bo e P. M. Bardi. Essas atividades estavam alinhadas com o que havia de mais inovador na área de museologia nos Estados Unidos, que se tornavam referência no pós-guerra, além da experiência de seus idealizadores ainda na Itália, e do patrono do museu, Francisco de Assis Chateaubriand.

1.4 JUSTIFICATIVA

A relevância deste trabalho reside na necessidade de aprofundamento sobre o tema, fornecendo a estudantes e pesquisadores das áreas de Moda, Têxtil, Design, Artes e Comunicação o conhecimento sobre as ações promovidas pelo IAC na área de design têxtil e de moda, ressaltando o caráter interdisciplinar intrínseco ao design, com foco nas áreas Têxtil, de Vestuário e Moda. O fato de a pesquisa ter sido desenvolvida dentro do Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP/Leste) é fundamental para entender as áreas da moda, do vestuário e da tecelagem como criadoras, comunicadoras e disseminadoras de conhecimento, inovação e, consequentemente, de cultura. O recorte na cidade de São Paulo demonstra ainda a potência que a indústria têxtil passou a ter na região, em especial a de algodão, durante a Segunda Guerra Mundial, e a importância da cidade no cenário atual para a moda.

1.5 METODOLOGIA

O presente trabalho, sob a abordagem da relação entre moda, tecelagem, design, museu e ensino para a promoção do design têxtil e de moda brasileiros no início dos anos 1950, partiu de uma abordagem histórica em etapa metodológica-exploratória e descritiva. As pesquisas bibliográfica, iconográfica e documental delineiam o modelo conceitual e operacional do trabalho.

É possível ver as ações para a promoção de design têxtil e de moda por meio de textos na revista **Habitat** e por eventos e exposições que ocorreram entre 1947 e 1953, ligados diretamente ou não ao MASP. É necessário traçar um paralelo com outros acontecimentos na cidade de São Paulo, nos museus e escolas estrangeiros e na biografia dos envolvidos no projeto do MASP, além de esclarecer sobre o surgimento do desenho industrial na Europa e seus desdobramentos, chegando ao Brasil, com destaque para o ensino de design.

Também há na presente pesquisa a tentativa de compreender o motivo de as atividades ligadas ao design têxtil e de moda terem sido suspensas ou interrompidas

em 1953. Se muitas vezes a discussão se reflete nos campos de Design, Arte, Arquitetura, Comunicação, Educação e Economia, é porque não se imagina ser possível dissociá-los das questões que envolvem o design, em especial considerando-o parte integrante da cultura. E é este também o motivo pelo qual os autores que orientam as reflexões provêm de áreas diversas.

Quanto aos procedimentos bibliográficos, foram considerados como referência fundamental os textos e imagens da revista **Habitat**, exemplares de números 1 a 9, publicados trimestralmente entre outubro de 1950 e março de 1953. Eles compreendem a primeira edição da revista e o exemplar n. 9, dedicado quase inteiramente ao tema moda, e são os exemplares em que Lina Bo e P. M. Bardi foram os diretores, sem interrupções. Nos exemplares n. 10 a n. 12, consta que Lina Bo era a diretora, mas esse período coincide com a viagem que o acervo do MASP fez para o *Musée de l'Orangerie*. No exemplar n. 12, os Bardi se despedem da direção da revista. A partir desse momento, percebem-se diferenças no projeto gráfico e na temática dos textos da revista. O ano de 1953 coincide também com o encerramento das atividades do IAC. Percebe-se que mesmo com a dificuldade de apoio da elite industrial e das instituições de têxtil e vestuário, o MASP de Lina Bo e P. M. Bardi seguiu acreditando no design têxtil e de moda como uma das questões do desenho industrial. Textos e imagens publicados nas revistas **O Cruzeiro** complementam as consultas feitas nas **Habitat**. As atividades pesquisadas neste trabalho são as descritas no texto *A Moda no Brasil* (1952, p. 76). São elas:

- a) dois desfiles nas dependências do museu (o primeiro para a apresentação de uma coleção de Christian Dior (1905-1957) e de uma série de trajes da Renascença, além de outros dos séculos XVII e XVIII e do costume de Salvador Dalí (1904-1989); o segundo, chamado “Moda Brasileira”, com trajes quase totalmente criados nas dependências do museu);
- b) textos, notas e imagens na **Habitat** em prol da moda;
- c) o desenvolvimento de uma área destinada à moda no IAC, o Centro de Estudos da Moda Brasileira;
- d) a criação da Seção de Costumes;
- e) o desenho de uma coleção, em parceria com a Casa Vogue, para ser usada por senhoras brasileiras da alta sociedade, por ocasião da

- inauguração do Museu de Costumes, no *Palazzo Grassi*, em Veneza;
- f) um evento no *Château de Coberville*, castelo de Jacques Fath (1912-1954), famoso estilista francês, para a promoção do algodão brasileiro na França, que fez com que o desenhista de moda visitasse o Brasil e apresentasse uma coleção criada por ele em tecido nacional.

Textos de Sigrid Wortmann Weltge (**Women's work**, 1993) e de Lina Bo Bardi (**Tempos de grossura**, 1994) são utilizados no contexto geral desta dissertação, além da biografia e da bibliografia dos envolvidos na trajetória moderna do design e do MASP. Para analisar a história do design, os principais autores consultados foram Philip Meggs (**História do design gráfico**, 2009), Richard Hollis (**Design gráfico**, 2000), Giulio Carlo Argan (**Projeto e destino**, 2004) e Magdalena Droste (**Bauhaus**, 1994). Sobre museus e moda, foi pesquisada a obra editada por Marie Riegels Melchior e Birgitta Svensson (**Fashion and Museum**, 2014), bem como os autores Luís André do Prado e João Braga (**História da moda no Brasil**, 2011), além de Gilles Lipovetsky (**O império do efêmero**, 2009). Sobre design e interdisciplinaridade, foram abordados Gui Bonsiepe (**Design, cultura e sociedade**, 2001) e Anni Albers (**On Designing**, 1971). Para a pesquisa sobre o MASP, P. M. Bardi tornou-se a principal fonte, sendo complementado por Ethel Leon (**IAC – Instituto de Arte Contemporânea**, 2006).

Foi feito também um levantamento de documentos sobre o tema e o período pesquisados na biblioteca e no acervo do MASP, bem como um levantamento bibliográfico em instituições em São Paulo que possuem relação com design, moda, história de São Paulo e o MASP. Os acervos consultados foram: acervo museológico no MASP, bibliotecas da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP), do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP) e da Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH-USP/Leste), Biblioteca Lourival Gomes Machado, do Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP), Biblioteca da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), Biblioteca do Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (Senac) – unidade Lapa Scipião, Biblioteca do Serviço Social do Comércio (Sesc) – unidade Fábrica da Pompeia, Biblioteca do Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (Senai) – unidade Francisco Matarazzo, Biblioteca Municipal Mário de

Andrade (BMMA) e Biblioteca Sérgio Milliet, no Centro Cultural São Paulo (CCSP). Catálogos de exposições nacionais e internacionais também tornaram-se referências importantes para o trabalho, encontrados nas bibliotecas consultadas ou disponíveis em versão digital. Os assuntos tratados nas exposições ora se completam e ora se permeiam, na medida em que cada exposição apresenta um ponto de vista complementar, mesmo que tenham a mesma temática. Houve também entrevistas com Alexandre Wollner e Marcelo Ferraz, além de participação nos cursos ministrados por Tiyoko Tomikawa, Juan Ojera e Ethel Leon.

Pode ser que haja uma certa dose de anacronismo ao se usar neste estudo o termo design, por ser o termo “desenho industrial” ou “arte contemporânea” os cunhados em português na época do estudo. Da mesma forma que Gui Bonsiepe em sua obra **Design: como prática de projeto** (2012), adotou-se o termo “design industrial” e não seu antecessor com a mesma justificativa do autor: “o uso da palavra inglesa já é um fato consumado no Brasil”; acrescenta-se que na atualidade é o termo em voga.

Considerando os dados acima descritos, formulou-se dessa maneira a estrutura da pesquisa e sua respectiva metodologia, ressaltando-se o caráter interdisciplinar associado ao design e à moda. Como interdisciplinaridade compreende-se o conceito sustentado no documento de área da CAInter-CAPES (FREIRE et al, 2011, p. 744):

A convergência de duas ou mais áreas do conhecimento, não pertencentes à mesma classe, que contribua para o avanço das fronteiras da ciência e tecnologia, transfira métodos de uma área para a outra, gerando novos conhecimentos ou disciplinas e faça surgir um novo profissional com um perfil distinto dos existentes, com formação básica sólida e integradora.

A interdisciplinaridade aqui pode ser entendida como ferramenta para as discussões teóricas e práticas na relação entre as áreas distintas já citadas. Não se pode separar a conexão dessas áreas com o sistema econômico vigente: o capitalismo. E é por isso que, mesmo subjetivamente, dois pensadores da Educação e da Economia – Paulo Freire (1979, 2011) e Paul Singer (2002), respectivamente – norteiam o posicionamento das questões levantadas aqui: a relação de alienação que o sistema econômico atual reproduz e a relação com a liberdade e a opressão das pessoas e dos trabalhadores: um compromisso com a solidariedade, com a

educação para mudança social, com a igualdade, com a ética e com a colaboração. As questões pertinentes à economia agravam-se com a polarização do mundo pós-Segunda Guerra Mundial, com acontecimentos com reflexos no Brasil durante os anos 1960 e que se perpetuaram até os dias atuais, nos seus impactos políticos, ambientais e sociais; em relação aos artefatos propriamente ditos, nos impactos com a durabilidade, a manufatura – que inclui mão de obra – e os resíduos gerados. É com esse viés que essa pesquisa foi fundamentada.

A discussão sobre a ausência das chamadas minorias na história do design ocidental não pode ser ignorada, com destaque para a relação entre mulheres, tecidos e moda. Barnard (2003, p. 46) diz que o design de moda, como atividade de desenho industrial, possui *status* inferior a qualquer uma das chamadas belas artes porque, na cultura europeia, arte usufrui um nível mais elevado que design. Ele ainda reflete sobre a questão do gênero, passando pela figura do gênio criativo, e afirma que:

quando são os homens que se engajam na produção cultural, os resultados daquela produção têm mais probabilidade de serem chamados de arte, e quando são mulheres, esses resultados serão chamados mais frequentemente de arte aplicada ou design. (BARNARD, 2003, p. 46)

Arte aplicada, design e decoração: atividades atreladas ao fazer feminino, e frequentemente doméstico, interno. Acayaba (1994, p. 5) lembra que “na maioria das vezes o edifício moderno é examinado apenas na perspectiva do projeto arquitetônico. A forma como os espaços são utilizados é quase sempre negligenciada”. Ela afirma ainda que “a grande arte é detectada no edifício: o resto faz parte do universo do ‘gosto’ e da ‘decoração’, que não se afinam com a ótica moderna”. Para a autora:

É impossível separar a arquitetura do seu interior, e a história do design no século XX mostra como os artistas europeus e norte-americanos resolveram essa questão com a indústria.

Santos (1995, p. 22-25) lembra que os móveis modernos de escritórios foram absorvidos com mais facilidade, pois a grande arquitetura brasileira, especialmente a dos arquitetos cariocas, estava mais voltada para a construção de prédios públicos.

No ambiente doméstico e privado, a modernização se deu em pequena escala (mobiliário deve ser levado em consideração na pesquisa porque está diretamente relacionado com revestimentos e estofados, incluindo assim tecidos). Ainda de acordo com Santos (1995, p. 25-26):

O estabelecimento dos limites da interioridade do homem moderno, em termos da dicotomia, espaço privado interno *versus* espaço produtivo externo, também é decorrência da divisão sexual do trabalho, que atribuía ao homem funções produtivas externas e à mulher tudo o que diz respeito à programação e à manutenção da interioridade privada. Por isso, cuidados com a decoração, a ornamentação e com o próprio móvel são considerados *affaire* feminino.

Simioni (2007, p. 89, grifos da autora) discorre sobre a relação entre artes aplicadas, artes e trabalhos têxteis. Ela afirma que:

A opção pelas artes aplicadas era incomum no país [Brasil, no início do século XX], tendo em vista a costumeira valorização dos suportes artísticos tradicionais, como a pintura e a escultura, que seguia o corolário estabelecido pela hierarquia acadêmica. Mesmo dentro dos circuitos modernistas, nos quais tal conjunto de valores já não predominava, as artes puras permaneceram mais apreciadas, quanto mais se comparadas àquelas realizadas em suportes têxteis. Tapetes, almofadas, bordados, cortinas e vestidos foram artefatos que raramente passaram por aquela “alquimia”, tão central ao campo artístico, por meio da qual alguns objetos distinguem-se dos demais, a eles sendo agregada uma carga de valores e prestígios que possibilita descrevê-los, nomeá-los e defini-los como “artísticos”.

Buckley (1989, p. 251) faz uma avaliação do papel dos historiadores na exclusão e na marginalização da mulher na história do design, e de como a ideologia vigente influencia a questão do gênero. Para ela, apesar de as mulheres estarem envolvidas na história do design como produtoras, teóricas, consumidoras, historiadoras e como objetos de representação, suas intervenções são ignoradas pelos historiadores. Designers mulheres, quando lembradas, têm suas histórias contadas de forma muito apressada e descuidada, e seus nomes muitas vezes estão associados aos de seus maridos, pais, amantes e irmãos. O fato de elas estarem inseridas em uma sociedade patriarcal, que reduz as suas oportunidades em todas as áreas, resulta em estereótipos e avaliações ou conclusões carregadas de preconceitos e de desvalorização da produção feminina¹.

¹ Alguns exemplos podem ser citados: Camille Claudel e Auguste Rodin, Sophie Taeuber-Arp e Hans

Apesar de o foco da dissertação ser a contribuição moderna e estratégica do IAC em design têxtil e de moda, é importante lembrar a ausência de registros escritos sobre outras técnicas têxteis, como tricô, crochê, bordado, rendas e costura, entre outras, em geral passadas de geração para geração em ambiente doméstico, sem a formação profissional formal. Como lembram Kubrusly e Imbroisi (2011, p. 18):

A Igreja Católica, com todo o poder que dispunha, estimulou o que chamava de “Princípio da Agulha contra o Ócio”, ou seja: era preciso que as mãos femininas se mantivessem ocupadas com essas atividades [bordado, tricô, crochê, costura], livrando-se assim de tentações. Se alguém deixou de pecar por causa da costura ou do crochê, não se sabe, mas o tal princípio ajudou a preservar técnicas preciosas de artesanato têxtil.

Segundo Maleronka (2007, p. 48-9), apesar de o ensino de costura permear diversos segmentos da sociedade, seu significado refletia diferenças sociais. Para a autora:

No transcorrer do século XIX, nos estratos sociais mais elevados, o aprendizado conferia refinamento de gestos e respeitabilidade. O que era transmitido às meninas, nas casas mais tradicionais e abastadas, constituía, fundamentalmente, no conhecimento das boas maneiras e no aperfeiçoamento das prendas domésticas. (...) Quando empregados na educação das meninas de condição mais modesta, o ensino e o exercício de costurar e bordar tinham outra finalidade: desenvolver aptidões que as colocassem, pelo trabalho honesto, ao abrigo das necessidades. Era das poucas opções que possibilitavam às mulheres conciliar os papéis femininos e os imperativos de subsistência.

Treusch-Dieter² (1983, apud ZIPES, 1994, p. 59) assinala que tecer e fiar estão relacionados com três aspectos da produtividade feminina tradicional: um fazer em permanente rotação, em que o que é feito logo desaparece ou se transforma em outra coisa; a ausência de relevância histórica, sem noção de presente; e a relação de que a produção de tecidos é um fenômeno natural, sem exigir muita assistência da pessoa ocupada. Cabe aqui destacar que esses aspectos remetem ao caráter efêmero, à questão do que deve e pode ser lembrado ou esquecido, e à ligação

Arp, Frida Kahlo e Diego Rivera, Sonia e Robert Delaunay, Lilly Reich e Ludwig Mies van der Rohe, Le Corbusier e Charlotte Perriand, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, Regina Gomide Graz, Antonio Gomide e John Graz.

² TREUSCH-DIETER, Gerburg. **Wie den Frauen der Faden aus der Hand genommen wurde**. Die Spindel der Notwendigkeit. Berlin: Ästhetik und Kommunikation, 1984.

entre o patriarcado e o capitalismo, que valoriza as sociedades industriais, a cultura como artificial, e dessa forma o natural deixa de ter valor, além de consequências biológicas como ter filhos e cuidar da família aproximarem a mulher do natural.

De acordo com Machado (2003, p. 181-182), a produção excedente de tecidos passou a ser trocada e comercializada, e a produção de matéria-prima, lã ou linho cru, tornou-se a riqueza natural, contribuindo para que tecer e fiar permitissem a domesticação feminina, por conta do confinamento doméstico. Machado afirma que:

Por outro lado, esse processo reforçou também as comunidades femininas, de mulheres que passavam o dia reunidas, tecendo juntas, separadas dos homens, contando histórias, propondo adivinhas, brincando com a linguagem, narrando e explorando as palavras, com poder sobre sua própria produtividade e autonomia de criação.

A carga simbólica de tudo isso era poderosa, associando útero e tecelagem, cordão umbilical e fio da vida, trama e coletividade na produção de excedentes econômicos. E também não podemos esquecer um aspecto importantíssimo do que criavam. Os produtos finais eram roupas – justamente uma das marcas mais antigas e visíveis da civilização, distinguindo os homens dos outros animais (MACHADO, 2003, p. 182).

Anni Albers (1971, p. 19) identifica outras possíveis causas para o fato de a tecelagem ser atribuída ao trabalho feminino. Ela diz que, na divisão de trabalho em que homens caçavam e mulheres coletavam, passavam por mãos femininas materiais como junco e gramíneas, que poderiam ser entrelaçados, diferentemente das peles dos animais. Além disso, Albers afirma que na mitologia de diversos povos da antiguidade e em diferentes partes do mundo, há uma figura feminina representando o ato de tecer.

A base da civilização, do pensamento e da cultura ocidental é a mitologia grega, resgatada no Renascimento – é neste período que alguns historiadores consideram o surgimento da moda. Na mitologia grega existe uma série de mitos que associam a figura feminina ao têxtil, como Aracne, Ariadne e Penélope, por exemplo. Mas no mito das Três Moiras pode-se encontrar a relação entre o feminino, o nascimento, o destino e a morte – as Moiras são três irmãs, frequentemente retratadas como velhas cegas, o que reforça as características de imparcialidade e inflexibilidade a elas atribuídas. Filhas da Noite, elas determinam o destino de deuses e homens, e são responsáveis por fabricar, tecer e cortar o que seria o fio da

vida de todos os indivíduos.

Fiandeira, Distributriz e Inflexível que aos mortais
tão logo nascidos dão os haveres do bem e do mal,
elas perseguem transgressões de homens e Deuses
e jamais repousam as Deusas da terrível cólera
até que deem com o olho maligno naquele que erra
(HESÍODO, 2011, versos 217-222, p. 114-115).

Esses fatos ajudam a compreender o motivo de pesquisadores ignorarem ou relegarem tecelagem, tapeçaria e moda para um segundo plano nas discussões acadêmicas, sejam elas em Design, História, Ciências Sociais ou Arte, áreas indissociáveis.

2 DESIGN NA EUROPA E NOS ESTADOS UNIDOS A PARTIR DA METADE DO SÉCULO XIX: CONTEXTO HISTÓRICO

“Se a arte assim chamada pura transmite uma imagem do mundo, a arte assim chamada aplicada transmite uma imagem da sociedade e de seus graus e valores internos, e sobretudo das suas funções.”

(ARGAN, 2004, p. 117)

Acontecimentos na Europa e nos Estados Unidos para o design industrial nas quatro primeiras décadas do século XX marcaram a trajetória do design no Brasil. Durante o período pesquisado, no IAC, entre 1950 e 1953, as correntes modernistas ligadas a arquitetura e ao design chegaram ao MASP por meio de seus idealizadores – nas figuras dos italianos Lina Bo e Pietro Maria Bardi. Eles organizaram no museu mostras como objetivos didáticos e também de atualização do gosto estético. Esse intercâmbio que ocorreu entre os dois continentes, especialmente entre Estados Unidos e Europa entre os anos 1910 e 1930, ajuda a compreender os moldes em que o IAC foi criado, em São Paulo.

2.1 O CONCEITO DE DESIGN

Anni Albers (1971, p. 2-9) lembra que na atualidade¹ os objetos nos mostram que houve uma separação, segregação e fragmentação entre a funcionalidade e a aparência deles. A forma completa não é a mistura da função com decoração, ornamento ou uma estrutura extravagante. Isso gera uma falta de unidade e não um objeto completo. Albers ressalta que a unidade não é uma utopia, pois já a possuímos no passado, mas ela foi perdida. A autora cita como exemplo um vaso da Grécia antiga, que até hoje nos deixa sem ar por sua beleza e perfeição.

Bardi (1994, p. 13, grifo da autora) afirma que

o esforço contra a hegemonia tecnológica, que sucede no ocidente, e um “complexo de inferioridade tecnológico” no campo das artes esbarram na estrutura de um sistema: o problema é fundamentalmente político-econômico.

¹ Texto de 1947.

Para ela, a regeneração através da arte, credo da Bauhaus, se transformou numa utopia e num equívoco cultural (BARDI, 1994, p. 13-14). Magalhães (1998, p. 12, grifo do autor) reforça a questão do design como um problema político-econômico, referindo-se ao Brasil:

[...] o desenhista industrial passa a ter, nos países em desenvolvimento, o seu horizonte alargado pela presença de problemas que recuam desde situações, formas de fazer e de usar basicamente primitivas e pré-industriais, até a convivência com tecnologias as mais sofisticadas e ditas “de ponta”. Já não há mais lugar para o velho conceito de forma e função do produto como tarefa prioritária da atividade.

Segundo Albers (1971, p. 3, tradução nossa), “se percebermos que projetar é mais que meramente dar uma aparência externa final para objetos, nosso problema se torna óbvio”. Ela afirma que o artesão – o designer do passado – normalmente não encontrava o seu material básico pronto para uso; ele tinha de prepará-lo. Com frequência esse artesão era o inventor de métodos de trabalho. Albers (1971, p. 3, tradução nossa) destaca que atualmente, com a especialização:

[...] a determinação do processo de trabalho está nas mãos de tecnólogos e engenheiros; a execução nas mãos de trabalhadores, cada um responsável somente por um segmento do trabalho. E quem planeja a forma que o trabalho tem? Aqui nós encontramos o ponto crucial do problema.

Esse é o problema crucial porque, de acordo com Albers, a forma deveria ser almejada somente depois de considerada a variedade e as muitas necessidades que ela envolve, como os materiais disponíveis, o tratamento recebido por ele para que atenda as necessidades, o mercado – tanto financeiro quanto psicológico –, lidando com o imaginário do público futuro, e também as obrigações crescentes do designer sobre como adicionar novos objetos em um mundo já complicado. Só depois deve haver a preocupação com proporção, cor, tratamento de superfícies e tamanho. “A relação de todos os fatores é que constitui a FORMA” (ALBERS, 1971, p. 4, grifo da autora, tradução nossa).

Sobre a situação da relação entre o ato de projetar e o design, Bonsiepe (2001, p. 18) afirma que

O design se distanciou cada vez mais da ideia de “solução inteligente de problemas” e se aproximou do efêmero, da moda, do obsoletismo rápido – a essência da moda é a obsolescência rápida –, do jogo estético-formal, da glamourização do mundo dos objetos. Frequentemente, hoje em dia, design é associado a objetos caros, pouco práticos, divertidos, com formas rebuscadas e gamas cromáticas chamativas.

Bonsiepe continua, afirmando que o design se transformou num evento midiático, e lembra que design é resolução inteligente de problemas, e não apenas *styling*². Ainda segundo o autor, apesar da industrialização, da tecnologia e dos artefatos por ela gerados, é nas estruturas acadêmicas que se encontra o problema do ensino de projeto nunca ter alcançado padrões igualáveis aos do ensino de ciências. Para ele, as “tradições e critérios de excelência científicas diferem fundamentalmente das tradições e critérios de excelência das disciplinas projetuais” (BONSIEPE, 2001, p. 19). O autor espera que no futuro as duas perspectivas acabem se fundindo.

Caso se fundam, seria um retorno ao artesanato? Anni Albers (1899-1994) considera que os artesãos são os designers do passado. Bardi (1994, p. 16, grifo da autora) afirma que a palavra “artesanato” vem da palavra “arte”, e “corresponde a uma forma particular de agremiação social [...] que no passado tiveram o nome de ‘corporações’” (Figura 1). Segundo Bardi (1994, p. 16-17),

No século XVII, com a mudança das velhas estruturas econômicas, consequência da Revolução Francesa e da introdução da máquina no trabalho do homem, as Corporações foram abolidas: a estrutura individualista do Capitalismo era antagônica à estrutura coletivista das Corporações. Desde o século XVIII, os artesãos sobrevivem como herança de ofício, como trabalho, não mais como parte viva de uma estrutura social.

Gropius (2004, p. 34, grifo do autor) questiona a relação entre artesanato e trabalho. Para ele:

“A diferença entre indústria e artesanato reside menos na diversidade das ferramentas de produção do que na divisão de trabalho na indústria em face do controle indivisivo dos processos de trabalho no artesanato”. A limitação forçada da iniciativa pessoal é o perigo cultural ameaçador da atual forma da economia. O único remédio está em uma atitude diferente para com o

² O termo *styling* refere-se à apropriação do design para tornar o produto mais atraente e, dessa forma, aumentar as vendas e diminuir a percepção de falhas no projeto. Raymond Loewy (1893-1986) foi um de seus maiores idealizadores. O *styling* serve bem aos ideais capitalistas norte-americanos, opostos aos do funcionalismo alemão.

trabalho, que parta do reconhecimento racional de que o progresso da técnica mostrou como uma forma de trabalho coletivo pode conduzir a humanidade a uma produção total maior do que um trabalho autocrático de cada indivíduo. Isso não reduz o poder e o significado da produção individual. Pelo contrário, quando se dá à iniciativa individual o lugar que ela merece no âmbito do trabalho conjunto, o efeito prático será até de incremento.

Flusser (2007, p. 183) aponta o caráter ambíguo do design. Analisa semanticamente por que design adquiriu o significado que lhe é atribuído no discurso atual sobre cultura. No caminho traçado por ele, a palavra ocorre no contexto de astúcia e fraude, porque o ser humano é um design contra a natureza. Para ele, as palavras arte e design estão fortemente inter-relacionadas, mas a cultura moderna, burguesa, fez uma separação brusca entre o mundo das artes e o mundo das técnicas e das máquinas, de modo que a cultura se dividiu em dois ramos estranhos entre si: por um lado, o ramo científico, quantificável, “duro”, e por outro lado o ramo estético, qualificador, “brando”. Essa separação desastrosa começou a se tornar insustentável no final do século XIX. A palavra design entrou para unir esses dois mundos.

A relação entre o homem e o que era produzido por ele mudou com o desenvolvimento de tecnologias e com o modo de viver em grandes cidades. Sobre tecidos, Albers (1971, p. 20-21, tradução nossa) avalia a relação deles com a cidade moderna:

Geralmente, exceto para algumas roupas, tecidos têm uma existência interna. Suas características de proteção se modificaram. Apesar de barrarem o vento, eles agora podem bloquear a entrada do sol dentro das casas e, atualmente num mundo tão povoado, é importante a proteção da privacidade dos habitantes. [Os tecidos] continuam oferecendo conforto, especialmente no chão, e podem proteger do calor se usados como cortinas – função perdida com o desenvolvimento na construção de prédios. Ao mesmo tempo eles estão adquirindo novas características, como absorção de som, um problema crescente em um mundo ruidoso.

Da mesma maneira que Albers, Gunta Stölzl (2009, p. 87) lembra que, ao projetar tecidos e tapeçarias, é necessário ter em mente seus diferentes usos e necessidades. Ela destaca alguns exemplos, como a diferença entre projetar cobertores e cortinas, que devem ser facilmente movidos, e acomodação de preferências e necessidades especiais individuais, como carpetes e tecidos para estofamento, que dependem do projeto do cômodo em que irão permanecer.

Figura 1 – Fragmento Chimu³

Fonte: Museu Oscar Niemeyer (2008, p. 65)

³ Fibra de camélido, 47 x 32,7 cm. The Josef and Anni Albers Foundation.

2.2 AS BASES EUROPEIAS DA ARQUITETURA E DESIGN INTERNACIONAIS

Pode-se falar em design industrial da forma como é reconhecido hoje apenas a partir da metade do século XIX, pois foi nesse momento que se iniciou de fato a divisão de trabalho, que separa o projeto da manufatura (BÜRDEK, 2006, p. 20). Ao mesmo tempo, a Revolução Industrial começou a destruir as próprias tradições do sólido artesanato: o trabalho manual cedeu lugar à produção mecânica, a oficina cedeu lugar à fábrica (MEGGS, 2009, p. 499). A Revolução Industrial ocorreu inicialmente na Inglaterra entre 1760 e 1840. Mais que um período histórico, modificou radicalmente a sociedade e a economia mundiais. O uso da energia a vapor, o rápido crescimento das cidades, a migração do trabalho no campo para as fábricas, a mudança do poder político da aristocracia para os fabricantes capitalistas, os comerciantes e até a classe operária, e o conhecimento científico aplicado na indústria são algumas características desse período, com destaque também para comunicação de massa, com o surgimento da fotografia, da prensa mecânica e do cinema.

A industrialização na Europa gerou mudanças na forma de trabalho, e também nas paisagens das cidades, com resultados imediatos na arquitetura. Gombrich (1999, p. 499) lembra que:

a quantidade de construção realizada no século XIX foi provavelmente maior que a soma de todos os períodos anteriores. A vasta expansão de cidades na Inglaterra e nos Estados Unidos, nessa época, converteu enormes extensões de campos em “áreas construídas”. Contudo, esse período de ilimitada atividade de construção não possuía um estilo próprio.

Meggs (2009, p. 217) chamou de pastiche a mistura de estilos que se encontrava na arquitetura da época. E sobre isso Gombrich (1999, p. 535, grifo do autor) relata que:

A construção convertera-se numa rotina vazia. Recordemos como grandes blocos de prédios de apartamentos, fábricas e edifícios públicos nas cidades em rápida expansão eram construídos numa diversidade de estilos que careciam de qualquer relação com a finalidade do edifício. Em geral, era como se engenheiros tivessem levantado primeiro uma estrutura adequada aos requisitos naturais da construção, e um pouco de “Arte” era depois acrescentada à fachada na forma de ornamentos extraídos de um dos livros com modelos de “estilos históricos”.

Argan (2004, p. 118-9) faz algumas considerações sobre a história do industrialismo moderno, dividindo-a em três partes:

A primeira é a “despersonalização” dos motivos e dos processos formais do artesanato [...] A segunda é a que constata o caráter racional ou científico dos processos mecânicos, reduz o belo ao prático e ao racional; admite que não pode haver beleza fora da racionalidade, porque fora da racionalidade não pode haver idealidade, e por isso tende a ligar-se com a arte mas só se esta se tornar puramente racional. [...] A terceira fase [...] nasce das transformações profundas que a ideia de ciência e, portanto, a ideia de racionalidade humana sofreram nas últimas décadas⁴.

Na primeira fase definida por Argan, a crise econômica do artesanato suscita a reação do socialismo utópico e a polêmica do escritor e artista John Ruskin (1819-1900) e do escritor e designer William Morris (1834-1896), ambos britânicos. De acordo com Proença (1997, p.136),

Desde meados do século XVIII, o governo britânico procurava estabelecer uma colaboração entre as artes e a indústria artesanal, através da *Society of Arts*. Mas foi em 1835 que as escolas oficiais de desenho foram criadas com o objetivo determinado de aprimorar o design das manufaturas e tornar a arte compatível com a industrialização.

O movimento *Arts and Crafts* foi inspirado por Ruskin – que publicava textos nos quais criticava os efeitos da industrialização – e encontrou em Morris a sua maior representação. Segundo Meggs (2009, p. 217), Ruskin

rejeitava a economia mercantil e apontava para a união da arte e do trabalho a serviço da sociedade, conforme exemplificado no design e na construção da catedral gótica medieval. [...] Após o Renascimento, havia se iniciado um processo de separação entre arte e sociedade. A industrialização e a tecnologia levaram essa cisão gradual a um estágio crítico, isolando o artista.

Byars (2005, p. 720) acrescenta ainda que a influência exercida por Ruskin “afetou boa parte do design do século XX [...], particularmente ao argumentar que as formas das coisas deveriam ser fiéis à natureza e aos materiais de sua construção”. Havia a preocupação de que a mecanização vulgarizasse ou simplesmente destruísse a tradição artesanal. Em 1859, o arquiteto britânico Philip Webb (1831-1915) projetou a *Red House* (Figura 2). Byars (2005, p. 891) afirma que

⁴ Texto de 1955.

essa desprestigiada construção revestida de tijolos vermelhos tornou-se modelo inicial de um novo tipo de arquitetura doméstica concebida no estilo *revival* gótico, ou neogótico, e o primeiro a manifestar por completo a influência do movimento *Arts and Crafts*.

Figura 2 – Hall de entrada da *Red House*, de Philip Webb, Inglaterra (1860)

Fonte: Khan Academy (2016)

Na ocasião de mobiliar a casa, Morris deparou-se com produtos e móveis vitorianos que não condiziam mais com a forma que o projeto tinha tomado. Então, fundou em 1861, juntamente com Edward Burne-Jones (1833-1898), Philip Webb, Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) e Ford Madox Brown (1821-1893), a empresa de decoração artística Morris, Marshall, Faulkner and Co., que se dedicou à criação de móveis, cerâmicas, tecidos, carpetes, tapeçarias, vitrais e papéis de paredes, com técnicas e motivos que seguiam os preceitos do movimento *Arts and Crafts*.

Parry (2013, p. 19) afirma que Morris e seus amigos frequentadores da casa, incluindo suas mulheres – Georgiana (1840-1920), casada com Burne-Jones, Lizzie Siddal (1829-1862), casada com Rossetti, Emma (1821-1893), casada com Madox Brown, e a própria mulher de Morris, Jane Morris (1839-1914), e a irmã dela,

Elizabeth “Bessie” Burden (1891-1971) – passaram a projetar e a decorar a casa (Figuras 3 e 4). Além disso, Morris aprendeu bordado medieval e instruiu⁵ Jane e as outras mulheres para que elas ajudassem no trabalho.

Figura 3 – Detalhe de cortina da *Red House*, de William Morris (início da década de 1860)⁶

Fonte: Parry (2013, p. 18)

Segundo Artigas (1967, p. 28), Ruskin foi sem dúvida a principal figura no século XIX contra a máquina e as técnicas modernas de produção. Ainda de acordo com o autor, Ruskin:

transformou a arte em religião, conferiu-lhe um grau de sublime tão exacerbado, que frente ao monstro que o aterrava, criou outro monstro, mítico, o seu modelo de arte. [...] Só no artesanato enquanto remanescente medieval, estaria a salvação (ARTIGAS, 1967, p. 28).

⁵ O verbo usado no livro consultado é “to instruct”, que significa “ensinar” ou “dar ordem a alguém”. É comum encontrar nas publicações em português que William Morris ensinou as mulheres a bordarem. É sabido que frequentemente bordado era uma tarefa doméstica destinada às mulheres.

⁶ William Morris desenhou o motivo de margarida, inspirado em uma iluminura do século XV. Jane Morris, Elizabeth Burden e outras mulheres bordaram sobre um tecido azul índigo. 167 x 299 cm.

Figura 4 – Detalhe de tecido Honeysuckle, de William Morris (1876)⁷

Fonte: MoMA (2016a)

O movimento *Arts and Crafts* influenciou outros países com seus ideais em relação ao design. Byars (2005, p. 572) destaca que o movimento preparou o caminho para o estilo *Art Nouveau*⁸, por meio de sua filosofia do design e da ornamentação, e para o movimento modernista, por meio de suas rigorosas discussões sobre design e arquitetura.

O *Art Nouveau* prosperou entre os anos 1890 e 1910. Assim como o *Arts and Crafts*, “englobou todas as artes projetuais – arquitetura, design de mobiliário e produto, moda e artes gráficas” (MEGGS, 2009, p. 248). Byars (2005, p. 36) confirma que o movimento buscava o *Gesamtkunstwerk* – “obra de arte total” em alemão –, que seus artistas tinham intenso interesse pelas formas orgânicas, derivadas da natureza e do corpo feminino, e utilizou ferro e vidro de forma inovadora. Outras influências foram o japonismo⁹, as artes decorativas, as iluminuras

⁷ Algodão estampado, 91,5 x 94 cm.

⁸ O movimento recebeu diversos nomes, de acordo com a região e o artista que o apresentava: *art nouveau*, *Jugendstil*, *modern style*, *sezessionist*, *style nouile*, *style 1900*, *Style des Vingt*, entre outros.

⁹ A cultura do Japão foi apresentada na Exposição Universal de 1867, em Paris, por meio de gravuras e utensílios, e despertou interesse no Ocidente.

medievais e as ideias da industrialização¹⁰. Victor Horta (1861-1947) projetou o interior da casa Tassel, representação do *Art Nouveau* na arquitetura em Bruxelas (Figura 5).

Figura 5 – Casa Tassel, de Victor Horta (1893)

Fonte: Gombrich (1999, p. 536)

O movimento teve como líder o arquiteto, pintor, designer e educador belga Henry van de Velde (1863-1957), e o termo surgiu pela primeira vez em uma galeria de Paris, que se tornou ponto de encontro internacional em que muitos jovens artistas eram apresentados ao mundo da arte. Landim (2010, p. 44-6) lembra que,

¹⁰ A partir desse momento, pode-se dizer que se inicia o que Argan chamou de “segunda fase do desenho industrial”, ainda de forma transitória, na qual é constatado o caráter racional ou científico dos processos mecânicos.

“em 1914, o *Art Nouveau* já não era mais um movimento de design e havia se transformado em um estilo de moda”. Ela afirma que o estilo foi associado ao luxo, por conta da produção artesanal e do uso de materiais caros na produção dos artefatos.

Van de Velde tornou-se uma personagem importante para os rumos do design no século XX. Na Bélgica, em 1895, projetou sua própria casa *Art Nouveau*. Em 1899, fixou-se na Alemanha, onde trabalhou como arquiteto, designer e professor. Por volta de 1909 associou-se à *Deutsche Werkbund* (Associação Alemã de Artesãos), em Munique, cujos primeiros representantes foram Peter Behrens (1868-1940), Hermann Muthesius (1861-1927), Josef Maria Olbrich (1867-1908) e Richard Riemerschmid (1868-1957), entre outros. Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) e Walter Gropius (1883-1969) também se associaram por volta do mesmo ano (Figura 6).

Figura 6 – Carpete de Peter Behrens (1902)

Fonte: The Textile Blog (2016)

Bürdek (2006, p. 26) afirma que a *Deutsche Werkbund* “era uma associação de artistas, artesãos, industriais e publicitários que queriam perseguir a meta de melhorar e integrar o trabalho da arte, da indústria e do artesanato por meio da formação e do ensino”. Segundo Meggs (2009, p. 302), apesar da influência de Morris e do movimento *Arts and Crafts*, a “*Deutsche Werkbund* reconhecia o valor das máquinas e advogava o design como meio para atribuir forma e significado a todas as coisas feitas pela máquina, inclusive os edifícios”.

De acordo com Bürdek (2006, p. 25) e Meggs (2009, p. 302), na *Deutsche Werkbund* manifestavam-se duas correntes ligadas ao design: uma, encabeçada por Muthesius, argumentava em favor da standardização industrial e tipificação dos produtos – a função determinava a forma e a ornamentação deveria ser eliminada – e a outra reforçava o desenvolvimento da individualidade artística, defendida por Van de Velde.

Figura 7 – Weissenhof, de Jacobus Oud (1927)

Fonte: Bürdek (2006, p. 24)

Bürdek (2006, p. 25) destaca ainda que o ponto alto do trabalho da *Deutsche Werkbund* foi uma exposição de arquitetura realizada em 1927, em Stuttgart, no Bairro de Weissenhof¹¹ (Figura 7). Mies van der Rohe convidou doze dos mais conhecidos arquitetos da época para realizar projetos inovadores para arquitetura e design. Entre os arquitetos estavam Le Corbusier (1887-1965), Hans Scharoun (1893-1972), Max Taut (1884-1967) e Walter Gropius. Bürdek afirma também (2006, p. 27) que “o conceito geral aplicado e realizado no Bairro de Weissenhof corresponde aos princípios estabelecidos na Bauhaus”.

Figura 8 – Pano de prato, de Kitty van der Mijl Dekker (1935-1940)

Fonte: Gemeente Museum Den Haag (2016)

Em 1917 formou-se na Holanda o De Stijl. Theo van Doesburg (1883-1931), Piet Mondrian (1872-1944), Jacobus Johannes Pieter Oud (1890-1963) e Gerrit Rietveld (1888-1964) eram os representantes mais importantes do movimento. Meggs (2009, p. 389) afirma que, “trabalhando em um estilo geométrico abstrato, o De Stijl

¹¹ Conjunto arquitetônico existente até os dias atuais como museu de arquitetura.

buscava leis universais de equilíbrio e harmonia para a arte, que poderia então se tornar um protótipo para uma nova ordem social”. Uma nova arte para esquecer o passado (a Primeira Guerra Mundial havia acabado) e começar algo novo, com obras com colorido primário e arrançadas por matrizes geométricas (Figura 8). Byars (2005, p. 194) ressalta:

O neoplasticismo (a teoria e a prática do De Stijl, desenvolvida por Mondrian) foi expresso por meio da arquitetura, móveis, têxteis, decoração de interiores, gráficos e outros meios, particularmente pintura abstrata.

Van Doesburg defendia as máquinas com um conceito parecido com o dos construtivistas russos. Ele também desenvolveu contato com os construtivistas e com El Lissitzki (1890-1941) e László Moholy-Nagy (1895-1946), e também com alunos da Bauhaus. Em tecelagem, teve Kitty van der Mijl Dekker (1908-2004) como representante. Ela foi estudante da Oficina de Tecelagem na Bauhaus entre 1929 e 1932.

O construtivismo surgiu como um movimento de vanguarda que representava os novos valores da sociedade soviética após a Revolução de 1917. Esse estilo foi influenciado pela geometria do suprematismo, fundiu-se com o cubismo e o futurismo e colocou explicitamente a arte como uma questão política. Era liderado por Vladímir Tátlin (1885-1953) e Aleksandr Ródtchenko (1891-1956). Segundo Tschichold (2007, p. 194, grifo do autor),

o movimento começou com o esboço e modelo da Torre da Terceira Internacional, de Tátlin. Um “objeto”, uma construção de dimensões incríveis, uma espiral de vidro e ferro medindo 200 metros a mais que a Torre Eiffel era a grande expressão do movimento que encontrou, na Revolução Russa, o seu primeiro sucesso político mundial.

A meta do movimento era criar produtos funcionais com formas mecânicas de produção, incluindo tecidos, cerâmica, móveis e arquitetura, assim como novas formas de tipografia e design gráfico de livros e cartazes para a massa. Recursos tipográficos e de design foram desenvolvidos para que as informações fossem vistas e interpretadas facilmente pela população, formada por diversas etnias, povos e culturas, 80% dela rural e praticamente analfabeta. Iniciou-se também uma enorme reforma educacional, o que gerou uma grande produção de livros infantis.

A fotografia era o meio mais popular de comunicação com a sociedade – enquanto o design comunicava com a forma, as fotografias e as fotomontagens podiam conter mensagens específicas. Inovações nos sistemas de edição usados no cinema por diretores como Sergei Eisenstein (1898-1948) e Dziga Vertov (1896-1954) influenciaram trabalhos gráficos de fotomontagem. Hollis (2000, p. 45) afirma que “os construtivistas rejeitavam a ideia de que uma obra de arte era única”.

Figura 9 – Amostra de tecido, de Aleksandra Ékster (1920)

Fonte: Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) (2009, p. 209)

Souza (2011, p. 39) destaca a VKhUTEMAS (Oficinas de Estudos Técnicos e Artísticos Avançados) como uma importante instituição no “processo de consolidação do design no interior dos processos mais amplos da renovação do ensino acadêmico na Europa”. A instituição fundada em 1918 estava voltada para o desenvolvimento de avançadas técnicas docentes e para a formação de um grande número de artistas soviéticos (Figuras 9 e 10). Por intermédio de El Lissitzki, Kazimir Maliévitch (1878-1935) e Vassíli Kandinski (1866-1944), forjaram-se vínculos com a Bauhaus (BYARS, 2005, p. 874).

Figura 10 – Esboço de vestimenta do espetáculo Morte de Tariélkin, de 1922, de Varvara Stepánova (Reconstrução de 1979)

Fonte: Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) (2009, p. 211)

Conforme afirma Bürdek (2006, p. 28), na Alemanha, em 1902, Van de Velde, anteriormente à *Deutsche Werkbund*:

fundou em Weimar um seminário de artes aplicadas que, sob sua orientação, transformou-se em 1906 em uma escola de artes aplicadas. Na sua fusão com a escola de artes plásticas sob a direção de Walter Gropius, formou-se a *Staatliche Bauhaus Weimar* (Casa de Construção Estatal de Weimar).

É importante destacar que nas primeiras décadas do século XX havia uma diversidade de movimentos e estilos artísticos na Europa, que influenciaram o design, e por consequência os movimentos que se mostravam favoráveis à construção da obra de arte total. Segundo Raimés e Bhaskaran (2007, p. 42):

Os anos 1920 foram uma década de otimismo e esperança, em que as pessoas voltaram a olhar para o futuro. A devastação causada pela Primeira

Guerra Mundial era uma memória ainda muito recente e dolorosa, mas a necessidade de reconstruir vidas e cidades possibilitou também a chegada de uma era nova e moderna.

Há destaque a partir desse momento para a Bauhaus, pois essa foi apontada por Jacob Ruchti (1917-1974), professor do IAC, para os rumos tomados para o design no MASP e no IAC. Ruchti na realidade descreveu o *Institute of Design* de Chicago como inspiração para o IAC, criado nos mesmos moldes da escola alemã, adaptada a realidade estadunidense, e novamente adaptado a realidade brasileira (RUCHTI, 1951).

2.3 A BAUHAUS

A Bauhaus é considerada uma das escolas de design mais influentes no século XX. Congregou professores, alunos e trabalhos importantes. Segundo Meggs (2009, p. 403, grifo do autor), quando foi estabelecida em 1919, em Weimar,

a Alemanha se encontrava em grave estado de convulsão. Sua catastrófica derrota “na guerra para pôr fim a todas as guerras” resultou em conflitos econômicos, políticos e culturais [...] e a necessidade de uma nova ordem social permeava todos os aspectos da vida.

Hollis (2000, p. 51) reforça que havia desemprego, caos político e inflação. E que foi essa situação que fez surgir uma sociedade modernizada. Ele acrescenta ainda que o posicionamento geográfico da Alemanha facilitou o intercâmbio com outros países:

A Alemanha, situada entre duas poderosas vanguardas, estava aberta a suas influências. A leste estavam o comunismo e o construtivismo da União Soviética; a oeste, o entusiasmo doutrinário dos artistas holandeses do movimento De Stijl. [...] Os movimentos artísticos mais proeminentes ao final da guerra eram o expressionismo e o dadaísmo.

O Manifesto da Bauhaus (Figura 11), publicado em jornais alemães e escrito por Walter Gropius, estabelecia a filosofia da nova escola. Nele foi decretado o fim da divisão entre artes visuais aplicadas e belas artes, e a construção era o ideal a ser alcançado. Os primeiros anos da escola, inaugurada em 12 de abril de 1919 e dirigida por Gropius, foram intensamente visionários. Cabe ressaltar que o arquiteto

Walter Gropius, antes da criação da Bauhaus, havia assumido a direção de duas escolas de artes aplicadas, sendo uma delas fundada por Henry van de Velde. Essas escolas tinham como projeto melhorar os padrões de artesanato da cidade.

Em Weimar, período que durou entre 1919 e 1924, as atividades da instituição foram inspiradas no expressionismo. Em Dessau, onde a escola funcionou entre 1925 e 1932, houve a consolidação da arte com a tecnologia. Depois de 1928, a escola passou por diversas mudanças até ser transferida para Berlim em 1933, ano também de seu encerramento. Seus diretores foram Walter Gropius, de 1919 a 1928, Hannes Meyer (1889-1954), de 1928 a 1930, e Ludwig Mies van der Rohe entre 1930 até o encerramento, em 1933.

Figura 11 – Manifesto da Bauhaus com gravura de Lyonel Feininger (1919)

Sobre o período em Weimar, Meggs (2009, p. 403) afirma que:

Caracterizada pelo desejo utópico de criar uma nova sociedade espiritual, a primeira Bauhaus buscou uma unidade entre artistas e artesãos na construção do futuro. [...] A catedral gótica representava a realização do anseio das pessoas por uma beleza espiritual que fosse além da utilidade e da necessidade; ela simbolizava a integração entre arquitetura, escultura, pintura e ofícios.

Em 1920, iniciou-se o *Vorkurs*, ou Curso Básico. Criado pelo suíço Johannes Itten (1888-1967), era pré-requisito para todos os alunos (Figura 12). De acordo com Miller (2008, p. 9, grifo da autora), o curso

era uma introdução geral a composição, cor, materiais e formas tridimensionais que familiarizava os estudantes com técnicas, conceitos e relações formais consideradas “fundamentais” para toda expressão visual, fosse ela escultura, trabalho em metal, pintura ou tipografia.

Figura 12 – Diagrama do currículo da Bauhaus (1923)¹²

Fonte: Bürdek (2006, p. 30)

¹² Tradução: de fora para dentro, em sentido horário, começando do eixo vertical que indica a duração de cada estágio. “Meio ano”: Curso básico, estudo elementar da forma, estudo de materiais na oficina básica. “Três anos”: estudo da natureza, estudo dos materiais, estudo espacial, estudo da cor, estudo da composição, estudo da construção e representação, estudo de materiais e ferramentas, madeira, metal, têxteis, cor, vidro, barro, pedra. “Construção”: canteiro, teste, projeto, ciência da construção e da engenharia (MILLER, 2008, p. 9).

Professores como o pintor, tipógrafo e teórico russo Vassíli Kandinski¹³ e o pintor e poeta suíço Paul Klee¹⁴ (1879-1940) atraíam alunos aspirantes a artistas para a escola. Itten foi a personalidade mais influente no período, cujos “ensinamentos estavam relacionados com o idealismo romântico do expressionismo alemão e opunha-se aos objetivos pragmáticos de Gropius de estabelecer vínculos com o comércio e com a indústria” (BYARS, 2005, p. 65). Com a saída de Itten em 1923, o construtivista húngaro László Moholy-Nagy assumiu o curso preliminar juntamente com o ex-aluno Josef Albers (1888-1976). De acordo com Meggs (2009, p. 405, grifo do autor),

Jovem e articulado, Moholy-Nagy foi influência marcante na evolução da instrução e da filosofia da Bauhaus e ali se tornou o “primeiro ministro” de Gropius, à medida que o diretor levava adiante o plano de unidade entre arte e tecnologia.

Também foi esse o ano em que houve a Exposição Bauhaus de 1923, em Weimar, que apresentou o ideal bauhausiano sobre a unidade entre arte e tecnologia. Aproximadamente 15 mil visitantes viajaram para a cidade para ver a exposição “Arte e Tecnologia, uma nova unidade”. Nessa ocasião foi apresentada a Haus am Horn, projetada por Georg Muche (1895-1987) e decorada pelos alunos e professores das oficinas (Figura 13). Haus am Horn recebeu esse nome por conta da rua em que estava situada. Muche foi pintor, designer gráfico e professor alemão. Substituiu em 1921 Johannes Itten como Mestre da Forma na Oficina de Tecelagem, onde permaneceu por seis anos, até Gunta Stölzl (1897-1983) assumir definitivamente a oficina. Weltge (1993, p. 60-61) destaca que a autobiografia de Muche, **Blickpunkt**, não contém o nome de uma única tecelã, e que isso é uma surpresa, pois ele trabalhou muito próximo pelo menos de uma delas, Benita Otte, com projetos para a Haus am Horn.

¹³ Tornou-se uma das ligações mais importantes entre a arte experimental na Rússia e na Alemanha.

¹⁴ Naturalizado alemão, foi influenciado pelo expressionismo, pelo cubismo e pelo surrealismo, entre outros movimentos artísticos do período.

Figura 13 – Haus am Horn (1923)

Fonte: Weltge (1993, p. 62)

Benita Otte (1892-1976), com a colaboração de Ernst Gebhardt, desenhou uma cozinha tão funcional que se tornou o protótipo para o conceito de cozinha contemporânea. Moholy-Nagy criou luminárias na Oficina de Metal. A Oficina de Mobiliário produziu móveis criados pelo arquiteto e designer húngaro Marcel Breuer (1902-1981) e a designer alemã Alma Buscher (1899-1944), entre outros. Conforme destaca Weltge (1993, p. 62, tradução nossa),

Os mesmos críticos que expressaram desnorteamento pelo fato de a casa ter sido criada por um pintor e não por um arquiteto foram rápidos em noticiar a ausência de pinturas nas paredes vazias. Isso pode explicar por que os tecidos, que suavizaram a severidade e a angularidade dos cômodos e dos móveis, foram na sua maior parte recebidos favoravelmente.

Apesar de a exposição ter tido repercussão internacional, isso não impediu que a escola fosse fechada no ano seguinte, por motivos políticos e financeiros.

Iniciou-se a negociação entre Gropius e o prefeito de Dessau, dr. Fritz Hesse, sobre a transferência da Bauhaus para essa pequena cidade provinciana. Em Dessau, período que durou entre 1925 e 1932, a identidade e a filosofia da Bauhaus passaram à plena fruição (Figura 14). O De Stijl e o construtivismo ainda eram evidentes, mas desenvolveram-se princípios formais claramente entendidos que poderiam ser aplicados com inteligência às questões do design (MEGGS, 2009, p. 409).

Figura 14 – Bauhaus Dessau, projeto de Walter Gropius (1926)

Fonte: Gombrich (1999, p. 560)

Segundo Bürdek (2006, p. 31), “a meta da atividade de projeto na Bauhaus [nessa fase] era a de criar produtos para camadas mais amplas da população, que fossem acessíveis e tivessem alto grau de funcionalidade”. Em 1927, o arquiteto suíço Hannes Meyer (1889-1954) tornou-se chefe do departamento de arquitetura, e no ano seguinte, substituiu Gropius na direção da instituição.

A postura de Meyer em relação a arquitetura era mais radical na defesa do engajamento social de arquitetos e designers; esse posicionamento, que

desagradava professores e alunos, fez com que ele deixasse a escola em 1930, juntamente com Klee e Moholy-Nagy. Mies van der Rohe assumiu a direção da Bauhaus, tornando-se assim seu último diretor. Bürdek (2006, p. 33) também lembra que “em 1932 os nacional-socialistas fecham a Bauhaus em Dessau e Mies procurou continuar a Bauhaus em Berlim como uma entidade independente e privada”. Apesar dos esforços, a instituição se autodissolveu após seis meses. Byars (2005, p. 548) complementa afirmando que houve uma forte pressão da Gestapo para que o arquiteto Ludwig Hilberseimer (1885-1967) e Kandinski fossem dispensados da escola, entre outras questões políticas.

Sobre o fechamento da Bauhaus, Argan (2004, p. 170-171, grifo do autor) lembra que a instituição se tornou um centro mais ativo do movimento moderno e o mais eficaz fator de renovação do costume e da vida modernos, e que

desse centro, as formas da nova arquitetura, com os problemas sociais que elas implicavam, se irradiaram em toda a Europa, como expressão viva da ideia de uma democracia não mais “natural”, congênita quase ao ser humano, mas “social”, conquistada através de uma luta longa e difícil. Justamente por isso a Bauhaus foi suprimida por Hitler, tão logo chegou ao poder: muito mais do que a celebradíssima cultura humanista das universidades alemãs, aquela escola de arquitetura e de arte aplicada constituía um obstáculo ao processo de barbarização que o nazismo impunha à Alemanha.

2.3.1 Bauhaus e tecelagem: trabalho para mulher

O ato de tecer remonta a um tempo pré-histórico. Uma atividade manual, pois foi mecanizada na história recente, com a Revolução Industrial. Não há como precisar o seu aparecimento, e surgiu simultaneamente em várias civilizações. Durante os séculos XVII e XVIII, tecelagem era uma tarefa nobre. Weltge (1993, p. 41, tradução nossa) afirma que:

Na Europa, os professores especialistas de tecelagem nas guildas medievais eram certamente homens, como os tecelões de seda especialistas em Florença, Lucca, Lion e Krefeld¹⁵ e outros centros têxteis nos séculos XVII e XVIII. Era ilegal para as mulheres pertencerem às guildas de tecelagem e de alfaiates.

¹⁵ Florença e Lucca ficam na Itália, Lyon na França e Krefeld na Alemanha.

De acordo com Albers (2003, p. 19, tradução nossa),

uma das atividades artesanais mais antigas, tecer manualmente é um método para formação de um tecido maleável por meio do entrelaçamento de fios, retangularmente. Inventado na era pré-cerâmica, manteve-se inalterado até os dias de hoje. Mesmo a automação da atividade, com a introdução das máquinas, não alterou o princípio básico da tecelagem.

Segundo Weltge (1993, p. 41-42), com a ascensão do capitalismo e a introdução dos teares mecânicos no século XIX, mulheres se juntaram à força de trabalho em um número sem precedentes, substituindo homens especialistas não como profissionais, mas como trabalhadoras. De acordo com a autora, na Bauhaus, Gropius subestimou a quantidade de mulheres que desejavam cursar a instituição e ficou alarmado com o elevado número de alunas inscritas nos cursos.

Weltge (1993, p. 41-42) afirma ainda que, quase simultaneamente ao início das atividades da escola, o Conselho dos Professores criou um Departamento para Mulheres, aparentemente em resposta a um desejo dos estudantes – provavelmente os estudantes homens. Em 1920, as alunas foram obrigadas a se inscrever apenas nas oficinas de Tecelagem, Cerâmica e Encadernação, até que em 1922, a Oficina de Tecelagem passou a ser a única opção para elas. Droste (1994, p. 72) narra que, criando essa estrutura, a escola

reavivou uma instituição do mundo das academias e escolas de artes e ofícios. Durante muitos anos, tais escolas constituíram a única oportunidade de ensino aberto às mulheres, tendo como disciplinas principais de estudo técnicas têxteis, decoração e desenho decorativo. Durante os anos [19]20, a classe formada por mulheres transformou-se na classe de tecelagem.

Ainda de acordo com Droste (1994, p. 72), o “Programa de Ensino para a Formação Artesanal das Técnicas Têxteis”, publicado em julho de 1921 e provavelmente escrito pela professora de artesanato, Helene Börner, incluía aulas de macramê, bordado, debrum decorativo, crochê e tricô, além de tecelagem.

Figura 15 – Fotocolagem na Oficina de Tecelagem (1928)¹⁶

Fonte: Weltge (1993, p. 116)

Weltge (1993, p. 9) aponta que, apesar de a Oficina de Tecelagem ter sido a mais longa e a que teve mais sucesso entre todas – especialmente após a “Exposição Bauhaus de 1923” –, ela tem recebido pouca atenção, e que na hierarquia da arte e do design, tecidos e mulheres dividem igualmente baixas posições. Droste (1994, p. 72, grifo da autora) reforça essa afirmação, dizendo que “tanto os homens quanto as mulheres viam o trabalho com têxteis como uma atividade ‘natural’ própria de mulheres”, e que a longo prazo, “tecelagem era de fato a mais industrializada das tecnologias têxteis, oferecendo assim pressupostos ideais para os objetivos da Bauhaus”. Nas Figuras 16 a 18 pode-se ver a relação da Oficina de Tecelagem e o trabalho das tecelãs com as oficinas de mobiliário e arquitetura.

¹⁶ Foto de Lux Feininger. De baixo para cima, da esquerda para a direita: Lisbeth Oestreicher, Gertrud Preiswerk, Léna Bergner, Grete Reichardt, Lotte Beese, Anni Albers, Ljuba Monastirsky, Rosa Berger, Gunta Stölzl, Otti Berger e Kurt Wanke.

Figura 16 – Apartamento para estudante na Bauhaus Dessau, projeto de Walter Gropius

Fonte: Weltge (1993, p. 69)

Figura 17 – Cobertor, de Gunta Stölzl.

Fonte: Weltge (1993, p. 69)

Até 1925 a Oficina de Tecelagem trabalhava em colaboração com a Oficina de Mobiliário, com as alunas produzindo revestimentos para os móveis e tapetes para a *Haus am Horn*. Apesar disso, é frequente que os designers dos móveis sejam lembrados, mas não é citado quem criou os tecidos (Figura 18).

Figura 18 – Cadeira de Marcel Breuer e Gunta Stölzl (1921)

Fonte: Weltge (1993, p. 25)

O sucesso da Exposição Bauhaus de 1923 foi grande, e Muche apresentou o documento “Propostas para a Organização Econômica da Oficina de Tecelagem”. Após reorganização do departamento, em 1924, várias pessoas trabalhavam sob a supervisão de Helene Börner; mas frequentemente as atividades eram interrompidas por falta de material e de mão de obra (DROSTE, 1994, p. 72).

Apesar de aulas com Klee, Itten, Moholy-Nagy e Kandinski terem sido importantes para a construção de uma nova linguagem e experimentos têxteis, parte do conhecimento específico em tecelagem precisou ser adquirido fora da Bauhaus. Droste (1994, p. 73) afirma que Gunta Stölzl (1897-1983) e Benita Otte foram estudar tingimento na Escola Técnica de Arte de Tingir, em 1922, e em 1924 frequentaram o Curso de Fabricante da Escola de Tecelagem de Seda, ambas em Krefeld.

Em 1927, nomeada como “jovem mestre”, Stölzl conduziu os trabalhos na oficina de Tecelagem, não se limitando apenas ao ensino do ato de tecer. Desde 1925 Stölzl estava incumbida pela organização e pelo teor do curso, e o mestre de tecidos Kurt Wanke era responsável por assuntos técnicos. Wanke permaneceu na escola entre 1925 e 1932 (Figura 15). Stölzl foi a única mulher a fazer parte do corpo docente da escola, e a história da oficina se mistura com sua própria história na Bauhaus (Figuras 16 a 18). De acordo com Droste (1994, p. 151),

Gunta Stölzl introduziu os mais variados sistemas de teares – adequados tanto para efeitos de aprendizagem como de produção – assim como elaborou um curso de formação de três anos. Este curso estava dividido em duas fases, a primeira num ateliê de aprendizagem e a segunda num ateliê experimental e de modelo. Gunta Stölzl deu também aulas sobre a teoria do ligamento e do material e, uma vez que a Bauhaus tinha sua própria tinturaria, a tinturaria também fazia parte das aulas.

Muche ficou responsável pela Oficina de Tecelagem até 1927, quando Stölzl assumiu a direção, permanecendo até 1931. Droste (1994, p. 184) afirma que Muche foi pressionado a pedir demissão após as tecelãs se levantarem contra a decisão dele de equipar as oficinas com teares Jacquard para intensificar a produção. Esse fato foi agravado por problemas políticos, porém mostrou-se adequado posteriormente aos ideais da instituição. Byars (2005, p. 797) afirma que Stölzl

confeccionou tecidos para os assentos das cadeiras desenhadas por Marcel Breuer e outros, além de contribuir com tecidos para a casa Sommerfeld de [...] de Walter Gropius. [...] Sob sua direção, os tecidos foram vendidos em empresas de Berlim, Dresden e Stuttgart.

A casa Sommerfeld foi encomendada por Adolf Sommerfeld a Gropius e Meyer, e deveria usar madeira cortada de um navio de batalha. Gropius envolveu a Bauhaus no projeto. A cortina criada pela alemã Dörte Helm (1898–1941) ecoava o design usado nas portas, nas paredes e no chão (Figura 19). Weltge (1993, p. 57, tradução nossa) lembra que “a cortina da Casa Sommerfeld não foi, entretanto, estritamente falando, um produto da Oficina de Tecelagem, porque, naquele período, Dörte Helm, apesar de estudante da Bauhaus, não era uma tecelã ainda”.

Figura 19 – Cortina de Dörte Helm, projeto para a Casa Sommerfeld (1921-1922)

Fonte: Weltge (1993, p. 57)

Em 1928, Hannes Meyer substituiu Gropius na direção da Bauhaus. Meyer tinha uma abordagem rigorosa em relação ao design e à arquitetura. Na Oficina de Tecelagem, seus ideais sociais também se refletiram. Conforme afirma Droste (1994, p. 184, grifos da autora), as estudantes foram ao encontro desses ideais e “em vez de ‘tapetes’, o objetivo agora era produzir ‘revestimentos para o pavimento’, realçando o ‘material de utilidade’”. Além disso, “foi dada prioridade à análise, evitando-se cuidadosamente as palavras ‘estética’ e ‘arte’”. Ainda segundo Droste (1994, p. 186, grifo da autora), “em 1930, concretizou-se o primeiro projeto conjunto com a empresa têxtil Polytex de Berlim, que produziu e vendeu os designs licenciados da Bauhaus.”

Gunta Stölzl pediu demissão em 1931, após anos na Oficina de Tecelagem. Mies van der Rohe a substituiu pela designer de interiores alemã Lilly Reich (1885-1947), com quem partilhava um ateliê desde 1925. Além da Oficina de Tecelagem, Reich também ficou responsável pela Oficina de Design de Interiores, substituindo o arquiteto alemão Alfred Arndt (1896-1976), que foi encarregado da Oficina de

Design de Interiores e das Oficinas de Móveis e de Pintura de Paredes na Bauhaus entre os anos 1929 e 1932. Segundo Byars (2005, p. 689-690), quando Reich se tornou chefe das oficinas, ela já era uma respeitada designer de interiores. Ela também lecionou na Oficina de Construção. Reich não possuía conhecimentos técnico sobre tecelagem, mas estudava efeitos dos têxteis no espaço, e suas aulas concentravam-se no design de padrões para a impressão de tecidos. Lilly Reich e Mies van der Rohe participaram do *Die Wohnung unserer Zeit* (A habitação do nosso tempo), *German Building Exhibition Berlin* (Figura 20).

Figura 20 – Vista do quarto feminino, de Lilly Reich e Mies van der Rohe (1930-31)

Fonte: MoMA (2010, p. 188)

Conforme afirma Weltge (1993, p. 43-44, tradução nossa),

as estudantes da oficina de Tecelagem podem ser posicionadas em três categorias. Há, antes de tudo, aquelas que foram marginalizadas e saíram sem nenhum traço de futuro envolvimento profissional. O segundo grupo pertence a mulheres que completaram quase ou totalmente os estudos prescritos, mas, por conta de outras aspirações, não fizeram da tecelagem um modo de expressão. [...] Finalmente, há aquelas que abraçaram

tecelagem como carreira para a vida toda, não apenas a exercendo como designers, mas também como professoras e disseminadoras das ideias da Bauhaus.

Os resultados da Oficina de Tecelagem foram memoráveis, tanto nos anos iniciais de expressão artística inspirados no expressionismo, em Weimar (1919-1924), quanto em Dessau (1925-1932), nos desenvolvimentos para a indústria têxtil. Na Bauhaus de Dessau, com a ênfase dada ao design, a tecelagem encontrou a indústria. A oficina foi responsável pela demanda para desenvolver tecnologia de tecidos que incorporavam materiais novos e não usuais, como celofane, couro e material sintético, criando tecidos com propriedades acústicas e de reflexão da luz, por exemplo. O que as mulheres fizeram foi transformar os tecidos de mero artesanato para parte integral da estética do design contemporâneo.

Gunta Stölzl e Anni Albers são os nomes mais conhecidos, pois além de designers, foram professoras e, no caso de Anni Albers, também crítica. Mas outras mulheres merecem ser lembradas: Margaret Leischner (1907-1970), Marli Ehrmann (1904-1982), Trude Germonprez (1910-1976), Otti Berger (1898-1944), Lisbeth Oestreicher (1902-1989), Benita Otte, Marie Helene Heimann (1904-1982), Friedl Dicker (1898-1944) são algumas delas. Cabe ressaltar que a produção de Anni Albers – tanto na atuação como professora no Black Mountain College, após sua imigração para os Estados Unidos, quanto pela atuação como artista tecelã –, chegou ao IAC-MASP por meio do trabalho da professora tecelã alemã do IAC, Klara Hartoch. P. M. Bardi apresentava Hartoch como ex-aluna de Anni Albers na Bauhaus, fato que provavelmente não ocorreu¹⁷.

2.3.2 Costume na Bauhaus

Gropius idealizou uma escola em que, além da relação entre arte e técnica, os alunos teriam contato com teatro, conferências, poesia, música, ginástica e festas. As festas eram centrais na visão educacional de Gropius, pois promoviam, além de um entretenimento extracurricular, uma relação amigável entre alunos e professores fora do ambiente de trabalho, e também contato com a comunidade. O

¹⁷ Esse assunto será melhor detalhado no capítulo 4.

estreitamento entre trabalho e vida pessoal era considerado fundamental pela direção da escola.

Nos festivais era dada a oportunidade para os alunos criarem livremente convites, cartazes, decoração e também roupas. Droste (1994, p. 38) afirma que aconteciam quatro importantes celebrações no ano, que eram a Festa da Lanterna, a Festa do Solstício de Verão, o Festival da Pipa e o Natal.

Figura 21 – Festa Branca (1926)¹⁸

Fonte: The J. Paul Getty Museum (2017)

Conforme lembra Molnár¹⁹ (1925, apud THE CHARNEL-HOUSE, 2013), em outras ocasiões, as festas ocorriam apenas como bailes, porém muito diferentes dos que aconteciam em Paris e Berlim no mesmo período, como na Festa Branca (Figura 21), em que era solicitado que as pessoas usassem roupas pontilhadas, xadrezes e listradas. Na Festa do Metal (Figura 22), os convidados usaram trajes

¹⁸ Fotografia de Rudolph Binnemann, 8,7 x 13,8 cm

¹⁹ MOLNÁR, Farkas. Life at the Bauhaus, 1925. In: BENSON, Timothy O.; FORGÁCS, Éva (editores). **Between Two Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910-1930**. Cambridge: The MIT Press, 2002. Disponível em: <<https://thecharnelhouse.org/2013/06/02/oskar-schlemmers-bauhaus-costume-parties-1924-1926/>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

produzidos com folhas de papel alumínio e utensílios domésticos. Ainda de acordo com o autor (1925, tradução nossa):

A diferença essencial entre os sofisticados vestidos de baile organizados por artistas de Paris, Berlim, Moscou e os daqui da Bauhaus é que nossos costumes são realmente originais. Cada um prepara o seu próprio modelo.

Figura 22 – Marianne Brandt em autorretrato com acessórios criados para a Festa do Metal (1929)

Fonte: Galerie-Photo (2017)

Em 1921 Oskar Schlemmer (1888-1943) tornou-se mestre na Bauhaus, onde permaneceu até 1929. Ministrou aulas de pintura em mural e escultura, e em 1923 ficou também responsável pelo departamento de teatro. Os trabalhos mais significativos do período são o Balé Triádico (Figura 23) e o “Cabaré Mecânico”. Os alunos da Oficina de Teatro eram responsáveis pelos espetáculos, incluindo trajes e

cenários, e pela produção de cenários para os festivais promovidos na instituição. Segundo Droste (1994, p. 101):

O primeiro teste da Oficina de Teatro foi a exposição de 1923. Estudantes prepararam suas próprias apresentações, mas foi a performance do “Balé Triádico” de Schlemmer que roubou o show. [...] Não era um balé no senso convencional, mas uma combinação de dança, costume, pantomima e música. Os bailarinos estavam vestidos como esculturas.

Figura 23 – Trajes do Balé Triádico (1926)

Fonte: Droste (1994, p. 102)

Segundo Museum of Modern Art (1975, p. 89) no primeiro ano os alunos se vestiam de forma curiosa aos olhos da população de Weimar, ou por fantasia, ou por entusiasmo em prever roupas do futuro. As roupas que deveriam expressar total independência dos moldes tradicionais, e tinham influência direta de Itten. Mas após esse primeiro ano, essas roupas para o dia a dia foram descartadas, pois na opinião de Gropius, o artista deveria se vestir com roupas convencionais.

O que foi produzido em vestuário na Bauhaus, seja para a produção de espetáculos teatrais, seja nas festas promovidas na instituição, estava alinhado com a nova linguagem que surgia. De certa maneira estava intimamente relacionado com a ideologia, questões políticas e até religiosas de seus integrantes (Figuras 24 e 25).

Figura 24 – Lis Beyer ou Ise Gropius sentada em cadeira de Breuer, com máscara de Schlemmer (1927)²⁰

Fonte: The Barbican (2017)

Figura 25 – Moholy-Nagy veste o uniforme vermelho criado por ele (1925)²¹

Fonte: Droste (1994, p. 61)

²⁰ Fotografia de Erich Consemüller. O tecido da roupa é de Beyer.

²¹ Fotografia de Lucia Moholy-Nagy.

2.4 INTERCÂMBIO ENTRE O VELHO E O NOVO MUNDO

A ascensão do nazismo na Europa provocou uma das maiores migrações de talentos intelectuais e criativos para os Estados Unidos. Cientistas, autores, arquitetos, artistas e designers abrigaram-se no país a partir dos anos 1930 e levaram com eles um legado artístico, pedagógico e científico.

Na arquitetura, há um marco no intercâmbio cultural entre Europa e América nas últimas décadas do século XIX. Os arquitetos norte-americanos Louis Henri Sullivan (1856-1924), conhecido como o “pai dos arranha-céus”, Henry Hobson Richardson (1838-1886) e Frank Lloyd Wright (1867-1959) tiveram influência direta do *Arts and Crafts*. Além disso, Wright, considerado um dos mais importantes arquitetos nos Estados Unidos, viajou pela Europa entre 1909 e 1911, e arquitetos europeus, como Le Corbusier, Peter Behrens, Ludwig Mies van der Rohe e Walter Gropius tiveram contato com seus desenhos arquitetônicos.

Na Europa, Gropius esteve presente em uma série de movimentos que culminaram com a formação da Bauhaus e seu projeto racionalista e antinaturalista. Nos Estados Unidos, Wright acreditava que o projeto deveria ser individual e de acordo com a localização e a finalidade dele – um projeto com visão naturalista e orgânica. Argan (2004, p. 264-265) compara os dois arquitetos²², afirmando que em Gropius a forma arquitetônica é uma causa de angústia – relação com o expressionismo alemão e os antecedentes e as consequências da Grande Guerra (Figura 26). Já Wright, com pressupostos naturalistas, eludindo a determinações formais demasiadamente engajadas e pertencentes a outro contexto histórico, quase que involuntariamente descobre a fonte original do gosto moderno, que é o impressionismo e Cézanne²³. Segundo Argan (2004, p. 271), “Wright não condena peremptoriamente o caráter mecânico da civilização moderna, mas quer que a máquina sirva o homem no seu trabalho, e não o inverso”. Esse pensamento se deve a sua formação artística e as influências de Sullivan e Richardson (Figura 27).

²² Para Argan (2004, p. 252), “nessa história o recíproco intercâmbio de experiências conta mais do que o contraste ou a sucessão das correntes”.

²³ A partir da primeira década do século XX, com Cézanne e os cubistas, a exploração do espaço e das formas tornam-se ponto de partida para as concepções de como projetar uma imagem sobre uma superfície bidimensional (AMARAL, 2006, p. 101).

Aliado a isso, como destaca Gombrich (1999, p. 557), havia o fato de arquitetos mais jovens rejeitarem radicalmente a decoração e, por isso, repensaram sua tarefa à luz de uma finalidade prática, cuja abordagem fez-se sentir em muitas partes do mundo, mas de modo mais constante nos Estados Unidos, “onde o progresso tecnológico era bem menos estorvado pelo peso das tradições”. Byars (2005, p. 913) afirma que “Wright exerceu uma profunda influência na arquitetura e nas artes decorativas nos EUA e na Europa, especialmente nos Países Baixos”. Argan (2004, p. 252) lembra que:

A partir de 1910, data da exposição de Berlim, a obra de Wright exerceu uma influência mais ou menos intensa e direta sobre os desdobramentos da arquitetura moderna europeia; e [...] Gropius, que justamente em 1910 iniciava a sua atividade de arquiteto, foi um dos primeiros a perceber o alto potencial expressivo das obras do americano.

As vanguardas europeias foram oficialmente apresentadas ao Novo Mundo por meio da Exposição de Arte Moderna, ou *Armory Show*, de 1913. Meggs (2009, p. 435) lembra que o movimento moderno não conseguiu sustentação inicial nos Estados Unidos, e que só se tornou uma influência importante nos anos 1930. Segundo ele, “quando o lendário *Armory Show* de 1913 introduziu o modernismo no país, gerou uma tempestade de protestos e provocou a rejeição pública da arte e do design modernos”.

Quando europeus vindos de diversas regiões chegaram aos Estados Unidos a partir de 1930, encontraram um ambiente mais propício para o design e para a arquitetura modernos, com influências do Velho Mundo – na verdade, um intercâmbio mútuo entre Estados Unidos e Europa – aliados ao capitalismo norte-americano, que pregava ao mundo o *American Way of Life*. A Segunda Guerra Mundial fez o fluxo de imigração crescer consideravelmente para a América do Norte, mas a região já havia acolhido europeus. Além disso, a Europa também havia recebido americanos ansiosos por notícias das vanguardas que ocorriam por lá.

Figura 26 – Residência de Walter Gropius, Massachusetts (1938)

Fonte: Archdaily (2017)

Figura 27 – Casa da Cascata, de F. L. Wright, Pensilvânia (1934)

Fonte: Fallingwater (2017)

A seguir, há destaque para as instituições norte-americanas em que a questão do design têxtil e de moda esteve associado ao desenho industrial. Outro fato importante é que nessas instituições havia a proximidade entre educação, indústria e museus, característica que pode ser desenvolvida nos Estados Unidos em uma realidade sem o peso das tradições e de duas grandes guerras em seu território. As vanguardas ocorridas nos Estados Unidos, tanto educacionais quanto museológicas, tornaram-se diretrizes na criação do MASP, e por conseguinte, no IAC – no MASP, com o chamado de museu-vivo²⁴ e os acontecimentos no MoMA, e no IAC, por meio do *Institute of Design* de Chicago, sob direção de Moholy-Nagy, ex-bauhausiano. As escolas americanas haviam recebido ex-alunos da Bauhaus antes mesmo do início da Segunda Guerra Mundial (como a *Cranbrook Art School*) ou apenas transplantando as políticas educacionais da escola alemã em seu território (como no *Black Mountain College*), logicamente adaptado a realidade e necessidades norte-americanas.

2.4.1 O legado educacional da Europa nos Estados Unidos para design têxtil e de moda

A imigração a partir dos anos 1930 de europeus para os Estados Unidos, fugidos da guerra, desempenhou papel fundamental na compreensão para o legado artístico e educacional no Novo Mundo em relação ao design. Mas, destaca-se que antes desse período, já havia um intercâmbio de ideias entre os dois continentes, em duplo benefício para ambos.

2.4.1.1 Cranbrook Art School

O movimento *Arts and Crafts* chegou à América, especialmente ao Centro-Oeste dos Estados Unidos, região faminta por desenvolvimento artístico e confiante no poder da reforma estética, que compreende os estados de Dakota do Norte, Dakota do Sul, Illinois, Indiana, Iowa, Kansas, Michigan, Minnesota, Missouri, Nebraska, Ohio e

²⁴ O texto “Os museus vivos nos Estados Unidos” deixa claras as influências norte-americanas para as ações educativas do IAC (**Habitat**. São Paulo, n. 8, jan.-mar., 1952).

Wisconsin. O barão George Booth, *publisher* milionário e fundador da Comunidade de Cranbrook, em Michigan – uma das poucas instituições que durante os anos 1920 e 1930 ensinavam arquitetura, design de interiores e arte nos Estados Unidos – encontrou no movimento inspiração para seus ideais. Booth desejava que houvesse a integração da vida diária, dos valores sociais e do ato de produzir, unindo industrialização, tecnologia e urbanização, em que o artesão poderia ser a base de uma vida coletiva eticamente responsável (HARRIS, 1983, p. 15).

Segundo Harris (1983, p. 15-16), há paralelos entre o Centro-Oeste norte-americano e a Finlândia: além da presença dominante da natureza, do passado rural e do futuro urbano, museus, academias de design, escolas de arte e comunidades de conhecimento começaram a aparecer, gerando instituições (nos Estados Unidos: *The Art Institute of Chicago* (1879), *The Detroit Museum of Art* – posteriormente *The Detroit Institute of Arts* (1885) –, entre outros, além de uma série de publicações e instituições preocupadas com treinamento, certificação e educação). A maior conexão com a Finlândia foi o arquiteto e designer Gottlieb Eliel Saarinen (1873-1950).

De acordo com Byars (2005, p. 724), Saarinen foi líder do movimento romântico nacional na Finlândia, se associou ao *Deutsche Werkbund* em 1912 e, após conquistar o segundo lugar do concurso da *Chicago Tribune Tower* de 1922, mudou-se com a família para os Estados Unidos (Figuras 28 e 29). Em 1924 foi convidado por Booth a desenvolver a *Cranbrook Educational Community*, em Bloomfield, Michigan. No ano seguinte desenhou prédios para a *Cranbrook Foundation*, e a partir de 1932 tornou-se presidente da *Cranbrook Academy of Art*.

A mulher de Saarinen, Louise “Loja” Gesellius Saarinen, desenhou e manufaturou tapetes e artigos têxteis na *Cranbrook* e manteve um estúdio particular (Figuras 30 e 31). Thurman (1983, p. 176) lembra que, ainda na Europa, Loja foi exposta aos movimentos artísticos, incluindo o *Deutsche Werkbund* e a Bauhaus, e que essa experiência foi fundamental para a formação dela como designer.

Figura 28 – Projeto de Eliel Saarinen que ganhou o segundo lugar na competição de arquitetura (1922)

Fonte: The Skyscraper Museum (2017)

Figura 29 – Sala de jantar, de Eliel Saarinen (1928-30)

Fonte: Detroit Institute of Arts (1983, p. 8)

Figura 30 – Escritório de Edgar Kaufmann Jr., projeto de Frank Lloyd Wright (1935-1937 – projeto; 1937 – construção)

Fonte: V&A Museum (2017a)

Figura 31 – Tapete de lã e linho para Edgar Kaufmann Jr., de Loja Saarinen (1937)

Fonte: V&A Museum (2017b)

Pela *Cranbrook* passaram importantes artistas, arquitetos e designers: Ray Eames (1912-1988), Charles Eames (1907-1978), Florence Knoll²⁵ (1917-), Jack Lenor Larsen (1927-) são alguns deles. Na ocasião da sua fundação, em 1929, inspirada no currículo da Academia Americana em Roma, contava com os departamentos de Arquitetura, Cerâmica, Design de interiores, Fibras (Tecidos), Metal, Pintura, Escultura, Encadernação, Impressão e Marcenaria (CRANBROOK ACADEMY OF ART, 2017). Segundo Thurman (1983, p. 176, tradução nossa),

O interesse pela *Cranbrook* em tecidos, carpetes ou tapetes [...] não foi acidental. Ele foi baseado no credo de que a arte deve permear todo o ambiente. Um esforço foi feito para criar expressões contemporâneas e não apenas copiar padrões que se tornaram parte de um vocabulário normalmente aceito, mas ultrapassado.

Thurman (1983, p. 189-196) destaca também a filha do casal Saarinen, Pipsan Saarinen-Swanson (1905–1979), que lecionou Design contemporâneo para interiores e mobiliário, Design de moda e Técnicas de tingimento na *Cranbrook* e tinha seu próprio estúdio (Figura 32).

A relação da escola com a indústria da região foi importante para o desenvolvimento da tecelagem, de novos padrões e para a incorporação de novos materiais. No final da década de 1940, Detroit e a indústria automotiva prosperavam e necessitavam de tecidos com boa aparência e duráveis; nessa área, a designer têxtil e de interiores finlandesa Marianne Strengell (1909-1998) foi destaque. Thurman (1983, p. 198-199) acrescenta que Strengell trabalhou projetando tecidos, carpetes, estampas, cobertores, lençóis, toalhas de mesa, com inúmeros designers e empresas, incluindo Raymond Loewy, Saarinen-Swanson, General Motors, Knoll Associates e Alcoa.

Apesar de não haver ligação direta com os acontecimentos no MASP, é possível perceber que a escola trabalhou com proximidade da indústria local, conforme a Bauhaus de Dessau. Esse foi o modelo seguido pelo IAC-MASP em tentativa de se aproximar dos industriais paulistas. Lembrando que na segunda

²⁵ Designer de interiores, móveis e tecidos, arquiteta, empresária e consultora norte-americana. A Knoll Associates, fabricante de móveis norte-americana, pertenceu a sua família desde sua fundação, em 1938, até 1959. Florence continuou na empresa como presidente até 1965. A Knoll Associates foi criada pelo alemão Hans Knoll, marido de Florence, cuja família era proprietária da Knoll, uma fábrica de móveis na Alemanha. Hans Knoll havia trabalhado com Serge Chermayeff na Inglaterra em 1938.

metade da década de 1950, com as atividades do IAC já encerradas, é que empresas automobilísticas começaram a se instalar no estado de São Paulo, estas sendo um dos pilares para intensificar a industrialização e a modernização do país, decisão tomada pelo então presidente, Juscelino Kubitschek.

Figura 32 – Vestido de Pipsan Saarinen-Swanson (cerca de 1933-1935)

Fonte: Cranbrook Kitchen Sink (2017)

2.4.1.2 Do *Black Mountain College* a Ulm: o casal Albers

Não há dúvidas de que a chegada de professores e ex-alunos da Bauhaus na América tenha deixado um legado principalmente educacional no país. Meggs (2009, p. 443) afirma que:

Quando os nazistas fecharam a Bauhaus em 1933, corpo docente, alunos e ex-alunos se dispersaram pelo mundo e fizeram do design moderno um

movimento verdadeiramente internacional. Gropius, Mies van der Rohe e Breuer transplantaram o movimento arquitetônico funcionalista para os Estados Unidos, e Bayer (1900-1985) e Moholy-Nagy levaram suas abordagens inovadoras ao design gráfico.

Em novembro de 1933, Josef e Anni Albers migraram para os Estados Unidos, pois Josef foi convidado para montar um departamento de arte no experimental *Black Mountain College*, no interior da Carolina do Norte. Os fatos de Anni Albers ser judia, de a situação política na Alemanha estar se complicando e de a escola ter sido fundada com os mesmos preceitos da Bauhaus fizeram com que Josef Albers aceitasse a proposta de trabalho. Os Albers foram os primeiros membros da Bauhaus a mudar para os Estados Unidos (Figura 33).

Apesar do breve período de existência da instituição, de 1933 a 1956, o *Black Mountain College* foi importante para o ensino e a prática de arte e design. Weber (2009, p. X) destaca que, “hoje, essa instituição pioneira é cultuada, mas na época quase tudo o que lá se criava era visto como heresia”. Concebida por John A. Rice (1888-1968), figura presente nos debates sobre educação com métodos liberais, e por Theodore “Ted” Dreier, engenheiro e educador, a instituição nasceu do desejo de criar uma escola inovadora. Os Albers foram convidados por Philip Johnson (1906-2005), diretor do recém criado departamento de Arquitetura e Design do MoMA²⁶, por indicação de Katherine Dreier (1877-1952), pintora, colecionadora de arte moderna, tia de Ted Dreier e participante da exposição *Armory Show*.

Horowitz e Danilowitz (2006, p. 31, tradução nossa) lembram que Katherine Dreier:

Visitou a Bauhaus em Weimar no início de 1922 e adquiriu obras de Klee e Kandinski. [...] Alfred H. Barr Jr., diretor do jovem museu, e seu amigo e protegido Philip Johnson visitaram a Bauhaus em Dessau [em 1927] e estavam entusiasmados com seus métodos e ideais. [...] Na busca para a pessoa certa para a diretoria do departamento de arte do *Black Mountain College*, [Ted] Dreier pediu para sua tia conselho e recomendação.

²⁶ Alfred H. Barr Jr. (1902-1981) tornou-se diretor do MoMA em 1929 e propôs, além dos tradicionais departamentos de pintura, escultura e gravuras, departamentos de design gráfico, design industrial, cinema e design de cenário. Em 1932 criou o departamento de arquitetura, tendo Philip Johnson como diretor.

Figura 33 – Chegada de Josef e Anni Albers ao Black Mountain, **Asheville Citizen** (5 dez. 1933)

Fonte: Horowitz e Danilowitz (2006, p. 31)

Weltge (1993, p. 161-162) afirma que a Bauhaus tinha um contato influente nos Estados Unidos: a jornalista americana Dorothy Thompson (1893-1961), que seguia com interesse o desenvolvimento da Bauhaus e era entusiasta de causas progressistas, da cultura e da literatura alemãs. Na América do Norte, era uma das mais influentes jornalistas de política. Apoiou refugiados, e o Ministro da Propaganda Nazista Joseph Goebbels (1897-1945) a considerou inimiga da Alemanha em 1934. O negociante de arte e editor alemão J. B. Neumann (1887-1961) também se

destaca como ponte entre Alemanha e Estados Unidos, mantendo contato com Barr, Johnson e o *Black Mountain College*. A ida dos Albers para a América foi financiada pelo MoMA, com ajuda da família Rockefeller, que pagou a viagem e o primeiro ano de salário do casal na escola experimental.

Figura 34 – Anni Albers e estudante no *Black Mountain College* (cerca de 1938)

Fonte: Smith e South (2014, p. 30)

De acordo com Weltge (1993, p. 164), Anni Albers passou a lecionar tecelagem em 1934 na instituição – fato que alavancou sua carreira como professora, artista e designer, pois, diferentemente de outras tecelãs, como Otti Berger, Margaret Leischner e Benita Otte, por exemplo, que já atuavam na indústria

ou se tornaram professoras, Anni não estava envolvida em nenhuma dessas atividades na Alemanha (Figura 34). Weltge (1993, p. 164, tradução nossa) ressalta ainda que nas aulas Anni Albers

enfatizava a construção da tecelagem, a identificação da fibra, a incorporação e não sobreposição de plástico, metal e outros materiais e acabamentos, e se familiarizava com as últimas pesquisas em tecidos. Além de os estudantes tecerem e venderem itens funcionais, como tecidos para roupas, toalhas de mesa, jogo americano e cortinas – a Oficina de Tecelagem no *Black Mountain* tornou-se autossuficiente –, projetos formais envolveram tecidos para aeronaves, saguões públicos, dormitórios e cenários.

Em 1935, o casal iniciou viagens pela América Latina, especialmente pelo México. Eles se interessaram pela arte e pela arquitetura pré-colombianas, além de colecionarem têxteis e fragmentos pré-colombianos²⁷. Liesbrock (2008, p. 16-17) afirma que:

Eles se tornaram admiradores da arte e da cultura latino-americana e amavam as paisagens desses países e suas cores [México, Peru e Chile]. Eles eram encantados por seu povo e sua relação próxima com as formas artísticas, mesmo na vida diária. [...]

Para Anni, as tecelagens dos Andes peruanos, cuja tradição pode ser observada da antiguidade aos tempos atuais, tornaram-se uma inspiração excepcional. Tecnicamente complexas e surpreendentes quanto à formação, essas tecelagens representavam a comunicação prévia à escrita e eram, ao mesmo tempo, providas de excessos icônicos que aos olhos de Anni tornavam-se formas estéticas em si. O que Anni desenvolveu em um diálogo com essa arte antiga pertence indubitavelmente, em sua manifestação sublime, ao auge da arte têxtil moderna.

Danilowitz (2008, p. 32) aponta que Anni Albers continuou trabalhando com tecelagens e tapeçarias de grandes formato, da mesma forma que na Bauhaus. Porém, por conta de sua agenda de aulas e a criação de desenhos de têxteis para a indústria, entre 1936 e 1946 Anni produziu apenas três obras de grande formato: Monte Álbán, Escrita Antiga e Com Verticais (Figuras 35 e 36). De acordo com a autora (DANILOWITZ, 2008, p. 32):

No México, ela [Anni Albers] concentrou-se na escrita e publicou nove artigos entre 1938 e 1949. A precisão de sua linguagem e da clareza de

²⁷ A coleção de artigos pré-colombianos dos Albers compreende mais de mil objetos, incluindo estatuetas, vasos de cerâmica, pendentes, selos e peças de terracota. (CSOMA, 2008, p. 224).

expressão sugeria que Anni devotara muitas horas ao aperfeiçoamento dessas peças que permanecem como manifestos profundos da sua própria compreensão distinta das concepções clássicas modernistas da arte e do design.

Figura 35 – Com Verticais, de Anni Albers (1946)²⁸

Fonte: The Josef and Anni Albers Foundation (2017a)

²⁸ Algodão e linho, 154,9 x 118,1 cm.

Figura 36 – Detalhe de Com Verticais

Fonte: Horowitz e Danilowitz (2006, p. 142)

Em 1937 Anni expôs seu trabalho em Chicago; no ano seguinte colaborou com o MoMA para a exposição Bauhaus 1919-1928 – foi por meio dessa exposição que o chamado Estilo Internacional se tornou conhecido nos Estados Unidos. Além de ajudar Gropius, Alma Maria Mahler-Werfel (1879-1964) e Herbert Bayer a selecionar material, Anni Albers contribuiu com um artigo no catálogo da exposição. Ela conclui o artigo com o seguinte parágrafo (ALBERS, 1975, p. 142, tradução nossa):

A disposição para mudanças naquele tempo afetou os trabalhadores da Bauhaus e eles responderam de acordo com suas habilidades, ajudando a criar novas formas de arte e novas técnicas. O trabalho como obra total foi o resultado de um esforço conjunto de um grupo, cada indivíduo trazendo para ele sua interpretação de uma ideia aceita mutuamente. Muitos dos passos foram mais instintivos que conscientes e somente em retrospecto o significado deles torna-se evidente.

Os Albers tornaram-se cidadãos americanos em 1939. Havia um fluxo de ex-bauhausianos entre as instituições americanas, e Walter Gropius ministrou aulas em

curso de férias no *Black Mountain College*. Entre 1938 e 1939, Gropius e Marcel Breuer apresentaram um projeto para o novo edifício dessa instituição, mas o projeto teve que ser temporariamente suspenso em 1940 por conta dos gastos com a guerra (Figura 37).

Figura 37 – Projeto para o *Black Mountain College*, de Walter Gropius e Marcel Breuer (1938-1939)

Fonte: Harvard Art Museums (2017b)

Em 1949 o MoMA dedicou uma exposição exclusiva a Anni Albers, a primeira tecelã a ter uma exibição solo na instituição (Figura 38). Anni e Josef Albers permaneceram no *Black Mountain College* até 1949. Ela também colaborou com têxteis para o dormitório da *Harvard Graduate School* (Figura 45) e Josef deu aulas na mesma instituição nos anos 1940.

Figura 38 – Exposição Anni Albers Textiles, MoMA (1949)

Fonte: MoMA (2017b)

Em 1950 Josef e Anni Albers mudaram-se para Connecticut, pois Josef tornou-se diretor do Departamento de Design da Universidade de Yale, onde lecionou até 1960. De acordo com Horowitz e Danilowitz (2006, p. 49), o ensino na Universidade de Yale era totalmente o oposto do *Black Mountain College*. A estrutura pedagógica em Yale, uma escola mais profissional, com maior número de alunos, dificultava a metodologia muito próxima de colaboração entre alunos e professores. Havia também uma postura muito tradicional em relação ao ensino de desenho, a ponto de Josef Albers dizer que “a *Yale Art School* tem sido um grande problema” e que “não é fácil transformar ‘tradição’ em trabalho moderno. Mas, porque os estudantes ainda estão mudando de opinião, eu tenho esperança e paciência. Entretanto, vai demorar anos para organizar algo novo.” (correspondência de Josef

Albers para Franz Perdekamp (1890-1952)²⁹, 27 dez. 1950, apud HOROWITZ e DANILOWITZ, 2006, p. 49, grifo do autor).³⁰

Nos anos 1950 Josef Albers lecionou também em Cuba, no Chile e no Peru. Em 1954 foi convidado a ser professor visitante da *Hochschule für Gestaltung*, HfG-Ulm, escola recém-criada na Alemanha. Nesses anos, Anni tornou-se *freelancer*, colaborando para a Knoll Associates. A partir dos anos 1960, ela ganhou vários prêmios e homenagens por seu trabalho em tecelagem. A partir de 1963, dedicou-se a artes impressas (Figura 39). Seus livros estão entre os trabalhos mais importantes de seu legado: **On Designing** (1959), uma coleção de textos sobre design, arquitetura e tecelagem, e **On Weaving** (1965), uma elaboração detalhada dos elementos fundamentais da tecelagem.

Figura 39 – Anni Albers, TR I, litografia, 50,2 x 54,9 cm (1970)

Fonte: The Josef and Anni Albers Foundation (2017b)

²⁹ Franz Perdekamp Amigo de Josef Albers que permaneceu na Alemanha.

³⁰ Josef Albers estava incomodado com a produção de design para materiais plásticos.

Os Albers são personalidades fundamentais para a compreensão e a análise dos desdobramentos do ensino e da prática do design. Transitaram por diversas instituições, lecionando, projetando ou repensando o uso de materiais, como o plástico, no caso de Josef, e criando novas possibilidades em tecidos, no caso de Anni. Eles saíram da Alemanha para os Estados Unidos, e de lá puderam viajar para diversos países da América Latina, onde também lecionaram e colecionaram itens. Josef nos anos 1950 retorna para a Alemanha como professor convidado para a recém criada HfG-Ulm, e tem contato com alunos brasileiros na instituição. Essas viagens interferiram diretamente na produção deles, especialmente as viagens pela América Latina. O Brasil não poderia ficar de fora, e referências do casal, especialmente de Josef Albers, acabaram chegando por aqui via Alemanha, tendo em Alexandre Wollner um representante. E, ainda no IAC, nas aulas de tecelagem ministradas por Klara Hartoch, que P. M. Bardi apresentava como ex-aluna de Anni Albers na Bauhaus.

2.4.1.3 *Institute of Design* de Chicago

O designer, fotógrafo, arquiteto e professor húngaro László Moholy-Nagy chegou a Chicago, vindo de um breve período em Londres, convidado pela *Association of Artists and Industries*, para dirigir a *The New Bauhaus*³¹, escola fundada em 1937. Apesar de fechada no ano seguinte, foi reaberta em 1939, como o nome de *School of Design*. Em 1944 passou a se chamar *Institute of Design*. Em 1949, no mandato do sucessor de Moholy-Nagy, Serge Chermayeff (1900-1996) e com profundas mudanças, tornou-se um departamento no *Armor Institute of Technology*, posteriormente incorporado ao *Illinois Institute of Technology*. Nessa época foram criados os departamentos de Design Visual, Design de Produtos, Arquitetura e Fotografia, sendo esta divisão a mais utilizada em escolas de design.

Chermayeff, arquiteto e designer russo, atuou na Inglaterra e em 1939 estabeleceu-se nos Estados Unidos, onde tornou-se também professor. Byars

³¹ Moholy-Nagy lembra (1969, p. 63-65) que, quando a Bauhaus foi criada, o termo “designer industrial” não existia e a profissão não estava cristalizada. Seu livro **Vision in motion**, de 1947, publicado após a sua morte (ele morreu em 1946), foi inovador na abordagem do ensino de design – descrevendo como a escola foi adaptada aos Estados Unidos – e no projeto gráfico – que incorporou as imagens juntamente com os textos.

(2005, p. 150) lembra que “por volta de 1935, seu trabalho arquitetônico incluía o uso extensivo de seus próprios mobiliários, incluindo relógios, tapetes, tecidos, rádios e móveis” (Figura 40).

Figura 40 – Tapete em lã e juta, Serge Chermayeff³² (1930)

Fonte: V&A Museum (2017c)

No período em que a instituição ficou sob a direção de Moholy-Nagy, entre 1939 e 1946, a escola americana, assim como na Bauhaus, continuou a explorar formas de humanizar produções tecnológicas novas, e seu currículo passou a ter Design de guerra e de camuflagem, além de desenvolver oportunidades para mulheres (INSTITUTE OF DESIGN, 2017). Segundo Moholy-Nagy (1969, p. 63, tradução nossa),

³² Tecido por Wilton Royal Carpet Factory Ltd.

O *Institute of Design*, Chicago, é um laboratório para uma nova educação. Fundado para treinar artistas, designers industriais, arquitetos, fotógrafos e professores, ele engloba os princípios e métodos educacionais da Bauhaus modificados de acordo com as circunstâncias e demandas deste país.

Moholy-Nagy (1969, p. 64) descreveu como o curso básico estava organizado nos Estados Unidos: Tecnologia, Arte e Ciência. Em “Tecnologia” eram trabalhadas questões relacionadas às características físicas e estruturais de materiais, como madeira, cerâmica, plástico, metal, papel e vidro, além do estudo de formas, superfícies, texturas, volumes, espaço, movimento, utilizando ferramentas manuais e maquinário. Em “Arte” eram estudados os elementos básicos de representação, como cor, fotografia, tipografia, modelagem, literatura, entre outros. Em “Ciência”, as disciplinas eram Matemática, Física, Ciências Sociais, entre outras. A etapa seguinte era a especialização, que ocorria pela escolha de uma oficina, não apenas por vocação, pois um designer industrial tinha que ser versátil e treinado em diferentes campos.

Figura 41 – Amostra do tecido criado por Marli Ehrman (1941)³³

Fonte: MoMA (2017d)

³³ Algodão, 62,5 x 62,5 cm (emoldurado). Doação da designer ao MoMA.

Figura 42 – Cadeira de Charles Eames, Eero Saarinen e Marli Ehrman (1940)

Fonte: MoMA (2017c)

Weltge (1993, p. 176) afirma que, apesar de muito se ter escrito sobre o *Institute of Design*, há pouca coisa sobre a Oficina de Tecelagem. A autora ressalta que é praticamente impossível reconstruir a história do departamento e que provavelmente, como na Bauhaus, ele atraiu quase exclusivamente mulheres. Ainda segundo Weltge, Moholy-Nagy tinha a intenção de nomear Otti Berger para a Oficina de Tecelagem, mas ela foi barrada na imigração, na Iugoslávia; por conta disso, Marli Ehrman foi convidada para assumir a oficina. Ehrman permaneceu na escola entre 1939 e 1946 (Figuras 41 e 42). Ela havia, juntamente com Berger, estudado o *Vorkurs*, na Bauhaus, no período em que Moholy-Nagy era professor. A Oficina de Tecelagem foi descontinuada em 1947 por Chermayeff.

Segundo Moholy-Nagy (1969, p. 86, tradução nossa):

A Oficina de Tecelagem produz uma grande variedade de tecidos desenvolvidos por teares e quadros, apoiada tanto na teoria quanto na prática, incluindo leituras e escritos sobre padronagens. [A oficina] também experimenta novos materiais, especialmente plásticos [sob orientação de Marli Ehrman, assistida por Else Regensteiner]. Designs para bens impressos são também estudados e executados, a maioria em serigrafia.

Apesar de a alemã Else Regensteiner (1906-2003) ter estudado na Alemanha no mesmo período da criação da Bauhaus, na Europa ela não foi influenciada pela escola e sua filosofia. Ela migrou aos Estados Unidos em 1936 e só depois disso conheceu a filosofia da Bauhaus, em Chicago, por meio de Ehrman, tornando-se sua protegida na *School of Design*. Encorajada por Ehrman, Regensteiner foi estudar no *Black Mountain College* com Anni Albers, em 1942. Retornando a Chicago, deu aulas no *Institute of Design* e, em 1945, em sociedade com a americana Julia McVicker (1906-1990), abriu o estúdio de tecelagem *reg/wick Handwoven Originals* (COOPER HEWITT, 2017a). McVicker entrou para a *School of Design* em 1939 (COOPER HEWITT, 2017b).

De acordo com Weltge (1993, p. 177, tradução nossa),

A Oficina de Tecelagem seguiu as filosofias da mesma forma que as praticadas na Alemanha: experimentação livre, [...] descartando todas as ideias preconceituosas, focando na produção em massa e design para a indústria. Em contraste com a oficina alemã, moda e estamparia foram incorporados desde o início.

Vestuário era uma preocupação de Moholy-Nagy. Pode-se ver em seu livro (1969) uma imagem de uma sandália criada por Bernard Rudofsky (1905-1988), arquiteto austríaco que imigrou para a América nos anos 1930 (Figura 43). As obras de Rudofsky em São Paulo ganharam destaque na Europa e nos Estados Unidos, contribuindo de maneira significativa para a divulgação internacional da arquitetura moderna brasileira. Também foi designer de calçado e participou na exposição *Brazil Builds*, realizada no MoMA em 1943 (BERNARD, 2017). Em 1944, Rudofsky foi convidado para passar duas semanas no *Black Mountain College*, e apresentou a palestra *How Can People Expect to Have Good Architecture When They Wear Such Clothes?* (Como as pessoas esperam ter uma boa arquitetura quando elas vestem essas roupas?).

De acordo com Tentori (2000, p. 167), uma equipe do MoMA entre 1942 e 1943 tinha visitado as cidades brasileiras descobrindo, em especial no Rio de Janeiro, obras como o Ministério da Educação e Saúde Pública, com sua construção então quase finalizada dirigida por Lucio Costa, e também a sede da Associação Brasileira de Imprensa (ABI) e o Aeroporto Santos Dumont, ambos dos irmãos Roberto. A exposição *Brazil Builds* fazia parte do programa de aproximação entre Brasil e Estados Unidos.

Sobre Rudofsky, Moholy-Nagy (1969, p. 62, tradução nossa) afirma:

No campo de vestuário, muitas ideias saudáveis podem ser adaptadas se o designer tiver uma inclinação para soluções fisiológicas maior que a passividade e a ênfase sexual. Rudofsky instalou uma exposição de moda no MoMA, NY, 1945, iniciando esse debate e revelando mecanismos obsoletos da moda passada e presente.

A exposição a que Moholy-Nagy se refere é a *Are Clothes Modern?* (As roupas são modernas?, tradução nossa), organizada por Bernard Rudofsky no MoMA entre 28 nov. 1944 e 4 mar. 1945. Nela Rudofsky procurou estimular o pensamento criativo sobre os problemas do vestuário moderno.

Figura 43 – Sandália de Bernard Rudofsky (1943)

Fonte: Moholy-Nagy (1969, p 62)

2.4.2.3 Harvard Graduate School

Harvard Graduate School, Bauhaus e MoMA estão intimamente conectados desde 1930, quando a escola norte-americana localizada em Massachusetts recebeu a primeira exposição da Bauhaus nos Estados Unidos (dez. 1930-jan. 1931) (Figura 44). Além disso, Alfred Barr Jr. e Philip Johnson estudaram na escola norte-

americana e seus percursos acadêmicos e profissionais colaboraram para que houvesse o intercâmbio entre as instituições.

Pearlman (2007, p. 63-65) afirma que Barr sugeriu que um modernista fosse contratado para dirigir o departamento de arquitetura da *Harvard Graduate School*. Barr estava familiarizado com as vanguardas artística e de design europeias – ele planejava contratar um modernista para construir a sede do MoMA – e sugeriu três candidatos: Walter Gropius, Jacobus Johannes Pieter Oud e Ludwig Mies van der Rohe. Gropius acabou sendo nomeado diretor do Departamento de Arquitetura da *Harvard Graduate School* em 1937, e no ano seguinte diretor da escola, onde permaneceu até 1950.

Figura 44 – Catálogo da exposição Bauhaus: Weimar, 1919–23; Dessau, 1924³⁴

Fonte: Harvard Art Museums (2017c)

Sobre o desafio do ensino de design nos Estados Unidos, Gropius (2004, p. 105) escreveu:

³⁴ Foto de Robert Damora (1912-2009).

Os americanos possuem hoje a mais desenvolvida técnica arquitetônica do mundo – estudei-a detalhadamente – mas, apesar de Sullivan e Wright, apesar da técnica e organização arquitetônicas superdesenvolvidas, o progresso artístico estagnou. O necessário preparo espiritual está ainda, nesse país, longe de ser alcançado³⁵.

Percebe-se por meio dessa citação que Gropius se refere a prática do design ainda como processo artístico, e com o viés da Bauhaus de Weimar. Marcel Breuer também lecionou arquitetura na mesma instituição entre 1937 e 1946. Seu interesse era mobiliário e arquitetura, que continuou desenvolvendo nos Estados Unidos. Florence Knoll teve aulas com ele e com Gropius, indicada por Eliel Saarinen e o finlandês Alvar Aalto (1898-1976) (KNOLL ASSOCIATES, 2017). Argan (2004, p. 302) explica a situação que Gropius e Breuer encontraram nos Estados Unidos:

Na América, em contrapartida, se acham diante de uma burguesia rica, bastante progressista, discretamente livre de preconceitos de gosto, naturalmente levada a apreciar todas as novidades no campo da produção. A ausência ou a menor evidência de um problema social imediato incita Gropius a rever e ampliar os termos de sua metodologia e da sua didática: praticamente, o seu esforço visa a colocar e resolver todos os problemas de design em termos urbanísticos, de *planning*. Breuer, por seu lado, está contentíssimo por não ter mais que engajar a própria obra na transformação de uma condição da sociedade, por ter somente que responder às solicitações precisas de uma clientela. A sua invenção será, de agora em diante, uma investigação puramente formal; e cada vez mais claramente tenderá a demonstrar como *standard* deve ser antes formal do que técnico.

Até 1962 mulheres não puderam frequentar a *Harvard Graduate School*. Porém, elas podiam se graduar por meio do *Harvard Annex*, que posteriormente tornou-se o *Radcliffe College*. Essas instituições pertenciam ao *Harvard College*, e recebiam apenas mulheres. Na década de 1930 o *Radcliffe* havia se tornado a maior escola de graduação entre as mulheres (HARVARD UNIVERSITY, 2017 e RADCLIFFE INSTITUTE FOR ADVANCED STUDY, 2017).

Durante a década de 1940, Josef e Anni Albers contribuíram com a *Harvard Graduate School*. Convidada por Walter Gropius, Anni projetou têxteis para os dormitórios dos estudantes da universidade por volta de 1950 (THE JOSEF AND ANNI ALBERS FOUNDATION, 2017c) (Figura 45).

³⁵ A primeira edição desse livro foi em inglês e lançada em 1935, tendo como original manuscritos em alemão.

Figura 45 – Dormitório com tecidos de Anni Albers, Harvard University (1949)

Fonte: Harvard Art Museums (2017d)

Não foi possível localizar material sobre a existência de uma Oficina de Tecelagem, ou se tecelagem, tecidos e moda faziam parte de disciplinas da instituição no período em que Gropius foi diretor. Os fatos de não haver mulheres na escola no período estudado nesta dissertação e de Gropius ter convidado Anni Albers para projetar os tecidos dos dormitórios da universidade em 1949 – o complexo de prédios projetado por Gropius foi inaugurado em 1950 – são indícios de que naquele momento a *Harvard Graduate School* não mantinha tecelagem no escopo da instituição. Também há o fato de Weltge (1993, p. 183) destacar somente *Black Mountain College*, *Institute of Design* de Chicago e *Pond Farm* como as instituições que receberam tecelãs e deixaram um legado importante para a área nos Estados Unidos.

2.4.1.5 Outras iniciativas educacionais associadas a ex-professores e ex-alunos da Bauhaus

Após o fechamento da Bauhaus, em 1933, Ludwig Mies van der Rohe dedicou-se, juntamente com Lilly Reich, a organizar, dirigir e projetar materiais para diversas exposições na Alemanha. Em 1936 ele viajou para os Estados Unidos e conheceu Frank Lloyd Wright. Em 1938 retornou para a Alemanha, mas regressou aos Estados Unidos no mesmo ano, e se instalou definitivamente em Chicago. Entre 1938 e 1948, Mies van der Rohe foi diretor de arquitetura no *Armour Institute of Technology* e convenceu a instituição a contratar colegas da Bauhaus, entre eles o fotógrafo Walter Peterhans (1897-1960) (BYARS, 2005, p. 548). Florence Knoll também foi aluna de Van der Rohe, podendo ter participado da Oficina de Tecelagem no *Institute of Design* ou de outra oficina.

A *Pond Farm* foi uma comunidade de artistas na Califórnia que se inspirou na Bauhaus, na *Cranbrook Academy* e no *Black Mountain College*. Em 1939, Gordon Herr, o idealizador da comunidade, viajou para a Europa em busca de artistas que quisessem se juntar a ele e sua mulher, a escritora Jane Herr (Figura 46). Marguerite Wildenhain (1896-1985) aceitou o convite e em 1940 imigrou para os Estados Unidos, para montar a Oficina de Cerâmica, juntamente com seu marido, que só conseguiu imigrar anos depois. Ela havia estudado na Oficina de Cerâmica da Bauhaus entre 1919 e 1926, era professora e tinha seu próprio estúdio na Europa. Em 1949, Trude Guermonprez (1910-1976) juntou-se ao grupo, após ter lecionado tecelagem na *Black Mountain College* dois anos antes (WELTGE, 1993, p. 174-175).

A arquitetura da escola também foi inspirada na *Cranbrook Academy* e no *Black Mountain College*. As duas escolas estão localizadas em áreas afastadas de centros urbanos, além de possuírem montanhas e rios no entorno.

Percebe-se dessa forma que havia um fluxo de informação entre as instituições que receberam ex-bauhausianos. Além disso, havia uma preocupação da indústria em incorporar as inovações promovidas nessas escolas, menos pelas questões referentes a ideologia, e mais pela estética e inovações em processos, a serviço do sistema econômico.

Figura 46 – Vista da *Pond Farm*, Califórnia (1950)

Fonte: Weltge (1993, p. 175)

Alguns desses designers passaram a dedicar a questões referentes a urbanismo, como Gropius; outros, como Breuer, puderam deixar de lado o viés de reconstrução de sociedade europeia necessária no momento anterior, passando a se dedicar a questões puramente estéticas e técnicas.

Em se tratado de design têxtil, procurou-se aqui demonstrar que além das três escolas destacas por Weltge como as principais instituições para o legado da Bauhaus nos Estados Unidos (*Black Mountain College*, *Institute of Design* de Chicago e *Pond Farm*), a *Cranbrook Art School* também teve papel importante para a tecelagem, porém com a imigração ocorrida anos antes da grande imigração dos anos 1930. Além disso, nas escolas americanas, a moda estava presente nas Oficinas de Tecelagem desde sua formação, o que facilitou a integração não apenas com a indústria – com destaque para a automotiva –, mas também com a área da moda, que passava por uma mudança nos Estados Unidos – havia sido criado no

Novo Mundo o *ready-to-wear*, não era mais necessário encomendar uma roupa; ela podia ser encontrada pronta e produzida em massa. Outra questão é o fato de haver uma aproximação entre instituições museológicas dessas escolas, e o interesse despertado pelas instituições em adquirir, preservar e expor o design produzido na Bauhaus, do qual tecidos também faziam parte.

Lina Bo e P. M. Bardi estavam conectados com todos esses movimentos artísticos e museológicos que aconteciam nos Estados Unidos, ainda antes da imigração deles para o Brasil. E essas questões serão abordadas no MASP, com reflexos também no IAC.

2.5 HOCHSCHULE FÜR GESTALTUNG (HFG-ULM)

A Escola Superior da Forma de Ulm é considerada uma das mais influentes instituições educacionais para o design após a Segunda Guerra Mundial. Fundada em 1953, teve como figuras principais para o projeto educacional Inge Scholl (1917-1998), seu marido e designer Otl Aicher (1922-1991)³⁶ e o artista, arquiteto e designer suíço Max Bill (1908-1994) – que também foi o primeiro reitor da instituição. O designer e pintor argentino Tomás Maldonado (1922-) integrou o corpo de docentes da escola em 1955 e passou a ter papel fundamental para a instituição, principalmente por seu posicionamento nas relações entre design, ciência e tecnologia.

A família de Inge Scholl participou do Rosa Branca, um movimento de resistência ao Nazismo, na Alemanha. Dois irmãos de Scholl, Hans e Sophie Scholl, foram assassinados pelos nazistas. Juntamente com Aicher e Bill, Scholl criou uma escola de design com perfil político. Spitz (2002, p. 40, tradução nossa) afirma que:

A HfG foi fundada com a convicção de que era necessário aprender uma lição do imediato passado do nacional-socialismo: uma sociedade melhor tem que ser criada educando cada indivíduo para ser uma pessoa boa, a qual iria prevenir uma reocorrência do Fascismo Alemão. [...] A parte que cabia aos designers para progredir a sociedade era que eles melhorassem os seres humanos por meio do bom design. [...]

A escola que havia sido planejada iria trazer política para a vida diária, ensinaria democracia, providenciaria um alojamento, assim como nas

³⁶ Scholl e Aicher eram professores da já existente Escola Popular Superior da Forma de Ulm.

instituições americanas³⁷, para uma comunidade internacional de professores e alunos, desenvolveria um modelo para uma instituição acadêmica que, nas circunstâncias alemãs, foi completamente reformado.

O currículo da escola estava organizado em quatro grandes estruturas: “Design de Produtos”, “Comunicação Visual”, “Construção e Informação”. O primeiro ano, assim como na Bauhaus, era básico, e os três anos seguintes eram dedicados a especialização. Havia um departamento de criação cinematográfica, cujo curso tinha cinco anos de duração. Zuaznabar e Moyano (2015, p. 53) afirmam que Sociologia, Economia, Política, Psicologia e Filosofia eram lecionados em seminários e que, na visão de Bill, o treinamento para designer deveria incluir dois aspectos: acumulação de experiência em prática de design e imersão na cultura e na sociedade contemporâneas. O curso preliminar foi adaptado do *Vorkurs* da Bauhaus para as necessidades da nova escola. Além disso, os preceitos diretos da Bauhaus de Dessau estavam presentes tanto no modelo de ensino quanto na atuação de ex-bauhausianos como professores visitantes – Josef Albers, Johannes Itten, Mies van der Rohe e Peterhans (Figura 47).

Figura 47 – Trabalhos desenvolvidos em papel durante aula de Josef Albers (1955)

Fonte: HfG Archiv Ulm (2017a)

³⁷ Cabe ressaltar que na Bauhaus professores e alunos estavam alojados na instituição; nas escolas americanas que surgiam com inspiração na escola alemã, esse perfil de comunidade foi mantido.

Nos anos iniciais da Escola de Ulm, o posicionamento de Max Bill foi fundamental. Bill entrou na Bauhaus em 1926, onde permaneceu até o ano seguinte. O racionalismo da escola em relação à sociedade e ao design industrial influenciaram o que Theo van Doesburg chamou de arte concreta na década de 1930 – uma arte que se opunha à arte figurativa e também à arte abstrata, da qual Bill tornou-se um representante (Figura 48). Segundo Gimmi (2015, p. 13, tradução nossa),

Na [Bauhaus] Dessau, Bill não só ganhou experiência com uma gama de disciplinas artísticas, mas também – e não menos importante – construiu relação duradoura com muitas figuras conhecidas da vanguarda antes de retornar a Zurique, um artista de vinte anos com prestígio por ter estudado na Bauhaus.

Figura 48 – Quatro linhas iguais, de Max Bill³⁸ (1946)

Fonte: MoMA (2017e)

³⁸ Litografia, formato da composição irregular: 28,9 x 16,8 cm, formato da folha: 49,4 x 35,4 cm

Gimmi (2015, p. 13, tradução nossa) lembra que Bill conheceu pessoalmente as personagens mais importantes das vanguardas modernistas: Van Doesburg, Kandinski, Paul Klee, Josef Albers, Moholy-Nagy, Van de Velde e Le Corbusier. Nos anos 1930, passados entre Zurique e Paris, Bill iniciou novos passos em sua carreira e, como reforça o autor,

a partir disso, Bill passou a reformular por completo o campo das artes visuais, de pintura e escultura a arquitetura, design gráfico, tipografia e artes aplicadas; o ideal de um mundo melhor após a guerra pode ser posto em prática na Escola de Ulm, com um projeto simples.

Figura 49 – Relógio de cozinha, projeto de Max Bill (1956-7)

Fonte: V&A Museum (2017d)

De acordo com Maldonado (1977, p. 73-74), nos anos 1950 se desenvolve a concepção do *gute Form*, que é o equivalente europeu, e Suíço em especial, do *good design* norte-americano, tendo Max Bill como principal expoente (Figura 49). Ele afirma que o *good design* e a Bauhaus possuem a mesma matriz, que é a “estética mecânica”. Porém, Maldonado reforça que a posição de Bill em relação ao

styling é de crítica, pois nele design está a serviço do capitalismo e não da sociedade. Segundo Maldonado (1977, p. 74, tradução nossa):

Não há dúvida que de que o *gute Form* se apresenta, depois da Segunda Guerra Mundial, como a única atitude para se opor ao domínio quase absoluto do *styling*. E este é um mérito que se tem que creditar a Bill. Contudo, na concepção de Bill, é necessário examinar também a relação com os desenvolvimentos europeus em desenho industrial nos anos 1950 e 1960, sobretudo com a Hochschule für Gestaltung (HfG) de Ulm [...]. Este instituto, inaugurado oficialmente em 1955 com um discurso de Gropius, se propunha a retomar a tradição da Bauhaus interrompida em 1933 pelo nazismo.

Figura 50 – Vista aérea do prédio da HfG-Ulm, projeto de Max Bill (1955)

Fonte: HfG Archiv Ulm (2017b)

Bürdek (2006, p. 43-46) destaca seis fases do desenvolvimento da Escola de Ulm, descritas a seguir. Entre 1947 e 1953, a memória dos irmãos de Inge Scholl fez com que a educadora tivesse “como meta construir uma escola que unisse saber profissional, configuração cultural e responsabilidade política”. Max Bill projetou o prédio da instituição, cuja construção iniciou-se em 1953 (Figura 50). A partir de 1953 até 1956, a escola iniciou as atividades em um prédio provisório; professores convidados davam aulas aos primeiros alunos. Entre 1956 a 1958, novas disciplinas

científicas foram adicionadas ao currículo; em 1957, Bill deixou a escola pois não concordava com a relação entre configuração, ciência e tecnologia. De 1958 a 1962, “disciplinas como Ergonomia, Técnicas Matemáticas, Economia, Física, Ciência Política, Psicologia, Semiótica, Sociologia, Teoria da Ciência e outras passam a ter maior importância no currículo”, o que mostrava uma busca pelo ideal alemão para demonstrar rigor científico. Gui Bonsiepe passou a integrar o corpo docente da escola, onde já era aluno. A fase de 1962 a 1966 deu peso igual às disciplinas teóricas e práticas; Ulm tornou-se um modelo para escolas de design criadas na mesma época. Na última fase, em 1967 e 1968, após o governo exigir pesquisa para apoiar financeiramente a instituição (as metas não foram cumpridas), e da situação interna ter de agravado por desentendimentos internos, a escola encerrou as atividades.

Bürdek (2006, p. 47) afirma também que outra possível causa para o fechamento da escola seja o fato de que, desde a metade dos anos 1960, não havia mais conceitos modernos para o conteúdo da instituição: “A crítica ao funcionalismo que se estabeleceu na época e, pouco depois, o início do debate sobre as questões ecológicas não foram mais absorvidos pela escola”. Spitz (2002, p. 23) aponta que nessa época a sociedade estava numa fase de transição, deixando de ser industrial e passando para uma fase de informação e prestação de serviço.

Maldonado (1977, p. 76) lembra que a partida de Bill não interrompeu de imediato o que havia sido planejado para a Escola de Ulm (Figura 51). Mas afirma que houve mudança importante na doutrina educacional e sua correspondente expressão didática e organizativa. Segundo Maldonado (1977, p. 76, tradução nossa, destaque do autor):

O que muda substancialmente é o plano de estudo, que reflete a importância atribuída, no novo conceito, às disciplinas científicas e técnicas. Muda a abordagem didática do “curso fundamental”, que tenta reduzir ao mínimo os elementos de ativismo, intuição e formalismo herdados da propedêutica da Bauhaus. Muda, enfim, o programa do departamento de Desenho Industrial, que se orienta definitivamente para o estudo e aprofundamento da metodologia de projeto. O que mais tarde se chamará de “Conceito Ulm”, e que exercerá uma profunda influência em todas as escolas de desenho industrial do mundo, deriva precisamente dessas mudanças.

Figura 51 – Tomás Maldonado em Ulm (1966)³⁹

Fonte: HfG Archiv Ulm (2017c)

De acordo com Spitz (2002, p. 19), nos quinze anos de existência da escola, passaram por ela 637 estudantes. Alguns dos alunos continuaram os estudos na escola que foi criada após o fim de Ulm, o *Institut für Umweltplanung* (IUP – Instituto para Planejamento Ambiental). Quase metade dos alunos que passaram pela Escola de Ulm eram estrangeiros, sendo a maioria vindos da Suíça, dos Estados Unidos, do Japão, da Áustria e da Grã-Bretanha, mas também da Índia e da América Latina, entre eles brasileiros.

Ainda segundo Spitz (2002, p. 19), 97 mulheres estudaram na instituição – os cursos frequentados pela maioria eram Comunicação Visual e Design de Produto – e apenas sete mulheres tornaram-se arquitetas. Cinco mulheres foram conferencistas na instituição, que recebeu mais de 282 professores: Käte Hamburger (1896-1992), germanista e filósofa; Helene Nonné-Schmidt (1891-1976), designer tecelã, professora e jornalista alemã que, de acordo com Byars (2005, 745), “de 1953 a 1954, a convite de Max Bill, ensinou teoria das cores”; Elisabeth Walther-Bense (1922-?), professora convidada entre 1956 e 1958 e que ministrou palestra na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI-Guanabara) em 1964; além de Gisela Krammer e Helga Pross.

³⁹ Foto de Roland Fürst.

Bürdek (2006, p. 54) destaca mais uma semelhança entre a Escola de Ulm e a Bauhaus: o legado pedagógico. Nos anos 1960, ex-alunos de Ulm participaram com grande influência da criação da ESDI-Guanabara, no Rio de Janeiro. Na década seguinte, em Florianópolis, a escola foi relevante na criação do Laboratório Brasileiro de Design (LBDI). Na mesma época foi iniciado no Chile o desenvolvimento de produtos para necessidades básicas, com impacto da ideologia de Gui Bonsiepe. A HfG-Ulm também está relacionada a ações educacionais em escolas de design em Paris, Cuba, México e Índia.

É importante destacar que houve a influência de Max Bill sobre as vertentes construtivas da arte brasileira na década de 1950, com a criação no Instituto de Arte Contemporânea (IAC-MASP), em São Paulo, além da experiência da ESDI, a partir de 1963. Dez brasileiros passaram por Ulm, entre eles Alexandre Wollner (1928-) (Figura 52), Geraldo de Barros (1923-1998), Almir Mavignier (1925-) (Figura 53) e Mary Vieira (1927-2001) (Figura 54). Nos projetos e exercícios apontados nas Figuras 52, 53 e 54, percebe-se que há o uso de figuras geométricas e de cores uniformes e puras.

Figura 52 – Cartaz para a III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, de Alexandre Wollner (1955)

Figura 53 – Almir Mavignier, exercício (cerca de 1953-54)

Fonte: Almir da Silva Mavignier (2017)

Figura 54 – Mary Vieira, cartaz Panair do Brasil, 42,5 x 60 cm (1957)

Fonte: Melo e Ramos (2011, p. 270)

O ensino em escolas internacionais, com destaque para a Bauhaus de Dessau e o *Institute of Design* de Chicago, como as bases para o programa de ensino do IAC, e o *Black Mountain* para o ensino de Tecelagem, juntamente com a experiência de alunos em Ulm, e a vinda de Max Bill para o Brasil contribuíram para que o IAC-MASP tivesse papel fundamental no que seria reconhecido como design a partir dos anos 1960.

Os acontecimentos na HfG-Ulm reforçam o legado educacional da Bauhaus, tanto para a nova instituição, quanto para as escolas nos Estados Unidos e em outras partes do mundo, incluindo o Brasil. O fato de ex-professores da Bauhaus lecionarem em Ulm, e muitos deles atuarem em instituições norte-americanas, como Josef Albers, aliado ao grupo de alunos estrangeiros que a HfG-Ulm congregou, reforçam o caráter internacional que a instituição planejou desde o início. A linguagem de seus idealizadores, representada principalmente nos trabalhos de Max Bill, chegou ao Brasil por meio de obras expostas no MASP e na I Bienal de Artes, em 1951, causando profundas mudanças no cenário artístico e de desenho industrial no país, num intercâmbio que pode ser compreendido em duas fases.

Na primeira fase, nos anos 1950, artistas têm contato com as obras de Bill, e também conseguem estudar em Ulm, apoiado por instituições museológicas brasileiras, como o MASP e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). E em um segundo momento, os alunos retornam para o Brasil, ajudando na continuação de um projeto inicial de uma escola de design que seria criada no MAM-RJ, e torna-se a Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI-Guanabara), a primeira escola de design de nível superior no Brasil, aberta em 1963.

Conforme Leon (2005, p. 62), a ESDI:

Foi fundada pelo governo do Estado da Guanabara (atual Rio de Janeiro e manteve, nos primeiros anos de funcionamento, um curso básico de dois anos, e mais dois anos de especialização em Desenho Industrial e em Comunicação Visual. A Escola teve entre seus professores os designers Alexandre Wollner e Karl Heiz Bergmiller, ambos formados em Ulm, Aloisio Magalhães, Flavio de Aquino, Artur Lício Pontual, Renina Katz, Goebel Weyne, Zuenir Ventura, Décio Pignatari, Deyse Ingel. Passaram pela escola muitos nomes importantes do ensino de design, como Gui Bonsiepe [...] e Tomás Maldonado.

Leon (2005, p. 62) afirma também que em 1975 a escola deixou de ser uma

escola autônoma e foi integrada a Universidade Estadual do Rio de Janeiro (ESDI), submetendo-se as normais universitárias vigentes.

3 VANGUARDAS ESTÉTICAS E DESIGN NO BRASIL: UMA RELAÇÃO ENTRE CULTURA E POLÍTICA

Acontecimentos políticos, econômicos e culturais mundiais estão relacionados ao que foi reconhecido como design no Brasil, a partir dos anos 1960, incluindo o intercâmbio de alunos do IAC-MASP com a HfG-Ulm, a criação da ESDI-Guanabara, em 1963, e também com a reforma curricular da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP), em 1962. Nesse momento surgiu a consciência de design como conceito, profissão e ideologia; isso não significa que antes disso não houvesse design brasileiro (CARDOSO, 2005, p. 7-10).

Desde os anos 1930, a chegada de estrangeiros ao Brasil, as transformações econômicas promovidas principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, as alianças políticas que afetaram o mundo, com a polarização entre capitalismo e comunismo, a criação de museus, entre outros fatos, influenciaram a trajetória do que se reconhece atualmente por design brasileiro, incluindo a educação para a formação profissional.

Cardoso (2005, p. 10) lembra que o design brasileiro teve “matriz nitidamente modernista, filiado diretamente ao longo processo de institucionalização das vanguardas artísticas históricas, que ocorreu entre as décadas de 1930 e 1960, em escala mundial”. Santos (1995, p. 15) reforça a necessidade de recuar no tempo e considerar aspectos específicos da cultura brasileira que antecederam e impulsionaram a renovação do móvel moderno no país, entre elas – e as que interessam ao ensino de design – a “modernização cultural e econômica, que abriu definitivamente o Brasil para o século XX, particularmente a modernização da arquitetura, e [...] as relações do design brasileiro com o concretismo”, além do uso de matérias-primas nacionais por conta de problemas com importação de material estrangeiro¹.

Ainda segundo Santos (1995, p. 22-26), o móvel no Brasil acompanhou com certa defasagem as trajetórias das vanguardas europeias, desde o *art déco* até o De Stijl e a Bauhaus. A autora afirma que os móveis modernos de escritórios foram absorvidos com mais facilidade, pois a grande arquitetura brasileira, especialmente a

¹ A mobília é importante no contexto desta dissertação porque está relacionada ao design de interiores, e este com tecidos e tapeçarias.

dos arquitetos cariocas, estava mais voltada para a construção de prédios públicos, e lembra que em ambiente doméstico e privado, a modernização se deu em pequena escala.

Sobre a relação entre as influências estrangeiras, a valorização da identidade nacional e o meio artístico brasileiro entre os anos 1920 e 1950, Amaral (2006, p. 121) destaca o intercâmbio com a França, e aponta que após a I Bienal, a Suíça passa a desempenhar um papel de destaque:

Atualmente² podemos dizer que o Modernismo dos anos 1920 representa a culminação da influência da França, iniciada com a implantação da chamada Missão Francesa, na segunda década do século XIX. Ao mesmo tempo, na década dos anos 1930 e no começo dos anos 1940 pode-se assinalar uma importância menor das vanguardas internacionais e uma preocupação maior pelo popular e o social. Somente na última década desse período são dados os primeiros passos que permitirão o surgimento da abstração no país. Até fins da década de 1940, os arquitetos apenas prestavam atenção aos movimentos construtivos europeus. Entre 1949 e 1950, quando apareciam em São Paulo os primeiros ensaios abstrato-geométricos, artistas estavam com os olhos postos no neoplasticismo [...], mas em 1951, com a I Bienal, a atenção se dirige aos conceitos da Suíça.³

Max Bill foi premiado na I Bienal paulistana, em 1951, com a obra “Unidade Tripartida”, e desempenhou uma forte influência (e interferência) no que seria reconhecido como design no Brasil a partir de então, com a profissionalização do ensino e o apoio a designers, com destaque para Geraldo de Barros, Alexandre Wollner e a criação da ESDI-Guanabara nos anos 1960 (Figuras 55 e 56).

Oropallo (2015, p. 27) aponta que Bill teve significativa importância nos trabalhos de Geraldo de Barros, por meio da percepção de que objetos podem levar arte a todas as casas, como um modo de reflexão do mundo e, mais que isso, “tornar visíveis conexões e abstrações sem recorrer a uma linguagem verbal”. De acordo com Oropallo (2015, p. 27),

é precisamente essa crença que nos permite ver uma ligação clara entre a obra de Geraldo de Barros e as formulações de Max Bill. Essa ideia

² Texto de 1985.

³ De acordo com Hollis (2000, p. 139), “o modernismo tornou-se uma cruzada na Suíça nos anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial”, com a valorização dos trabalhos da década de 1920, e por consequência, da Bauhaus. Em 1946, Max Bill refutou os argumentos de Tschichold, que na ocasião estava reconsiderando os valores da Nova Tipografia que tanto defendeu em 1925. O grupo a qual Bill pertencia estendeu os ideais concretistas, aplicando com rigor, no design, sistemas e ideias matemáticas.

simples, porém subversiva, introduzia as formas no espaço por meio de uma estetização de todos os aspectos da vida humana. Aí estava contida uma concepção inteiramente nova do papel que os objetos projetados têm no espaço humano: as formas criadas pelo design representam uma presença ilimitada que, não se encerrando na simples realização da sua função, ganha continuidade por meio de suas relações com o resto do ambiente. Pode-se chamar a isto de processo duplicado de informação, por consistir em mensagens que adquirem contornos materiais no espaço. Dessa maneira, o design assume uma natureza linguística poderosa, define-se por seu poder comunicativo e pode servir de instrumento para uma reforma radical das condições existentes.

Figura 55 – Geraldo de Barros, sala de jantar, Unilabor (1954)⁴

Fonte: Name (2008, p. 27)

Wollner (2017)⁵ narra que, na ocasião da exposição de Max Bill no MASP, P. M. Bardi o convidou para ajudar na montagem: “E aí vi essa coisa do design, do desenho, e comecei a me entrosar, a minha cabeça [foi absorvendo] isso. O Bardi me ajudou muito com essas coisas. Comecei a entender [o que era design]”. Ele lembra como foi o encontro com Bill, e como conseguiu uma vaga para estudar em Ulm:

Em 1953 o Max Bill veio para a exposição, eu fiquei entusiasmado. A gente conversou, ele falou da escola que estava fundando na Alemanha; e ele fez

⁴ Marcenaria em jacarandá, Coleção Lenora de Barros.

⁵ Entrevista concedida no escritório do designer em 4 jan. 2017.

umas entrevistas e por algum motivo me aprovou para a escola. Uma escola internacional, eu fui aprovado e fui para lá, com bolsa do Itamaraty.

Wollner (2003, p. 85) descreve a influência de Bill em seu trabalho e relata que, após temporada na Europa, percebe que não havia como seguir sendo artista concreto e designer naquele momento⁶:

Na fase brasileira, meus interesses se manifestaram paralelamente entre o designer e o artista concreto reconhecido pelos maravilhosos prêmios de pintura recebidos. Nesse aspecto, minha filosofia estava próxima à de Max Bill. Em Ulm, no entanto, comecei a perceber a dualidade dessas funções bem semelhantes em si, mas com objetivos antagônicos. Embora de igual importância pelo valor criativo, a percepção e a intuição expressas numa tela são pesquisa formal pura, fazem com que a pintura hoje só se comunique com um reduzido público intelectual. O design, no entanto, está envolvido no processo criativo de comunicação visual mediante a busca e relacionamento de novos signos que, reproduzidos pela indústria, se fazem presentes na mídia – impressa ou eletrônica – e atingem milhares de pessoas.

Cardoso (2005, p. 10) afirma ainda que:

Em retrospecto, fica claro que a implantação no Brasil de uma ideologia do design moderno, entre o final da década de 1950 e o início de 1960 – em grande parte patrocinada pelo poder público –, coincide com e integra o esforço maior para inserir o país no novo sistema econômico mundial [...]. O Brasil moderno de Getúlio e da Petrobrás, de JK e Brasília, de Assis Chateaubriand e do MASP, de Carlos Lacerda e da ESDI pretendia-se um novo modelo de país – aquele “do futuro” –, concluindo a ruptura com o passado arcaico e escravocrata iniciado pelo pensamento republicano positivista.

A Petrobrás foi criada em outubro de 1953 pelo presidente Getúlio Vargas. Juscelino Kubitschek assumiu a presidência e em 1957 lançou um concurso para a nova capital do país, Brasília, cuja inauguração foi em abril de 1960. O projeto da cidade, chamado Plano Piloto, foi realizado pelo urbanista Lucio Costa e as construções foram projetadas pelo arquiteto Oscar Niemeyer. O MASP foi criado em outubro de 1947 e sua escola de design em 1951; a ESDI-Guanabara foi inaugurada em julho de 1963.

⁶ Wollner retorna a arte concreta em 2010 e, como afirma Benatti (2011, p. 229), usa “agora a tecnologia digital em lugar de tintas e pincéis como instrumento para a materialização de suas experiências visuais”.

Figura 56 – Alexandre Wollner, cartaz para a IV Bienal do MAM-SP, desenvolvido sob a orientação de Max Bill (1957)

Fonte: MAC-USP (2017a)

3.1 DA SEMANA DE ARTE MODERNA DE 1922 À I BIENAL DE ARTE DE SÃO PAULO: ARQUITETURA E DESIGN ENTRE OS ANOS 1920 E 1950

Nos antecedentes da renovação formal brasileira, destacam-se dois acontecimentos: a exposição Pintura Moderna – Anita Malfatti, em 1917⁷, e a Semana de Arte Moderna, em 1922. Amaral (2006, p. 120) afirma que a importância da exposição de Anita Malfatti (1889-1964) está em reunir artistas como Di Cavalcanti (1897-1976), Oswald de Andrade (1890-1954), Mário de Andrade (1893-1945), Victor Brecheret (1894-1955), Menotti del Picchia (1892-1988), John Graz (1891-1980) e Regina Gomide Graz (1897-1973), além de escritores como Sérgio Milliet (1898-1966) e Rubens Borba Moraes (1899-1986). Na Semana de Arte Moderna de 1922, o grupo já estava formado (Figura 57).

⁷ A exposição ocorreu em São Paulo entre 12 de dezembro de 1917 e 11 de janeiro de 1918, em salão cedido pelo Conde de Lara, e contou com a apresentação de 53 obras.

Figura 57 – Catálogo da exposição da Semana de Arte Moderna, projeto de Di Cavalcanti (1922)

Fonte: Melo e Ramos (2011, p. 120)

Amaral diz ainda que nos anos 1920 surgiram as primeiras manifestações de abstração geométrica no país – a partir de figurinos de arte exportados de Paris – e com elas uma preocupação entre os modernistas de tornarem-se “modernos”. A autora diz que os primeiros balbucios da nova estética aparecem simultaneamente sob a forma de especulações abstrato-geométricas em telas no início do século XX, em fundos de telas com o primeiro plano figurativo e sob a forma de decoração de interiores, cenografia e vitrais (AMARAL, 2006, p. 101).

Segundo Proença (1997, p. 262-263), “sem dúvida nenhuma, a Semana de Arte Moderna iniciou um processo de ruptura com expressões artísticas do passado”. Porém, a autora refere-se a literatura e a pintura; no campo da arquitetura, e pode-se estender ao design industrial, ela afirma que não é tão simples determinar o surgimento dessa nova fase. Proença destaca a Casa Modernista da rua Santa Cruz, de 1928, construída por Warchavchik para si mesmo e sua mulher, Mina Klabin, como uma das primeiras manifestações modernistas no Brasil, mas apenas no campo estético. Para o projeto ser aprovado, foi necessário acrescentar

ornamentação, e posteriormente justificar falta de recursos para “conclusão”. Warchavchik teve dificuldades em encontrar mão de obra e com o custo elevado dos materiais. O projeto paisagístico é de Mina Klabin, e ela usou pioneiramente espécies tropicais no jardim⁸. A artista e tecelã Regina Gomide Graz e seu marido, o suíço John Graz, participaram do projeto para decoração da residência. Outros trabalhos de Warchavchik são a Casa Modernista da rua Itápolis, de 1929, e a Casa Modernista na Rua Bahia, de 1930, ambas em São Paulo (Figuras 58 e 59). Mina Klabin pertencia a uma elite abastada em São Paulo, e percebe-se dessa forma que havia o apoio dessa elite na arquitetura modernista.

Figura 58 – Gregori Warchavchik, Casa Modernista da rua Santa Cruz, São Paulo (1927-1928)

Fonte: Bardi (1982a, p. 80)

⁸ Aqui destaca-se a intenção de fazer uma casa com nova proposta estética. Em 1935 a casa passou por reforma e em 1984 o conjunto foi tombado pelo Condephaat, seguido pelo Iphan e, posteriormente, pelo Conpresp. Mas somente a partir do ano 2000 iniciaram-se projetos e obras para a recuperação do imóvel, completados em 2007 (FRACALOSSI, 2013).

Figura 59 – Interior da Casa Modernista da rua Itápolis, São Paulo (1930)

Fonte: Amaral (1998, p. 88)

Pedrosa (1981, p. 255-256) lembra que “a arquitetura moderna no Brasil, apesar de sua súbita emergência, não é uma eclosão espontânea. Como em várias manifestações de ordem cultural, é do exterior que é preciso buscar sua origem”. O autor afirma que, por volta de 1930, jovens arquitetos puristas se reuniram no Rio de Janeiro, sob a direção de Lucio Costa (1902-1998), para estudar obras de grandes mestres europeus, como Gropius, Mies van der Rohe e sobretudo as teorias de Le Corbusier. Segundo Pedrosa (1981, p. 256), as bases estão na revolução literária modernista nascida em Paris e, na arquitetura, a partir de 1927, com Flávio de Carvalho (1899-1973) e com o arquiteto russo Gregori Warchavchik (1896-1972).

Souza (2005, p. 102) afirma que:

a casa da rua Santa Cruz [...] e a casa de Segall, em 1932, na avenida Afonso Celso – que renovaram entre nós o censo de moradia, de conforto, de decoração, difundindo na burguesia os princípios de Gropius, Le Corbusier, da Bauhaus. Baseados numa concepção muito diversa do espaço e coerentes com o desenvolvimento da técnica e dos materiais recentes da construção, impunham uma estética do cimento armado, das linhas retas e sem enfeites, despojamento que atingia também o mobiliário e os demais objetos de adorno.

Por meio dessas casas que a elite paulistana foi se acostumando a uma modernidade, que inicialmente causaram escândalo, mas logo foram reproduzidas em revistas mundanas. Nas palavras de Souza (2005, p. 102): “essas residências acabaram impondo sua estética, [...] mais adaptadas aos vestidos curtos e ao cabelo a *la garçonne* de suas proprietárias, que os palacetes neoclássicos dos Campos Elíseos e Higienópolis”.

Figura 60 – Lucio Costa, Frank Lloyd Wright e Gregori Warchavchik, Rio de Janeiro (1931)

Fonte: Bardi (1984, p. 58)

No Rio de Janeiro, entre 1936 e 1945, Lucio Costa reuniu-se com os arquitetos Affonso Eduardo Reidy (1909-1964), Carlos Leão (1906-1983), Jorge Moreira (1904-1992), Oscar Niemeyer (1907-2012) e Ernani Vasconcellos (1912-1989) para a construção do edifício do Ministério da Educação e Saúde, atualmente chamado Palácio Capanema, um marco na arquitetura moderna brasileira. Roberto Burle Marx (1909-1994) foi responsável pelo paisagismo e Candido Portinari (1903-

1962) criou murais. Le Corbusier foi consultor do projeto; esteve no Brasil em duas ocasiões, em 1929 e em 1936, e é em 1936 que se inicia a construção do prédio do Ministério da Educação e Saúde Pública. Nesse período Le Corbusier defendia o estilo internacional para arquitetura, que além das características arquitetônicas, como pilotis, terraço-jardim e uso de vidro na fachada, também tinha uma forte questão política (Figura 60).

Arquiteto, engenheiro, cenógrafo, artista plástico, desenhista, agitador cultural, entre outras atividades, Flávio de Carvalho desenvolveu seus projetos com equilíbrio entre sensibilidade e racionalidade. Juntamente com Warchavchik, introduziu a arquitetura moderna no país. No campo artístico, em 1931, no polêmico evento “Experiência n. 2”, Carvalho caminhou no sentido contrário a uma procissão e se recusou a tirar o boné, ocasião em que quase foi linchado. Em 1956, apresentou-se pelo centro da cidade de São Paulo com o *New Look*, um traje tropical masculino desenvolvido por ele e que consiste em saia e blusa de mangas curtas e folgadas. A atriz Maria della Costa lhe emprestou a meia-arrastão. O traje foi costurado por Maria Ferrara (Figura 61).

Figura 61 – Flávio de Carvalho, *New Look* (1956)

Fonte: Daher (1984, p. 188)

Amaral (2006, p. 104-105) afirma que é indiscutível que Antonio Gomide (1892-1980), sua irmã Regina Gomide Graz e o marido dela, John Graz, tenham participado paralelamente ao pintor Lasar Segall (1891-1957) no pioneirismo na decoração de interiores na linha abstrato-geométrica derivada de experiências cubistas, e posteriormente, do *art déco*.

Ainda segundo Amaral (2006, p. 104-105), o lituano Segall, chegou ao Brasil em 1923 e dedicou-se à pintura e às artes decorativas, criando a decoração do Baile Futurista, no Automóvel Clube de São Paulo, em 1924, e os murais para o Pavilhão de Arte Moderna, em 1925 (Figura 62), ambos para Olívia Guedes Penteado (1872-1934).

Figura 62 – Entrada do Pavilhão de Arte Moderna, projetado por Lasar Segall (1925)

Fonte: Beccari (1984, caderno de fotos)

Os Gomide-Graz estudaram na Escola de Artes Decorativas de Genebra. Regina Graz trabalhou com decoração de interiores e criou em 1941 a Indústria de Tapetes Regina Ltda. De acordo com Amaral (2012, p. 16), Regina Graz:

foi pioneira, em São Paulo, na renovação de interiores segundo a lição cubista a partir de seu retorno ao Brasil em 1920. Foi também ativa no

artesanato seja em tapeçaria, seja em almofadas, luminárias e *panneaux*. Nesses últimos surgiriam as formas geométricas, abstratas, realizadas em veludos lisos ou amarfanhados, justapostos. Surgem igualmente nas tapeçarias os motivos indígenas típicos do *art déco*, bem como as composições com paisagens bucólicas com alongadas figuras femininas acompanhadas de galgos esguios.

Os artefatos modernistas de decoração e mobiliário criados pelos Gomide-Graz eram destinados a abastados clientes da elite paulista, formada por grandes proprietários de terras, industriais e banqueiros (Figuras 63 e 64). Segundo Cáurio (1985, p. 91):

A primeira exposição de têxteis de Regina Graz foi realizada em [19]20, mas seu ateliê atingiria um auge de atividade no final nos anos [19]20 e começo dos [19]30, época de imensa circulação de alunas, geralmente senhoras da sociedade paulista. Apesar de haver formado uma verdadeira escola em torno de si, Regina só viria a ter suas experiências retomadas bem mais tarde: suas ideias, muito avançadas para a época, não foram aproveitadas de imediato.

Figura 63 – Exposição de trabalhos de Regina Graz, São Paulo (1926)

Fonte: Amaral (1998, p. 109)

Figura 64 – Regina Graz, “*Panneau*”, veludos e debrum de fio metálico, 144,0 x 127,0 cm (1920)⁹

Fonte: Bardi (1982a, p. 79)

Na opinião de Bardi (1982a, p. 79),

Regina, no campo das artes assim ditas aplicadas, tem o mesmo valor que se deve atribuir à Tarsila [do Amaral]. Foi a mulher que mais assimilou as instâncias do tempo em evolução; teve a força de uma educação francamente europeia, mas com um sentimento requintadamente nacional. Pena que muitas de suas obras tenham desaparecido. Os que nos resta afirmam-na como uma artista de alto valor. Regina, irmã de Antônio Gomide e esposa de John Graz, foi a animadora do grupo ao qual o Modernismo deve sua ligação com o *art déco*.

Cáurio (1985, p. 90-92) afirma que a requintada educação europeia que Regina Graz havia recebido em Genebra fez aumentar o seu interesse por raízes autóctones indígenas brasileiras. A autora destaca que a maioria das obras da artista está desaparecida, e que após o fechamento de sua empresa, seus teares foram adquiridos pela Tecelagem Parahyba, que fazia cobertores. Quando Regina já havia

⁹ Acervo Adolpho Leirner. A Coleção de Adolpho Leirner foi vendida em 2007 para o *The Museum of Fine Arts*, Huston. A coleção adquirida consiste em pinturas, desenhos, cartazes e material gráfico brasileiros de uma época importante para a modernização brasileira (THE MUSEUM OF FINE ARTS, 2017).

encerrado suas atividades, dois jovens pintores, o brasileiro Norberto Nicola (1931-2007) e o francês Jacques Douchez (1921-2012), a visitaram para saber sobre a prática de tapeçaria. Os dois tornaram-se expoentes em arte de tapeçaria brasileira desde a década de 1950, influenciados também pelo brasileiro Genaro de Carvalho (1926-1971).

Amaral (2006, p. 108) recorda que Cássio M'Boy (1896-1986), assim como os Gomide-Graz, foi responsável nos anos 1930 por criar interiores extremamente cortejados pela alta sociedade paulista, com móveis dotados de elementos abstratos, tapetes e possivelmente cortinas e luminárias abstrato-geométricas (Figura 65). Sua produção foi provavelmente executada pela Manufatura de Tapetes Santa Helena ou pelo ateliê de Regina Gomide Graz. Bardi (1982a, p. 159, destaque do autor) aponta que falta pesquisa sobre alguns artistas modernistas brasileiros, e cita M'Boy como um deles: “Cássio M'Boy dos anos '30, antes de se dedicar à pintura, quando era ativo como ‘designer’ de mobiliário e de tapetes cujo feitio pode ser considerado coevo da atenção que Gomide e Regina devotaram ao *art déco*.”

Figura 65 – Tapete projetado por Cássio M'Boy (década de 1930)¹⁰

Fonte: Amaral (1998, p. 44)

Lourenço (1995, p. 29) lembra que, a partir da década de 1930, o Brasil viveu uma necessidade de mudanças, que são aceleradas por crises internacionais e

¹⁰ 71 x 142 cm, Coleção Fúlvia e Adolpho Leiner.

conflitos internos, como a Queda da Bolsa de Nova York, em 1929, o Estado Novo, de 1937 a 1945, e a Segunda Guerra Mundial, entre 1939 e 1945 (o mundo polarizado entre o chamado Eixo, formado por Japão, Itália e Alemanha, contra principalmente Reino Unido, França, Estados Unidos e União Soviética), com reflexos especialmente em São Paulo, que era ao mesmo tempo empreendedora e provinciana. Lourenço (1995, p. 29) afirma que:

O desenvolvimento urbano e o início da industrialização igualmente fazem repensar as singularidades brasileiras, entre as quais as reservas naturais, o natural e o construído e a necessária absorção do avanço cultural, conhecimentos estes revelados pela arte, tanto no Movimento Pau-Brasil como no Antropofágico da dupla Oswald [de Andrade] e Tarsila [do Amaral]. Paralelamente contribuem para a alterar a situação social e o isolamento das elites, em vista da ampliação do segmento laborial. A incorporação do imigrante dinamiza a cultura, pois se encontra novamente empenhado na luta pela sobrevivência, atitude esta bastante diferente do aristocratismos que despreza o trabalho.

Problemas com o café no mercado internacional acarretaram mudanças na zona rural, com trabalhadores deslocando-se para os centros urbanos. Há também articulações políticas que contribuem para a polarização entre esquerda e direita, que ocorrem mundialmente, além do estímulo para que trabalhadores se organizassem em sindicatos, ao mesmo tempo em que há tentativas de isolá-los para não haver contato com trabalhadores de outros países. O trabalhador passa a ser a temática artística, e arquitetura, pintura, escultura, literatura e música carnavalesca¹¹ são empregadas como parte de um projeto político para permanência e continuísmo de uma ideologia conservadora (LOURENÇO, 1995, p. 31-33).

Pedrosa (1981, p. 257-258) lembra que em 1930 o país viveu um clima de revolução, após a crise de 1929 de Nova York, que atingiu rapidamente o Brasil, com o preço do café caindo e desestabilizando toda a economia nacional, baseada nessa exportação, apontando a revolução política como consequência. A ditadura instalou-se nesse clima contraditório, mas curiosamente é na arquitetura que a

¹¹ A carreira artística de Carmen Miranda (1909-1955) transcorreu no Brasil e nos Estados Unidos entre as décadas de 1930 e 1950, e foi ponte para a boa relação entre esses países, especialmente no cinema. Ainda adolescente, trabalhou em lojas, com decoração de vitrines, no atendimento e também com costura e fabricação de chapéus. Ela criava as suas roupas, mas também teve a colaboração do cartunista e estilista Alceu Penna (1915-1980) e eventualmente de profissionais de Hollywood. Parte do imaginário sensual relacionado à mulher brasileira se deve à construção de sua personagem (CARMEM MIRANDA, 2017).

revolução social e artística domina. Para o autor, as teorias de Le Corbusier foram postas em prática quase subitamente no Brasil e suas ideias tornaram-se quase “sagradas” para o grupo de arquitetos liderados por Lucio Costa (Figura 66). Ainda segundo Pedrosa (1981, p. 258, grifo do autor), nesse contexto:

Vemos produzir-se o que se chama às vezes de “milagre” do Ministério da Educação [e Saúde Pública] onde, pela primeira vez, punham-se em prática as teorias de Le Corbusier, mas com uma independência de pontos de vista, com preocupação de adaptação às condições locais verdadeiramente admiráveis. Do dia para a noite a arquitetura moderna era lançada e parecia ter adquirido a maturidade.

Figura 66 – Lucio Costa, plantas do Ministério da Educação e Saúde, RJ

Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim. Acervo Lucio Costa (2017)

Para Pedrosa (2007, p. 26, grifo do autor), “a ‘gramática’ concretista já tem contribuído para melhorar a qualidade artesanal e mesmo estética de nossas artes, não somente as ditas nobres, como as industriais”¹². Durante os anos 1950 iniciam-se as discussões sobre arte abstrata e arte concreta. Nesse período há destaque para as atividades no MASP e no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), em São Paulo, e o MAM-RJ.

O MASP havia organizado desde sua fundação, em 1947, exposições didáticas para formação e atualização do público em história da arte. Em 1951 criou uma escola de desenho industrial, o Instituto de Arte Contemporânea (IAC-MASP), e promoveu mostras de trabalhos publicitários, além de exposições retrospectivas de Le Corbusier, em 1950 (Figura 67), e de Max Bill, em 1951, esta última considerada um marco histórico para a divulgação da arte concreta no Brasil e também para a consolidação de um design nacional na década de 1960.

Figura 67 – Exposição de Le Corbusier no MASP (1950)

Fonte: Biblioteca e Centro de Documentação do MASP

¹² Texto de 1959.

A figura de Le Corbusier merece ser destaca nesse momento, pois a trajetória do que ficou conhecido internacionalmente como arquitetura moderna brasileira, e as atividades para design e arquitetura no MASP, e também no IAC, têm reflexos dos trabalhos do arquiteto suíço. Bardi (1984, p. 57) afirma que

Le Corbusier ao longo da visita que fez a São Paulo [em 1929] teve oportunidade de constatar que a semente da nova Arquitetura fora lançada ao ponto de confiar a Gregori a representação para a América Latina no Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM).

Na ocasião da exposição de Le Corbusier ser montada no MASP, sob coordenação de Lina Bo, em 1950, para a reinauguração da pinacoteca do museu, P. M. Bardi justifica a escolha da mostra retrospectiva do arquiteto, pelos seguintes motivos:

Primeiro porque o museu está empenhado em dar um forte e preponderante incentivo à arquitetura contemporânea; segundo porque consideramos Le Corbusier responsável em grande parte pela renovação construtiva de nossos dias; e finalmente por ter disso ele, no Brasil, o indicador de direções novas que deram projeção à arquitetura nacional. (BARDI¹³, 1950 apud BARDI, 1984, p. 96)

O MAM-SP, com a exposição inaugural, *Do Figurativo ao Abstracionismo*, em 1949, igualmente preocupou-se com a formação do público, mas foi por meio da Bienal de São Paulo, em 1951, que houve uma alteração profunda no ambiente artístico da cidade. Max Bill foi premiado na ocasião, com a obra “Unidade Tripartida” (Figura 68). Acayaba (1994, p. 21) destaca que:

O MAM mantinha uma cinemateca que exibía diariamente filmes da produção corrente e de grandes produções do passado – além de colecionar cópias raras. Conferências e cursos sobre história da arte, gravura, cerâmica, modelagem, desenho e artes gráficas eram promovidos constantemente. Sua sede, instalada no mesmo edifício que abrigava o MASP, foi adaptada às novas funções segundo projeto de João Vilanova Artigas.

¹³ BARDI, P. M. **Leitura crítica de/A critical review of Le Corbusier**. Museu de Arte de São Paulo, 1950. Catálogo.

Figura 68 – Unidade Tripartida, de Max Bill (1948/49)¹⁴

Fonte: MAC-USP (2017b)

Conforme afirma Pedrosa (1981, p. 42)¹⁵, a Bienal apresentou ao mundo artístico e culto brasileiro uma verdadeira revisão de valores. Para ele,

A pintura e a escultura ditas modernas no Brasil retardavam de trinta anos. [...] Essa mesma lição servirá também às artes dos países continentais. Até mesmo aos Estados Unidos, onde confluem com uma violência inaudita o novo e o velho, o presente e o passado, o que é morto e o que está nascendo [...]. A Bienal paulista lhes poderá trazer, pois, uma mensagem de coerência e de enobrecimento do moderno pelo estilo, coisa de que os americanos estão muito precisados.

Para o mundo, um grande certame internacional de arte moderna realiza-se pela primeira vez fora de Paris ou dos velhos centros artísticos europeus. Os elementos mais intrinsecamente modernos de arte tiveram na nossa Bienal mais destaque, uma representação mais decisiva, do que na organização modelar de Veneza.

Em São Paulo os valores que tendem a predominar já não são os arraigados à tradição, mas os que exprimem tudo o que, nesse presente catastrófico, torturado e contraditório, rasga o pessimismo e atesta a virilidade do espírito criador do homem. [...] A América reconhece melhor o futuro – que está com Taüber-Arp, M. Bill, Bodmer, Rice Pereira, Uhlmann e o nosso Palatnik, uma criança – do que a velha Europa, gloriosa e veneranda na sua velhice.

¹⁴ Obra em aço inoxidável, 114,0 x 88,3 x 98,2 cm

¹⁵ Texto de 1951.

Há destaque aqui para as características de vanguarda que a I Bienal trazia para São Paulo, apesar de ser frequentemente criticada por Lina Bo e P. M. Bardi na **Habitat**.

Segundo Bandeira (2002, p. 8), acontecimentos culturais influenciaram a trajetória do design nos anos 1960, com foco na formação de museus em São Paulo:

No Brasil, a arte concreta surge em meio ao debate figuração *versus* abstração, e, na capital paulista, à implantação do Museu de Arte de São Paulo e do Museu de Arte Moderna e sua Bienal. Ao lado do Salão Paulista de Arte Moderna¹⁶ e de algumas poucas galerias, essas instituições foram o principal campo de batalha daquele debate, com extensões na imprensa. No esforço para garantir seu espaço próprio, a nova vanguarda artística foi sendo assimilada com intensidade e métodos que variaram em função de uma complexa rede de interesses estéticos-políticos, não apenas locais, mas que ultrapassavam fronteiras, envolvendo, para dar alguns exemplos, o governo norte-americano e o MoMA, a Bienal de Veneza, artistas e críticos estrangeiros, como Max Bill e Jorge Romero Brest (1905-1989)¹⁷.

Herbst (2011, p. 326-327) completa:

O Museu de Arte Moderna de Nova York é também importante baliza para a organização das bienais paulistanas, não apenas em consideração à repercussão da mostra e do catálogo *Brazil Builds* no meio arquitetônico brasileiro. Os contatos entre as instituições podem ser vistos como parte da política de aproximação do governo norte-americano com seus vizinhos latino-americanos. Nelson Rockefeller (1908-1979), interlocutor do MoMA, negocia a doação de obras para as nascentes instituições brasileiras. Carleton Sprague Smith, adido cultural norte-americano em São Paulo, estabelece profícua interlocução com Sérgio Milliet e com diversos outros fundadores do MAM-SP, colaborando para imprimir o caráter multidisciplinar da instituição.

Conforme afirma Name (2008, p. 9), há alguns fatores para compreender a aproximação de artistas dos movimentos concreto, em São Paulo, e neoconcreto, no Rio de Janeiro, com a comunicação visual e o design. Para a autora, o contexto desenvolvimentista que se instaurou no Brasil com os governos de Getúlio Vargas e de Juscelino Kubitschek deve ser levado em consideração – nas áreas social, econômica e cultural do país –, pois “quanto mais desenvolvida é a indústria, maior é o raio de ação dos meios de comunicação para divulgar aquilo que é vendido, assim

¹⁶ A primeira exposição de arte concreta ocorreu entre novembro e dezembro de 1951, na Galeria Prestes Maia, São Paulo, SP. Contou com a participação de artistas brasileiros, entre eles Waldemar da Costa, Manabu Mabe, Anita Malfatti e Flávio de Carvalho.

¹⁷ O argentino Brest foi um dos mais influentes e ativos críticos de arte latino-americanos. Foi jurado nas Bienais de São Paulo em 1951, 1953 e 1961.

como a quantidade de assalariados para consumir aqueles produtos”. Ela aponta ainda outras razões, como a herança do construtivismo russo e da Bauhaus, pois “concretos e neoconcretos tinham a ambição de levar a arte para um espaço muito mais amplo do que o das galerias e dos museus”. Segundo a autora, os construtivos brasileiros tentaram levar para as ruas os princípios que orientavam os trabalhos de fruição e especulação, em geral restritos aos espaços museológicos, por meio de projetos arquitetônicos, cartazes, logotipos, estampas para tecidos e projetos para embalagens.

A vinda de Bill para o Brasil e a organização da I Bienal causaram uma ruptura nos campos artísticos e de desenho industrial que se desenhavam até então em São Paulo. O IAC acabava de iniciar suas atividades, o que permitiu que alunos como Antonio Maluf (1926-2005), Alexandre Wollner, Almir Mavignier e Mary Vieira, entre outros, pudessem ter contato direto com Max Bill e sua filosofia para a arte e o design. Durante a década de 1950, brasileiros foram enviados para estudar em Ulm, e isso causou uma ruptura no que era compreendido como design até então. Mas talvez o legado mais importante refira-se aos rumos tomados para o ensino de design no Brasil, na década de 1960, com a fundação da ESDI-Guanabara, como um desdobramento da escola de design implantada no MAM-RJ.

O MAM-RJ foi fundado oficialmente em 1948, mas desde 1946 dez obras já haviam sido doadas por Nelson Rockefeller. Em 1949, na sede provisória do Banco Boavista, é inaugurada a exposição Pintura Europeia Contemporânea. Em 1952 o museu é instalado no Palácio Gustavo Capanema, então sede do Ministério de Educação e Saúde Pública. De acordo com Perrota (2016, p. 348), em 1956, Niomar Moniz Sodré Bittencourt¹⁸ (1916-2003), então diretora da escola, visitou a Escola de Ulm e no mesmo ano, mas já no Brasil, encontrou Tomás Maldonado, que já havia substituído Bill na instituição alemã. Conforme afirma Perrota (2016, p. 348, grifo da autora):

Neste encontro, Niomar solicita a Maldonado um planejamento para uma “escola de projetos” para o MAM. Embora a proposta da Escola Técnica de Criação não tenha se concretizado, serviria de base para a constituição da ESDI – Escola Superior de Desenho Industrial (fundada em 1962 e tida

¹⁸ Niomar era casada com Paulo Bittencourt (1895-1963), filho do fundador do jornal “Correio da Manhã”, Edmundo Bittencourt. Paulo e Niomar contrataram Alexandre Wollner e o escritório Forminform para o projeto da reforma gráfica do jornal, em 1959.

como a primeira escola de nível superior da matéria na América Latina), além de ter fomentado a iniciativa do museu de abrigar uma série de palestras, cursos e encontros com personalidades do design, e exposições internacionais sobre o tema.

Ainda segundo Perrota (2016, p. 348), em 1959 Otl Aicher e Tomás Maldonado ministraram um curso de Comunicação Visual e que teve entre seus alunos Gustavo Goebel Weyne (1933-) e, em 1962, Aloísio Magalhães e Alexandre Wollner ministraram um curso de tipografia. Ela afirma ainda que os brasileiros Goebel, Magalhães e Wollner, com o alemão Karl Heinz Bergmiller (1928-), foram os quatro designers e professores mais importantes na definição do perfil pedagógico da ESDI-Guanabara.

Dessa forma, percebe-se o legado pedagógico de Ulm e da Bauhaus na criação de um curso superior de desenho industrial no Rio de Janeiro, então capital do país. Paralelamente a isso, e assim como nos Estados Unidos, houve a aproximação entre museus e educação, e no caso da ESDI-Guanabara, como um desdobramento das atividades do MAM-RJ. Destaca-se que Nelson Rockefeller colaborou com obras para a criação de museus em São Paulo e no Rio de Janeiro.

3.2 ESTÍMULOS PARA A CRIAÇÃO DE MUSEUS EM SÃO PAULO

O período que se seguiu no Brasil após o fim da Segunda Guerra Mundial foi de grandes transformações políticas, sociais e culturais, e especialmente na cidade de São Paulo, que se industrializava e passava por um processo de adensamento populacional e urbanização. Em 1945 a era de Getúlio Vargas havia acabado e em janeiro de 1946 foi empossado o presidente Eurico Gaspar Dutra. Com Getúlio Vargas o Brasil vivia em uma ditadura, o chamado Estado Novo, e com o novo presidente militar viveu uma democracia autoritária que desrespeitava a Constituição. A aproximação dos Estados Unidos por questões políticas (início da Guerra Fria e expansão do comunismo no Brasil) e o afastamento do padrão cultural francês, com apoio de intelectuais, teve forte impacto na cena cultural, econômica e política do país nos anos seguintes.

Em 1950 aconteceu a primeira transmissão televisiva brasileira, pela TV Tupi – pertencente aos Diários Associados, de Francisco de Assis Chateaubriand

Bandeira de Mello (1892-1968). Nos veículos impressos na década de 1950 houve a expansão de um modelo norte-americano de jornalismo, que era mais conciso, em contraste ao anterior, francês, mais retórico. Esses fatos, aliados a outros, contribuíram para o fortalecimento da cultura americana nos meios de comunicação. O *American Way Of Life* e o crescimento das agências de publicidade, já no final da década, reforçaram o estreitamento cultural, com mudanças inclusive no padrão de consumo da população.

Mais do que influenciar o padrão do consumo, a cultura norte-americana serviu no período do pós-guerra como antídoto à expansão do comunismo em terras brasileiras, mesmo que para isso fosse necessário apoiar uma ditadura e não uma democracia. Os Estados Unidos contaram com a colaboração de Nelson Rockefeller, empresário e político estadunidense cuja missão foi manter o Brasil sob influência norte-americana. Rockefeller mantinha paralelamente no país investimentos diretos em agricultura, incluindo o algodão. Também foi mecenas e investiu no planejamento urbanístico de São Paulo.

O norte-americano veio ao Brasil pela primeira vez em 1937, antes do golpe do Estado Novo. Durante a Segunda Guerra manteve estreito contato com o Brasil de Vargas, aproximando-se mais ainda do país com o final do conflito mundial. De acordo com Tota (2014, p. 18), Rockefeller

manteve contato com intelectuais de esquerda, de direita e independentes, fez amizade com políticos, artistas, agricultores, fazendeiros, banqueiros, escritores, jornalistas, cientistas, arquitetos e simples empregados de suas empresas. [...]

Nelson veio dez vezes ao Brasil, a maioria delas para tratar de negócios vinculados a um grande projeto econômico, político e social destinado a manter o país a salvo das tentações socialistas, comunistas e mesmo nacionalistas [...].

Rockefeller possuía uma equipe no Brasil especializada em gerar relatórios sobre os mais diversos temas, como petróleo, algodão, café e urbanismo. Segundo Tota (2014, p. 83) “havia uma preocupação velada em relação à presença do algodão brasileiro no mercado americano”. De acordo com Stein, é durante os anos 1940 a 1945 que os fabricantes brasileiros de tecidos de algodão ingressam em seu período de maior prosperidade, apesar de terem mantido as mesmas instalações, equipamentos e técnicas empresariais da década anterior. Os anos 1930 foram

críticos para a indústria brasileira, mas a guerra fez com que o tecido nacional fosse exportado, abastecendo mercados na América Latina, na Europa e no Oriente. A crise retornou a partir de 1946, e 1951 foi o ano em que as Nações Unidas divulgaram um relatório apontando os fatores que influenciavam a produtividade do trabalho na indústria têxtil de algodão em cinco países latino-americanos. As questões destacadas para o Brasil eram a estagnação do processo técnico e a ausência de progresso nas técnicas de administração das empresas, sendo a última o cerne da questão (STEIN, 1979, p. 167-184).

Nelson Rockefeller colecionava obras de arte e foi mecenas de diversas atividades que uniam indústria e cultura¹⁹. Em 1931, aos 23 anos, entrou para o comitê administrativo do *Metropolitan Museum of Art*. Também colaborou, ao lado da mãe, na tarefa de reerguer o MoMA de Nova York. No Brasil, teve participação ativa na criação do MASP, do MAM-SP e do MAM-RJ. Segundo Tota (2014, p. 340, 343):

O projeto missionário de Rockefeller para o Brasil não se restringia a atividades econômicas e sociais com o fim de promover a melhoria do padrão de vida no país e assim manter o vizinho da América do Sul como um amigo de confiança dos Estados Unidos. A cultura, em especial a chamada alta cultura, foi tão importante quanto os programas de extensão rural e crédito para pequenos agricultores, os planos para a construção de um novo aeroporto para São Paulo, o traçado das marginais da cidade, os silos para armazenar milho em Ourinhos, as fazendas experimentais de milho híbrido em Jacarezinho, a sociedade com o fabricante de roupas Garbo, a metalúrgica Forjaço, a associação com o banqueiro Moreira Salles, a construção de casas em série para uma nova classe média ascendente etc. etc. etc. [...]

A arte precisava livrar-se da tutela do Estado, as obras deveriam ser expostas e admiradas em um centro independente, isto é, em museus, verdadeiras “cidadelas da civilização”, para usar a expressão de Franklin Roosevelt.

Rockefeller desembarcou pela terceira vez no Brasil em novembro de 1946, trazendo na bagagem quase duzentos quilos de obras de arte destinadas a futuros museus brasileiros. Em São Paulo, participou da reunião que tratou da formação de um museu de arte moderna brasileiro, na Biblioteca Municipal de São Paulo²⁰. Na reunião estavam, além de Rockefeller, o americano instalado no Brasil Carleton

¹⁹ Com incentivo de Nelson Rockefeller, houve aproximação entre empresários e instituições museológicas que culminaram na criação de uma seção de moda no *Metropolitan Museum of Art*. Ver Capítulo 4.

²⁰ Atualmente Biblioteca Municipal Mário de Andrade. Na ocasião do encontro, Sérgio Milliet era o diretor.

Sprague Smith, Sérgio Milliet – amigo de Smith –, Carlos Pinto Alves – empresário e intelectual de São Paulo –, Eduardo Kneese de Mello – jovem arquiteto presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB-São Paulo) – e Assis Chateaubriand (TOTA, 2014, p. 344).

Chateaubriand, em março de 1946, enviou correspondência para Nelson Rockefeller, avisando-o sobre a intenção de criar um museu, e apresentando Moussia Pinto Alves (1901-1986)²¹, para que ela pudesse familiarizar-se com a organização do MoMA (TOTA, 2014, p. 346). Mesmo o MASP não sendo exatamente o que Rockefeller tinha em mente, pois reunia obras antigas e modernas, ele participou como convidado de honra de sua reinauguração em 1950 e pronunciou o discurso inaugural, ressaltando a semelhança entre o MoMA e o MASP para a promoção da arte e da democracia²².

Amaral (2006, p. 242-243) afirma que, em correspondência entre o Brasil e os Estados Unidos trocada por Milliet e Rockefeller, pode-se ver o empenho na criação de um museu de arte moderna em São Paulo, fato que seria acelerado com a ajuda de Nelson Rockefeller, mas que estava em iminência na cidade. Após a doação em 1946, as obras ficaram em custódia do IAB-São Paulo até que o museu de arte moderna fosse criado. No mesmo ano, foi organizada uma exposição na Biblioteca Municipal, que seguiria para o Rio de Janeiro.

Conforme destaca Amaral (2006, p. 243), nesse momento surge Francisco “Ciccillo” Matarazzo Sobrinho, empresário italiano radicado no Brasil colecionador de artistas acadêmicos, amigo de Carlos Pinto Alves. Influenciado por sua perspicaz mulher, Yolanda Penteado (1903-1983), Matarazzo percebeu que a arte passava por mudanças. O casal passou uma temporada nos anos 1940 na Suíça, onde encontrou um novo estímulo para a direção tomada pela arte, com a ajuda de Nierendorf, galerista em Berlim ligado aos expressionistas e ao grupo da Bauhaus. Amaral afirma (2006, p. 243):

Como vemos, após as sugestões de Rockefeller a Sérgio Milliet e Eduardo Kneese de Mello, vinha agora da Europa um estímulo na mesma direção. E,

²¹ Artista e designer de joias. Precursora da arte abstrata no Brasil, ligou-se aos modernistas e participou ao lado de Tarsila do Amaral e Candido Portinari do revolucionário Salão de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1931. Foi casada com Carlos Pinto Alves.

²² “Cidadelas da civilização”, discurso de Nelson Rockefeller. In: **Habitat**, out.-dez., 1950, p. 18-19.

na realidade, caberia mesmo a um europeu ser o primeiro diretor do MAM-SP. No caso, o belga Léon Degand, crítico que estimulou o Abstracionismo na França, tendência que particularmente o interessava. Defensor da abstração, traria a São Paulo o debate sobre a não-figuração, lançando a tendência na exposição inaugural do Museu. A mostra referida foi organizada por Degand após seus contatos com Ciccillo e antes de sua chegada ao Brasil em julho de 1948.

Em uma São Paulo que pretendia se internacionalizar, estímulos estrangeiros estavam alinhados com o que se almejava pela elite que liderava as empreitadas no MASP e no MAM-SP. A cena modernista que se instalou na cidade a partir da Semana de 1922 iniciou não apenas a uma estética modernista, mas uma mudança no estilo de viver de uma certa burguesia. Artefatos têxteis estavam presentes intrínsecos a arquitetura, sua maior representação do Brasil para o mundo no momento. A arquitetura brasileira ganhava nesse momento destaque internacionalmente, e o Brasil do pós-guerra mostrava-se um país de oportunidades.

As bases modernistas na arquitetura e nas artes decorativas, juntamente com o intercâmbio internacional que se instalou no período, contribuíram para a criação do IAC-MASP e seu legado na década seguinte, com a criação da ESDI-Guanabara e a FAU-USP. A presença de estrangeiros é de fundamental importância para o período, o que proporcionou no IAC-MASP a criação de uma escola adaptada a realidade brasileira das ideias propagadas pela Bauhaus de Dessau e do *Institute of Design* de Chicago.

4 DESIGN TÊXTIL E DE MODA NO MASP – 1950-1953

O MASP nos anos iniciais da década de 1950 incorporou o design têxtil e de moda como parte do escopo do desenho industrial, como estratégia para o desenvolvimento de um design nacional. Para isso, há a percepção de que há relações entre a história da moda, a literatura especializada e a entrada da moda em museus, além da conexão entre Brasil e Estados Unidos, aliados a interesses de Lina Bo, Pietro Maria Bardi e Francisco de Assis Chateaubriand. A criação de museus com apoio internacional no período em que o MASP foi inaugurado não pode ser desconsiderada para a análise. Acontecimentos para a moda na Itália não podem ser ignorados, pois o país tratava a questão da moda como fenômeno cultural, além do fato de Lina Bo e P. M. Bardi serem italianos. Em termos de referências museológicas, os Estados Unidos passam a ser a referência, e design têxtil e de moda estava sendo incorporado em suas coleções, seja por relevância cultural e estética, seja por interesses relacionados com a indústria.

4.1 MODA: DISCURSOS DE CULTURA E DE MEMÓRIA

“Não é possível estudar uma arte tão comprometida com injunções sociais como é a moda focalizando-a apenas nos seus elementos estéticos. Para que a possamos compreender em toda a riqueza, devemos inseri-la no seu momento e no seu tempo, tentando descobrir as ligações ocultas que mantém com a sociedade. Este fenômeno social, não há dúvida, está jogando a todo instante com os princípios artísticos, que reorganiza num novo todo cada vez que o estilo varia.”

(SOUZA, 1987, 50-51)

Segundo Lipovetsky (2009, p. 81-82), o fenômeno moda surgiu no Renascimento; sua característica interdisciplinar absorveu o homem moderno de uma forma tão sedutora que a moda parece algo natural. De acordo com o autor:

Recolocada na imensa duração da vida das sociedades, a moda não pode ser identificada à simples manifestação das paixões vaidosas e distintivas; ela se torna uma instituição excepcional, altamente problemática, uma realidade sócio-histórica característica do Ocidente e da própria modernidade (LIPOVETSKY, 2009, p. 10-11).

O autor afirma ainda o vestuário é o arquétipo da moda, e que com o fim da era tradicional da moda e com o início da era moderna artística na moda, que data do século XIX, a partir do trabalho do inglês Charles Frederick Worth (1825-1895), a Alta Costura passou a ser considerada uma das Belas-Artes (Figura 69). A Alta Costura “lançou-se em um processo de rupturas, de escalada, de mudanças profundas, que a tornou aparentada, a despeito de sua não linearidade, de suas reviravoltas, de suas ‘voltas atrás’ [...], à vanguarda”, seguindo dessa forma o exemplo da arte (LIPOVETSKY, 2009, p. 94). O costureiro passou a ser um artista do luxo, associando suas obras, seus ateliês e seus desfiles a teatros, artistas, museus e balés.

Figura 69 – Vestido para noite, de Charles Frederick Worth (1898–1900)¹

Fonte: The Metropolitan Museum of Art (2017a)

¹ Para atingir a ilusão de trabalho em metal, influência do Art Nouveau, foi desenvolvida uma técnica em que o design do tecido é intrínseco ao design do vestido. Seda. Doação de Miss Eva Drexel Dahlgren, 1976. Número de acesso: 1976.258.1a, b.

Lipovetsky (2009, p. 95) também cita o interesse pela moda despertado no mercado editorial e entre escritores, como Honoré de Balzac (1799-1850), Barbey d'Aurevilly (1808-1889), Charles Baudelaire (1821-1867), Stéphane Mallarmé (1842-1898), Paul Bourget (1852-1935), Jules de Goncourt (1830-1870), Guy de Maupassant (1850-1893) e Marcel Proust (1871-1922). Segundo o autor, a

proliferação de discursos da moda não [ocorre] apenas em revistas especializadas, cada vez mais numerosas nos séculos XIX e XX, mas também entre os próprios escritores que, no decorrer do século XIX, fazem da moda um assunto digno de atenção e de consideração (LIPOVETSKY, 2009, p. 98)

Para o design gráfico, é necessário destacar o trabalho de quatro russos de nascimento, mas educados na França, que trabalharam em projetos de revistas de moda nos Estados Unidos: Erté (nascido Romain de Tiroff, 1892-1990), o Dr. Mehemed Fehmy Agha (1896-1978), Alexey Brodovitch (1898-1971) e Aleksandr Liberman (1912-1999). Erté projetou capas e ilustrações de moda entre 1924 e 1937 para a revista “Harper’s Bazaar”. Dr. Agha foi diretor de arte da revista “Vogue” americana, da “Vanity Fair” e da “House & Garden”. Brodovitch foi para os Estados Unidos em 1930 e, entre 1934 e 1958, foi diretor de arte da revista “Harper’s Bazaar”. Liberman imigrou em 1940, foi designer de layout da revista “Vogue” e sucedeu Dr. Agha como diretor de arte da revista em 1943.

Meggs (2009, p. 11) afirma que as artes do desenho – arquitetura e design de produto, de moda, de interiores e gráfico – oferecem um meio para a reestruturação da unidade entre os seres humanos e o ambiente natural, que foi perdida com a Revolução Industrial. Com as artes do desenho, é possível integrar novamente a forma e a função dos artefatos produzidos. Para o autor, habitação, artefatos e comunicação podem manter um povo unido. Ignorando esse legado de bela forma e comunicação eficaz, “corremos o risco de afundar no atoleiro insensato do mercantilismo cuja miopia ignora os valores e necessidades humanos ao adentrar na escuridão”.

Diana Crane (2011) defende que a moda é um fenômeno complexo que pode ser examinado em diversas perspectivas derivadas da sociologia da arte e da sociologia das indústrias culturais. “Moda e arte são formas de ‘cultura material’ que

expressam uma ampla gama de significados, cuja decodificação em geral constitui um desafio” (CRANE, 2011, p. 13, grifo da autora). Ela acredita que, com o vestuário, pode-se estudar como as pessoas interpretam determinada forma de cultura (CRANE, 2006, p. 23). A autora também trata de questões como a Alta Costura e a cultura popular, a relações entre moda e arte, uma vez que ambas são criadas em mundos de cultura², e de como a globalização e as multinacionais, com imensos recursos econômicos, exercem um impacto econômico poderoso sobre as formas de cultura (CRANE, 2011, p. 13).

Segundo Stallybrass (2008, p. 14), “A roupa tende pois a estar poderosamente associada com a memória ou, para dizer de forma mais forte, a roupa é um tipo de memória”. De acordo com Benarush (2015, p. 99),

uma vez dentro das instituições culturais, as roupas, os acessórios e os têxteis têm uma função representativa de subjetividades e materialidades. As peças viram intermediários entre o visível e o invisível, entre o público e o que não pode mais ser visto. É a coroa que representa o poder monárquico, ou o vestido de noiva, que representa o matrimônio. É uma expressão metafórica de um momento, de uma cultura, de uma nacionalidade.

Conforme Anni Albers (1971, p. 37-39, tradução nossa), na Bauhaus, os estudos iniciais com tecelagem promoveram um fundo, uma espécie de acervo, de modo que mais tarde essas composições tornaram-se referência para encomendas, com tecidos bastante pouco usuais. Criou-se um novo estilo, e pouco a pouco “a atenção do mundo exterior foi despertada e museus começaram a comprar esses tecidos” (ALBERS, 1971, p. 39, tradução nossa).

Segundo Paula (2006, p. 296), sobre a situação de acervo e pesquisa de tecidos em museus brasileiros:

O tecido, como assunto museológico, desperta tão pouco interesse que fica mesmo difícil explicar àqueles não especialistas no assunto a dimensão da falta de informação, o pouco que os acervos preservados informam, o quase tudo que está faltando: a dimensão do hiato³.

² Comunidades urbanas compostas por criadores culturais, vendedores, compradores e públicos.

³ Paula (2006) em sua avaliação sobre preservação e conservação de tecidos no Museu Paulista, a título de estudo, restringiu as coleções de artigos têxteis e se concentrou apenas em tecidos. Nesse caso, artefatos que poderiam se encaixar em design de têxtil e de moda, como acessórios de couro e metal, ou cestaria, por exemplo, não foram analisados.

Cabe ressaltar que o ato de colecionar não é ingênuo e por vezes pode ser autoritário. De acordo com Le Goff (2003, p. 422),

a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva.

Lourenço (2015, p. 25) destaca que:

Memória e patrimônio sempre abrangem conflitos, fusões, articulações e perdas, porém, na época presente, com maior acesso à informação, matizaram-se melhor, dando oportunidade para espelhar inquietações. À face imberbe, crédula e facilmente enganada se desvelam indagações imperiosas, para superar discursos despistatórios, ideologias e preconceitos.

É comum encontrar coleções de tecidos e roupas nos museus do início do século XX, particularmente os especializados em artes decorativas, os históricos e os etnográficos, mas dificilmente os itens são destacados por suas características reconhecidas como moda. A musealização de vestuário reconhecido como moda surgiu no século XX, apesar de Exposições Internacionais terem servido para a entrada dos costumes como item de coleção, como no *Victoria & Albert Museum*, em que parte da coleção foi formada por peças da Grande Exposição de 1851.

Melchior (2014, p. 14) afirma que a diferença entre museologia de moda e museologia de costume é precisamente o que marca os interesses no museu em moda. A museologia do costume pertence ao material, às práticas de colecionar costume. Melchior lembra que esse tipo de museu é custoso e frequentemente necessita de espaço, controle climático, depósito, manipulação e práticas de manutenção rigorosas – práticas que garantam a salvaguarda das peças. A museologia de moda, por outro lado, enfatiza a visibilidade do museu, como um espetáculo, criando experiência única ao visitante.

A historiadora, curadora de moda, e diretora do museu do *Fashion Institute of Technology*, New York, a americana Valerie Steele (1955-) afirma que é “preciso ter roupas fascinantes e uma história que seja interessante para o público que seja contada com as roupas”. Questionada por Cardoso (2015) sobre maneiras de exibir

moda em museus, ela afirmou que “É uma combinação de entretenimento e educação. [...] Porque a moda é uma forma pessoal de arte e autoexpressão”. Como destaca Steele,

Dá muito mais trabalho do que pôr uma pintura numa parede. São precisos manequins, é preciso cuidar das roupas – são tão frágeis, é um milagre que sobrevivam – e é preciso ter um especialista a vesti-las, que as ajuste perfeitamente ao manequim. Quando não acontece, as roupas ficam com um ar horrível (CARDOSO, 2015).

Sobre a entrada na moda em museus, Melchior (2014, p. 6) defende que há pelo menos três períodos que fazem parte do escopo artístico. Nos anos que antecedem a Segunda Guerra Mundial é que os museus de arte começaram a se interessar em compor ou incorporar acervos de costume, como o caso do Instituto de Costume do *Metropolitan Museum of Art* (*The Museum of Costume Art* foi incorporado ao *Metropolitan Museum of Art* em 1946).

De acordo com Koda e Glasscock (2014, p. 21-23), o *Museum of Costume Art* teve início em 1937, fundado por Irene Lewisohn (1886-1944), filha de um rico empresário nos Estados Unidos, após experiência em formar uma coleção de costumes desde 1915, com a criação de um instituto de filantropia para artes. As exposições temporárias de 1937 e 1939 organizadas por Lewisohn despertaram interesses tanto nos designers quanto nos empresários da Sétima Avenida, em Nova York. Ambas as exposições aconteceram em espaços cedidos por Nelson Rockefeller, sendo que a exposição de 1939 teve “um ambicioso programa de educação, coleção, preservação e exibição de ‘roupas de todas as idades e todos os povos’” (KODA e GLASSCOCK, 2014, p. 22, tradução nossa) (Figura 70).

A coleção incorporada pelo *Metropolitan* estava focada no estilo, no corte e no material das roupas – a preocupação com estética e design, mais do que com o significado cultural ou social dos trajes –, e contou com o apoio financeiro da indústria (METROPOLITAN MUSEUM OF ART, 2017b). Nessa fase também é que se criaram as bases para preservar costume em museu, por meio do Comitê de Indumentária (ICOM).⁴

⁴ O ICOM define diretrizes que vão desde a composição de acervo até preservação, documentação e exposição de peças (DIRETRIZES DO COMITÊ DE INDUMENTÁRIA, 2015).

Figura 70 – Exposição *Cycle of American Dress* (1939)

Fonte: The Metropolitan Museum of Art Libraries (2017)

A partir dos anos 1960 a moda começou a ganhar um outro significado nas instituições museológicas, reflexo também das manifestações culturais dos anos 1960 e 1970. Vários museus, como o V&A e o *Museum of Costume*⁵, ambos no Reino Unido, começaram a reconhecer a moda como uma importante parte da cultura que deveria ser preservada. As exposições desse período mostravam a moda como a expressão de um talento criativo do designer e a imaginação permitida pelo mundo da moda. Como afirma Valerie Steele (Cardoso, 2015), nesse período nos Estados Unidos, Diana Vreeland (1903-1989)⁶, ex-editora da “Vogue” americana, foi contratada pelo *Metropolitan Museum of Art*, trazendo uma abordagem de moda para as exposições que até então carregavam uma visão de antiquário.

Dos anos 1990 até hoje, os museus com afinidade com moda explodiram em popularidade na América no Norte e na Europa, com a intensificação da moda nos museus, o desenvolvimento de nova especialização em museus de moda e a exibição de coleções de moda em instituições que não têm coleções de moda ou de

⁵ O *Museum of Costume* passou a chamar *Fashion Museum* a partir de 2007.

⁶ Vreeland também foi editora da “Harper’s Bazaar”. No *Metropolitan Museum of Art* realizou exposições e desfiles com grandes nomes da moda, como Balenciaga e Yves Saint Laurent, levando mais de um milhão de pessoas por ano ao museu.

costume em seu acervo. É possível ver museus com essa temática também na América Latina, como o *Museo de la Moda*, no Chile, desde 2006. Além disso, as coleções de costumes e tecidos nessas instituições foram acompanhadas do crescente interesse acadêmico na moda (MELCHIOR, 2015, p. 13); nesse período também surgem os primeiros cursos superiores para a área.

Svendsen (2010, p. 106) afirma que “desde Paul Poiret (1879-1944)⁷ a arte foi usada para aumentar o capital cultural do estilista”. Ele lembra que Coco Chanel (1883-1971)⁸ passava muito tempo cultivando contato com artistas, apoiando apresentações de danças e promovendo jantares. Ainda segundo o autor, nas décadas de 1980 e 1990 a indústria da moda se aproximou muito do campo da arte, mas que não foi um fenômeno completamente novo, pois Man Ray (1890-1976)⁹ fez fotografias de moda, por exemplo. Svendsen destaca também a criação de museus próprios por *maisons* como Prada e Cartier, o fato de grandes ateliês de moda patrocinarem museus de arte contemporânea, além de haver uma certa recompensa aliada a uma habilidade em transformar objetos comuns em algo mais elevado (2010, p. 106-107). Segundo Svendsen (2010, p. 108, destaque do autor): “Uma das maneiras mais simples de acrescentar valor simbólico a um objeto é colocá-lo ao lado de outros que o possuem, porque esse tipo de valor é ‘contagioso”.

Sobre o acervo de têxteis no Brasil, Paula (2006, p. 256) lembra que “os primeiros objetos têxteis nos museus brasileiros foram quase exclusivamente os masculinos: uniformes militares, bandeiras e outros objetos, sempre associados ao mundo do homem.” A autora cita Gibert¹⁰ (1993, p. 23-24 apud Paula, 2006, p. 256), lembrando que tecelagem era uma atividade de escravos, e, posteriormente, de

⁷ Francês considerado o primeiro designer de moda moderno. Libertou a mulher do espartilho, alterando a silhueta feminina. Em 2005, um leilão de criações dele em Paris arrecadou 1,8 milhão de euros, mais que o dobro da estimativa dada para elas, e o *Metropolitan Museum of Art* comprou parte significativa da coleção. As peças foram apresentadas ao público em 2007.

⁸ A francesa Gabrielle “Coco” Chanel também contribuiu para a mudança da silhueta e dos trajés femininos durante os anos 1920. O perfume Chanel nº 5, criado em 1921 por Ernest Beaux, sob encomenda de Chanel, teve o frasco *art déco* incorporado à coleção permanente do MoMA em 1959. Além disso, tornou-se ícone cultural: em plena escassez da Segunda Guerra Mundial, soldados faziam fila para comprá-lo para suas mulheres.

⁹ Artista norte-americano. Como fotógrafo, dedicou-se tanto à fotografia de tipo experimental quanto à comercial. Na moda, trabalhou para as principais revistas americanas e francesas, como “Harper’s Bazaar”, “Vanity Fair” e “Vogue Paris”.

¹⁰ GIBERT, Vera Ligia Pieruccini. **O entorno acadêmico e industrial têxtil no vestir e morar brasileiros**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo: São Paulo, 1993.

homens libertos e de mulheres pobres. No caso das mulheres, no final do século XIX, a profissão de costureira estava associada à prostituição, com raízes ainda na escravidão doméstica. Paula aponta também o surgimento da distinção entre modista e costureira, em que a primeira confeccionava roupas, e não apenas as costurava. A autora conclui:

Nesse contexto, pouco interessante aos tecidos e às atividades relativas à sua produção, o hiato nos museus começa a parecer razoável; a desatenção para com os tecidos torna-se um tanto mais compreensível (PAULA, 2006, p. 296).

4.2 O MASP: ACERVO, ENSINO E REVISTA HABITAT

Há uma reconhecida influência norte-americana na institucionalização de museus em São Paulo no final da década de 1940, com a criação do MASP, em 1947, e do MAM-SP, em 1949. No MASP isso fica evidente em registros na revista **Habitat** sobre os ideais de vanguarda museológica que os Estados Unidos incorporavam naquele momento, com a estreita relação entre museus, ensino e indústria. Porém, é necessário indicar que acontecimentos na Europa também deixaram suas marcas na instituição, especialmente porque a arquiteta e crítica Lina Bo e o *marchand* e jornalista P. M. Bardi eram italianos. Também não é possível separar alguns rumos tomados pela instituição de seu patrono, Francisco de Assis Chateaubriand, dono de um império de comunicação no Brasil¹¹.

Certamente uma cópia do catálogo da mostra *Brazil Builds* chegou até Lina Bo e P. M. Bardi, pois eles sabiam que a arquitetura estava cada vez mais no centro dos interesses intelectuais e financeiros brasileiros na década de 1940. Tentori indica que uma classe abastada se desenhava no Brasil com potencial para adquirir objetos de arte de grande valor, e que a Itália (e pode-se dizer toda a Europa) se deparava com problemas básicos e se empenhava em reparar e reconstruir o que a guerra destruiu – o foco era outro (TENTORI, 2000, p. 167).

P. M. Bardi mantinha em Roma o *Studio d'Arte Palma* (1944-1949), dedicado às atividades de galeria de arte, de antiquário, editorial e livreira, além de organizar

¹¹ Chateaubriand também era proprietário de vários laboratórios farmacêuticos e dez grandes fazendas de agricultura e pecuária (TENTORI, 2000, p. 176).

conferências e debates. Havia também oficina de restauro, seção de radiografia, diagnóstico e atribuição para obras de arte. Antes disso, Bardi já havia trabalhado em galeria de arte – *Galleria d'Arte di Roma* –, com publicações de arte e arquitetura – “Belvedere”, “L’Ambrosiano”, “Quadrante” e “Meridiano di Roma” – e para a promoção de uma arquitetura racionalista, em apoio ao governo fascista de Benito Mussolini (1883-1945)¹².

De acordo com Tentori (2000, p. 164), foi em um evento no *Studio d'Arte Palma* que o casal conheceu Pedro de Moraes Barros, embaixador do Brasil na Itália, que se tornou amigo deles. Barros

comenta sobre as inúmeras possibilidades que o Brasil oferece a um comerciante de arte e uma arquiteta, tendo o país saído de uma guerra de curta duração que (diferente da Itália, debilitada e destruída) fez crescer a prosperidade das suas classes dominantes com as exportações.

Amargor e desgosto pelas acrobáticas conversões do fascismo ao antifascismo acompanham Bardi nos meses do imediato pós-guerra. [...]

Amadurece assim, pouco a pouco, a ideia da partida. Surge a oportunidade de alugar, em condições vantajosas, o amplo porão de um cargueiro brasileiro, o Almirante Jaceguay, que partia de Gênova, resolvendo o grande problema do transporte da significativa coleção de obras antigas e modernas, de arte e de artesanato acumuladas por Bardi, além de sua enorme biblioteca.

Sobre Lina Bo Bardi, Latorraca (2014, p. 12-15) explica que, após o término da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma, Lina mudou-se para Milão, em 1939, cidade mais industrializada e com ambiente culturalmente mais arrojado que Roma. Lá colaborou para o escritório de Giò Ponti (1891-1979), arquiteto que, conforme destaca Latorraca (2014, p. 14-15),

não se filiava totalmente às correntes arquitetônicas fascistas nem racionalistas do período. Trabalhava com uma visão ampla do campo de atuação do arquiteto, desde a concepção espacial à cidade, do mobiliário aos utensílios, e buscava incorporar valores culturais advindos da produção artesanal do país. [...]

Havia, na Itália da época, uma procura pela simplicidade em estudos sobre a arquitetura “espontânea”, uma busca do abrigo universal, indicada muitas vezes na arquitetura feita pelo homem simples, do campo,

¹² Segundo Blinkhorn (2009, p. 103) há uma linha na tese do “totalitarismo” em que autores optaram por tratar o fascismo italiano como um fenômeno relacionado ao atraso econômico da Itália e a tentativas de “modernização”. O autor afirma: “Se a modernização na Itália seria maior ou menor sem o fascismo é coisa que nunca poderemos saber; [...] em todo caso, ver o fascismo apenas ou principalmente nesses termos é prestar pouca atenção à maneira como ele surgiu e ao custo humano de duas décadas em que esteve no poder”.

como produto “natural” ao longo dos tempos. O país manifestava com vigor essa característica modernista de construir um modelo que unisse tradição histórica e identidade nacional.

Assim como P. M. Bardi, Lina atuou no mercado editorial, ilustrando e escrevendo para a revista “Lo Stile”, fundada por Giò Ponti, e colaborou para revistas semanais populares – “Tempo”, “Grazia” e “Vetrina” – com temas de arquitetura e mobiliário para o leitor comum, além de dirigir a revista “Domus” durante a ocupação nazista. Em 1946, participou da fundação da revista “A – Cultura della Vita”, com Bruno Zevi (1918-2000) e Carlo Pagani, com viés político e antropológico (LATORRACA, 2014, p. 15). Manteve de 1940 a 1943 um escritório de arquitetura com Pagani, até ele ser destruído em um bombardeio. Além disso, de acordo com Rubino (2009, p. 31), os escritos de Lina Bo na Itália

mencionam diversas vezes exemplos norte-americanos de arquitetura doméstica, especialmente. Há várias explicações possíveis para tal afinidade. Além do fecundo diálogo com Bruno Zevi, que em 1945 retornou dos Estados Unidos, podemos sugerir o aparente esgotamento das possibilidades de criação na Europa do pós-guerra em contraste com talvez a percepção da América, mundo novo. Não foi a primeira arquiteta a migrar para o sul ou norte do novo mundo, e ao fazê-lo Lina alinhou-se ao grupo da Bauhaus nos Estados Unidos, assim como Hannes Meyer, que deixou a Alemanha pela União Soviética, e esta pelo México [...].

Lina Bo e P. M. Bardi chegaram ao Brasil em 17 de outubro de 1946, ano em que se casaram ainda na Itália. Na chegada pelo porto, no Rio de Janeiro, então capital do país, avistaram o edifício modernista do Ministério da Educação e Saúde Pública, que Lina Bo chamou de “bela criança”¹³. Trouxeram obras de arte e encontraram um Brasil em transformação, com forte movimento para a redemocratização. De acordo com Tentori (2000, p. 167), os Bardi não tinham um projeto preciso ao chegarem ao Brasil:

Sem desconhecer a importância e o valor da motivação ideológica, na partida da Itália, é evidente que existem também – por parte de ambos – motivações práticas. No Brasil existe – repetimos – uma certa prosperidade e o lucro dos recursos advindos dos produtos exportados é reinvestido em novas indústrias, mas sobretudo em novas iniciativas imobiliárias: bancos, hotéis, aeroportos, museus, serviços urbanos gigantescos como o aterro do

¹³ “A nova arquitetura brasileira tem muitos defeitos: é jovem, não teve muito tempo para se deter e pensar, nasceu subitamente como uma bela criança”. *Habitat* n. 2, jan.-mar., 1951, p. 3.

Flamengo no Rio [de Janeiro]. Há algum tempo o Brasil, em geral, e a arquitetura brasileira, em particular, estão em moda no campo internacional.

Bardi (1982b, p. 46-47) narra como conheceu Chateaubriand e como o reencontrou no Brasil:

Um dia apareceu no meu *Studio d'Arte Palma* [ainda na Itália], mostrando-se bastante interessado pelo sistema de organização que, além do mercado de antiquariato e de contemporâneos, mantinha ativas várias complementações, como a da conservação, interesse pelas pesquisas, técnicas e históricas, publicações e formação de coleção. [...]

Minha estreia no Rio [de Janeiro] foi com a apresentação de uma mostra de pintura italiana do século XIII ao XVIII, realizada no Ministério da Educação e Saúde [Pública].

Outra versão para o primeiro encontro também é narrado por P. M. Bardi, na ocasião da promoção de três mostras de arte com propósitos comerciais assim que Bardi chegou ao Rio de Janeiro. Segundo ele mesmo (BARDI, 1992, p. 45), seu amigo Mário da Silva, jornalista brasileiro que conheceu na Itália, o avisou sobre a personalidade aventureira de Chateaubriand. Em seu primeiro encontro, eles discutiram a intenção do “rei da comunicação” de criar um museu de arte no Brasil. Após algumas conversas, Bardi compreendeu que Chateaubriand planejava financiar o museu da mesma maneira que havia planejado o desenvolvimento da aviação civil, da qual era promotor – empresários iriam custear a nova empreitada. Entre Rio de Janeiro e São Paulo, ficou decidida a preferência de Chateaubriand em fundar o museu na segunda opção, pois era a terra que produzia o café, e ali estava a riqueza do momento.

Morais (1994, p. 476, destaques do autor) narra que, simultaneamente à Campanha Nacional de Aviação e à Campanha Nacional da Criança, que usavam métodos idênticos de doações seguidas de “batismos” e inaugurações, sempre amplamente cobertas jornalisticamente pelos “Associados”, Chateaubriand perseguia outra obsessão: “obter doadores para construir e montar no Brasil ‘uma das maiores galerias de arte do mundo’”. Segundo Moraes (1994, p. 476, grifos do autor):

O projeto da galeria (provavelmente inspirado na nomenclatura das similares que vira nos Estados Unidos e na Inglaterra, ele nunca falava em “museus”, mas sempre em “galeria”) estava pronto e acabado em sua

cabeça. O prédio novo dos Diários Associados de São Paulo, quase terminado, tinha um andar inteiro destinado à instalação da galeria e algumas obras de arte haviam sido adquiridas. Mas para ele ainda faltava o principal: alguém que pudesse orientar a montagem da galeria, ajudá-lo a escolher os quadros e dedicar-se em tempo integral ao ambicioso projeto.

A visão de P. M. Bardi sobre o MASP era maior do que a de seu idealizador, mais interessado em um museu com obras clássicas e consagradas, e uma predisposição ao impressionismo. Para Bardi, o museu deveria colocar o público em contato com arte, arquitetura e tendências do design, além de impulsionar a formação profissional nessas áreas.

O ano de 1947 foi marcado por um fortalecimento das relações entre Brasil e Estados Unidos, com a vinda do presidente norte-americano Harry Truman (1884-1972) ao país. Adhemar de Barros (1901-1969), cujo lema era “São Paulo não pode parar”, tornou-se governador do Estado em 1947, estando presente na inauguração do MASP, assim como Clemente Mariani (1900-1981), Ministro da Educação, o general Mendes de Moraes (1894-1990), prefeito do Distrito Federal, e personalidades da área da cultura, como Menotti Del Picchia e Guilherme de Almeida (1890-1969). Bardi lembra que a cidade já estava industrializada, mas o espírito provinciano e caseiro ainda transparecia (BARDI, 1992, p. 11). O processo de industrialização de São Paulo contribuiu para o direcionamento que o museu tomou como um todo, incluindo não só seu acervo, mas também a revista **Habitat** e o Instituto de Arte Contemporânea, com foco para o desenvolvimento de uma cultura industrial na cidade.

O MASP foi inaugurado em 2 de outubro de 1947, ocupando um andar na sede dos Diários Associados, no Edifício “Guilherme Guinle”, projetado pelo arquiteto Jacques Pilon, na rua Sete de Abril, 230, centro de São Paulo (Figura 71). Na inauguração do museu, com o prédio ainda em construção, o acervo contava com obras de Botticelli, Cézanne, Cranach, El Greco, Francesco Francia, Goya, Tintoretto, Rembrandt, Renoir, Rodin, Ticiano, Toulouse-Lautrec, Van Dyck e Velázquez, entre outros artistas, doadas por empresários e membros da elite de São Paulo, após corrida de Bardi e Chateaubriand para criar um acervo de qualidade em pouquíssimo tempo. Rapidamente o museu passou a ocupar dois andares.

Figura 71 – Arte para Milhões, **O Cruzeiro**, fac-símile¹⁴

Fonte: Silva (1947)

A região em que o MASP se instalou era conhecida como um polo cultural. Ainda em 1947 foi inaugurada a Galeria Domus – a mais significativa galeria de arte para os modernos – e foi decretado o fechamento dos sindicatos e do Partido Comunista, que se tornou ilegal. Cabe ressaltar que desde 1949, no mesmo prédio do MASP, funcionava o Museu de Arte Moderna (MAM-SP).

Em 1950 o MASP passou a ocupar três andares, pois a aquisição de novas obras e sua extensa programação educativa já não cabiam mais nos espaços destinados inicialmente. O museu contava com mais dois andares com salas de aula. Esses novos espaços foram inaugurados por Eurico Gaspar Dutra (1883-1974), então presidente da República, com presença do empresário norte-americano Nelson Rockefeller e do cineasta Henri-Georges Clouzot (1907-1977), entre outras personagens do mundo cultural (BARDI, 1992, p. 14). Na Figura 72, o anfitrião Chateaubriand convidou a todos para se sentarem como os índios brasileiros, em roda e no chão. Ao centro, sentados no chão, Nelson Rockefeller (segurando a mão) e o presidente Dutra (a sua frente); ao lado, Chateaubriand (com a mão no joelho).

¹⁴ Fotografias de Peter Scheier.

Figura 72 – Reinauguração do MASP (1950)

Fonte: O Estado de S. Paulo (2017)

O Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) serviu como inspiração para a concepção museológica do MASP. O modelo norte-americano unia arte clássica e de vanguarda e ensino, com patrocínio de empresários. Lina Bo Bardi (1952, p. 12-15) destaca que diversas instituições museológicas e educacionais estadunidenses foram analisadas por ela, com fotos das atividades, que envolviam desde ensino para crianças até tecelagem: Instituto de Arte de Chicago, Museu de Artes e Ciências de Rochester, Museu de Arte de Denver, Museu de Arte de Baltimore, Museu de Arte de Cincinnati, Galeria de Arte Albright Buffalo, Escola de Arte e Design da Universidade de Syracuse, Museu de Arte de Cleveland, Instituto de Arte Akron e Instituto Black Mountain.

Figura 73 – Roberto Sambonet na fachada do MASP (1947)¹⁵

Fonte: Biblioteca e Centro de Documentação do MASP

Como lembra Bardi (1992, p 13), o museu teria um programa inédito, seria um centro cultural, com exposições periódicas, e promoveria a arte de forma didática por meio de conferências e cursos sobre assuntos que na cidade eram poucos difundidos. A isso, Lina Bo chamou de museu-vivo (1950, p. 17). Esses ideais podiam ser vistos nas atividades do museu e também nas maneiras de expor, com painéis, vitrines e cavaletes, destacando a função didática do museu (Figura 73).

No projeto museológico inicial do MASP, os cursos e as exposições tinham a função de atualizar a cultura visual do público e também de formá-lo. Esta seria a função social do museu, lembrada por Lina Bo Bardi (1950, p. 17). Foram criados cursos de desenho, gravura, dança, cinema, fotografia, tecelagem, jardinagem, música e um especial para crianças. As exposições temporárias integraram a programação do museu: Le Corbusier, Max Bill, Alexander Calder (1908-1994) e Saul Steinberg (1914-1999), além de Ernesto De Fiori (1884-1945), Lasar Segall, Candido Portinari, Anita Malfatti, Flávio de Carvalho e Roberto Burle Marx. Havia também exposições que tinham a função pedagógica de apresentar a história da

¹⁵ Fotografia de Peter Scheier.

arte ao público, em grandes painéis. Sobre museus, Bardi¹⁶ (2009, p. 100) costumava dizer que:

O museu moderno tem que ser um museu didático, tem que juntar à conservação a capacidade de transmitir a mensagem de que as obras devem ser postas em evidência, com função didática, e as sobras devem ser postas em evidência com uma função que diríamos quase modesta, por parte do arquiteto, que não deve aproveitar-se da ocasião para dar espetáculos em torno de si.

Figura 74 – Curso de desenho livre ministrado por Roberto Sambonet (1948)

Fonte: Bardi (1992, p. 67)

Lina Bo projetou o museu com espaços para exposições periódicas, exposição didática de história da arte e auditório para concerto, conferências e cursos – para o qual desenhou a cadeira dobrável, por não encontrar na cidade algo semelhante (Figura 74). Era necessária a flexibilização do uso do espaço, que se alternavam em sala de aula, auditório e outras demandas. O tratamento museográfico dado por Lina Bo para a primeira fase do MASP também contribuiu para a formação de um gosto moderno em São Paulo (Figura 75). Aliado a isso, havia também a iniciativa dos Bardi, juntamente com Giancarlo Palanti (1906-1977), que, a partir de 1948, fundaram o Studio de Arte e Arquitetura Palma. Até 1950, o

¹⁶ Texto de 1958.

Studio de Arte Palma colaborou não apenas com mobiliário, mas com a integração entre design, arquitetura, publicidade e artes plásticas.

Figura 75 – Painéis para mostras temporárias e didáticas (1947)

Fonte: Biblioteca e Centro de Documentação do MASP

Anelli (2014, p. 64-65) lembra que o desenvolvimento das formas expositivas na Europa, como a obra museográfica do alemão Alexander Dorner (1893-1957)¹⁷ e as instalações propostas por El Lissitzki propiciavam

uma forma específica de expor objetos e imagens que atravessa a participação nas Bienais de Monza e Trienais de Milão, a montagem de inúmeras mostras de propaganda do regime fascista, o projeto de lojas e vitrines comerciais.

Com isso, essas experiências chegaram até os museus europeus, e também ao MASP, por meio da expografia de Lina Bo Bardi. A partir de 1951, a Vitrine das Formas (Figuras 76 e 77) dividia as exposições permanentes e as temporárias, e também tinha uma função didática. Bardi (1984, p. 96) lembra que a vitrine tinha a

¹⁷ Desde a década de 1920, Dorner propôs mudanças nos museus, alterando-os de repositório de arte para instituições educacionais, colocando ênfase na concepção do espaço e da percepção. Atuou na Alemanha e nos Estados Unidos.

função de “despertar a atenção dos visitantes para os problemas relacionados com a história das artes incompreensivelmente definidas menores”. De acordo com Stradiotto (2011, p. 36, destaque da autora):

Era uma vitrine que continha diversos objetos, dos mais triviais, do dia a dia, a peças mais sofisticadas de design e a sua proposta era ensinar o público a olhar, não os ‘altos estudos’, mas as coisas do seu cotidiano, ver arte em todas as coisas, abordando quatro questões, que eram: 1ª - as formas originais da natureza e a arte abstrata dos contemporâneos; 2ª - o expressionismo e a natureza dos sentidos; 3ª - o contraste entre a tendência da linearidade e dos geométricos e a tendência do decorativo e 4ª - a evolução do design.

Alexandre Wollner (STOLARSKY, 2005, p. 37) narra o episódio em que viu uma máquina de escrever Olivetti na Vitrine das Formas e achou que se tratava de um erro:

Um dia, vi uma vitrine cheia de potes egípcios, astecas e, ao lado de diversas outras antiguidades, uma máquina Olivetti. Fui falar com o Flávio Motta, que era assistente do Bardi: “Acho que esqueceram uma máquina de escrever na vitrine...”. O Bardi se interessou pelo sujeito que havia dito aquilo e veio me explicar que a máquina de escrever era a mesa coisa que o pote na época do pote: um objeto útil, que fazia parte da cultura de um grupo primitivo, assim como hoje a máquina faz parte do nosso grupo.

Wollner (2017)¹⁸ destaca a importância didática que a Vitrine das Formas teve para a compreensão do que era desenho industrial. Ele afirma que ao ver objetos artesanais da Grécia, do Peru e da Bolívia, juntamente com a máquina de escrever Olivetti e outros objetos industriais, percebeu o que P. M. Bardi estava tentando transmitir.

Em 1950 foi criada a “Habitat – Revista das Artes no Brasil”, dirigida até o exemplar n. 14 por Lina Bo Bardi. De acordo com Melo e Ramos (2011, p. 303), a revista **Habitat** “é o principal veículo a partir do qual o casal lança suas ideias a respeito da cultura industrial, defendendo que as distâncias entre arte, arquitetura, design, moda e propaganda tendem a diminuir ou até a desaparecer” (Figuras 78 e 79). O erudito e o vernacular também tinham espaço lado a lado na publicação, com casas de agricultores e prédios modernistas na mesma edição. No período abordado na pesquisa, a revista teve publicação trimestral.

¹⁸ Informação fornecida pelo designer em 4 jan. 2017, São Paulo.

Figura 76 – A Vitrine das Formas divide as obras do acervo e a exposição temporária (década de 1950)

Fonte: Biblioteca e Centro de Documentação do MASP

Figura 77 – Vista geral da Vitrine das Formas (1954)

Fonte: Biblioteca e Centro de Documentação do MASP

Figura 78 – **Habitat**, exemplares n. 1 (1950) e n. 5 (1951), fac-símile das capas

Fonte: Biblioteca e Centro de Documentação do MASP

Figura 79 – Página dupla da revista **Habitat** – valorização do design vernacular e do artesanato, fac-símile

Fonte: **Habitat** n. 3 (p. 4-5, abr.-jun., 1951)

Segundo Leon (2006, p. 20), para o ensino, inicialmente P. M. Bardi pensou em uma escola de história da arte, reunindo intelectuais de diversas áreas, como Gilberto Freyre (1900-1987) e Anísio Teixeira (1900-1971). A autora afirma que não se sabe ao certo o motivo de o projeto da escola ter sido abandonado. Essa escola talvez tenha sido um embrião para a criação do Instituto de Arte Contemporânea (IAC). Para Lourenço (1995, p. 213), o Curso para Formação de Professores de Desenho, liderado por Flávio Motta (1923-2016), a Escola Superior de Propaganda e o IAC, idealizado e dirigido por Lina Bo Bardi e P. M. Bardi, são atividades do museu que correspondem à demanda de uma São Paulo em expansão industrial (Figura 80).

Figura 80 – P. M. Bardi ministra curso de História da Arte (1947)¹⁹

Fonte: Biblioteca e Centro de Documentação do MASP

4.2.1 Instituto de Arte Contemporânea – IAC-MASP

O Instituto de Arte Contemporânea, considerado a primeira escola de design no Brasil, funcionou dentro do MASP entre março de 1951 e o final de 1953. Foi de

¹⁹ Fotografia de Peter Scheier.

fundamental importância para o ensino de design no Brasil, mesmo em seu breve período de atividade. Um qualificado corpo de professores e artistas foi incorporado ao IAC, entre os quais P. M. Bardi, Lina Bo Bardi, Oswaldo Bratke (1907-1997), Roberto Sambonet (1924-1995), Jacob Ruchti, Roger Bastide (1898-1974), Leopold Haar (1910-1954) e Flávio Motta (1923-), e palestrantes como Roberto Burle Marx, Rino Levi (1901-1965) e Max Bill, então diretor da Escola de Ulm, na Alemanha. O corpo docente tinha a função estratégica de criar no Brasil uma linguagem para o desenho industrial.

Foi Jacob Ruchti (1951, p. 62) quem apresentou o IAC na revista **Habitat** e explicou que a escola é uma “adaptação às nossas condições e possibilidades do célebre curso do *Institute of Design* de Chicago, fundado em 1937 por Walter Gropius e Lázlo Moholy-Nagy como uma continuação da famosa Bauhaus de Dessau”. Ele ainda definiu o termo desenho industrial e qual a função do desenhista industrial, “responsável pelo projeto de todos os objetos – utensílios, móveis etc. que nos cercam – que são produzidos industrialmente e que formam o ambiente em que vivemos diariamente, seja em casa, na rua ou no local de trabalho”, destacando que o desenhista industrial é “uma das personalidades mais importantes da vida moderna”, pois é o artesão que usa ferramentas e máquinas industriais, com inteligência, cultura e imaginação.

Valéria Ruchti (2011, p. 75, destaque da autora) lembra que:

[Jacob] Ruchti voltou dos Estados Unidos em 1947 [...] [onde permaneceu por] meio ano, e trouxe ideias “frescas” do Museu de Arte Moderna nova-iorquino, propostas que se identificavam com os interesses do Museu de Arte de São Paulo. Também visitou o *Institute of Design* de Chicago, uma escola que dava continuação à concepção da Bauhaus. Fomentava-se com isso uma adaptação daquele curso às condições brasileiras, ou ainda, a formação de um público para arte moderna.

No encarte sobre o IAC escrito por Jacob Ruchti, é possível ver a organização do curso. O “Curso Preliminar” continha disciplinas básicas para a formação profissional pertinentes ao desenho industrial – “Teoria e Estudo da Forma” (com Matemática, Perspectiva, Desenho Livre e Composição), “Conhecimento dos Materiais, Métodos e Máquinas” (com Materiais, Técnicas de Trabalho e Métodos de produção), e “Elementos Culturais” (com Elementos de Arquitetura, História da Arte,

Psicologia e Sociologia). No “Curso Secundário”, havia a escolha por segmento de atuação – “Produção de Equipamentos” (com especialização em Metal, Madeira, Cerâmica, Têxtil ou Outros Materiais) e “Comunicações Visuais” (com especialização em Foto-cine ou Gráfica – que seriam Fotografia, Cinema e Publicidade). O curso teria duração de quatro anos, mas nenhuma turma chegou a se formar, pois a escola encerrou as atividades no final do terceiro ano letivo.

Antonio Maluf (2002, p. 41) lembra que frequentou apenas um semestre do curso no IAC, mas que esse início foi extraordinário. Ele afirma que, após frequentar os ateliês de Samson Flexor (1917-1971), de Nelson Nóbrega (1900-1997) e de Waldemar da Costa (1904-1982), sabia que não era o que estava buscando. Acrescenta que, após ter visto a exposição de Max Bill, e ao frequentar o curso do IAC, por meio dos exercícios promovidos por professores, começou

a indagar sobre a colocação da arte como produto, as coisas mudaram de figura, pois ali se discutia o design industrial. [...] A arte como produto propunha o produto como sendo o objetivo, o produto como função, o produto em sua utilidade, entendendo-se essa utilidade a obtida a partir de alguma coisa, algum tipo de estrutura. Isso vinha a ser muito superior àquela concepção usual que compreendia o suporte apenas como suporte, não o concebendo como elemento de linguagem (MALUF, 2002, p. 41).

Leon (2006, p. 56) defende que as bases do IAC estão firmadas na Bauhaus de Dessau, período em que houve a intensificação da relação entre a instituição de ensino e a indústria, amalgamada com o capitalismo norte-americano e as diretrizes de Raymond Loewy – fatos endossados pelos escritos e pelo posicionamento de P. M. Bardi. Valéria Ruchti (2011, p. 91) acredita que as bases do IAC estão na Bauhaus de Weimar (Figuras 81 e 82). Para ela, tanto Acabaya quanto Wollner indicaram a presença das teorias de Kandinski nas aulas de Jacob Ruchti – o que também pode ser visto na apostila dele no IAC, inédita até a publicação por Leon (2006, p. 207-228). Percebe-se entretanto que houve uma continuidade em Dessau do que era feito em Weimar, e que é em Dessau que houve realmente o encontro entre ensino e indústria, o que era pretendido no Instituto de Arte Contemporânea.

Figura 81 – Encarte do programa do IAC, criado por Jacob Ruchti, fac-símile (1951)

Figura 82 – Trabalhos desenvolvidos pelos alunos nos cursos de Jacob Ruchti e Roberto Sambonet, fac-símile (1951)

Fonte: **Habitat** n. 3. (p. 19, abr.-jun., 1951)

Segundo Leon, havia a necessidade de Bardi em aproximar o IAC da Bauhaus. A autora afirma que a escolha de Lasar Segall como presidente da congregação se deve ao fato de o artista ter prestígio nos meios artísticos brasileiros e alemães, ser reconhecido por Bardi como artista e pertencer ao clã Klabin/Segall, poderoso nos meios culturais e industriais paulistanos (LEON, 2006, p. 95). Leon cita artigo publicado no *Diário da Noite*²⁰, em que há destaque para o fato de Segall ser alemão e ter convivido com personalidades da Bauhaus, como Breuer, Moholy-Nagy e Gropius.

²⁰ "No Museu de Arte. Instituto de Arte Contemporânea. Professores que farão parte da Congregaço". *Dirio da Noite*, 22 mar. 1950 apud LEON, 2006, p. 95-96.

Figura 83 – Tecidos de Klara Hartoch, fac-símile

Fonte: Habitat n. 1 (p. 61, out.-dez., 1950)

Ainda de acordo com Leon (2006, p. 97), a artista têxtil alemã e professora de tecelagem Klara Hartoch²¹ era apresentada por P. M. Bardi como ex-aluna de Anni Albers na Bauhaus (Figura 83). A autora (2006, p. 95) não encontrou nos depoimentos colhidos com ex-alunos alguém que tivesse ouvido da própria tecelã que ela foi aluna de Anni Albers. Outra questão é que nos documentos da instituição alemã levantados por Leon não há registro de que Hartoch tenha frequentado a Bauhaus, a não ser que ela tenha usado outro nome na ocasião. Há uma possibilidade remota de ela ter estudado no primeiro ano da instituição em Weimar, pois alguns poucos registros foram perdidos. Porém, caso Hartoch tenha estudado na Bauhaus nesse período, ela pode ter sido colega de Anni Albers, mas não aluna.

²¹ Há as duas grafias nos documentos do IAC – Clara Hartok e Klara Hartoch. Adotou-se como padrão nessa dissertação a segunda opção.

Csoma (2008, p. 223) afirma que Anni Albers lecionou Teoria do Design na Oficina de Tecelagem da Bauhaus em 1930, posteriormente ao período em que Hartoch poderia ter estudado na Bauhaus.

Vale a pena lembrar que, nesse momento, em São Paulo havia uma transição cultural do modelo francês para o americano, que incluía o jornalismo. Entretanto, a elite paulistana estava ainda bastante ligada às tradições francesas. Leon (2006, p. 99) afirma que,

seja pela disputa com os franceses, seja por reivindicação a uma ascendência intelectual, o discurso do IAC procurou criar um caminho direto da Bauhaus à escola do MASP, que a colocasse quase em pé de igualdade com a escola de design de Chicago.

Outra aspecto destacado por Leon (2006, p. 106) é o fato de o IAC não ter sido uma escola vocacional para a classe operária. Esse fato pode ser percebido por meio da divulgação da abertura da escola, em publicações dos Diários Associados, e também pelo processo seletivo do qual os futuros alunos participavam²². Marcelo Ferraz (2017)²³ reforça o caráter elitista da escola, cujo alunos de alguma maneira estavam conectados com a elite econômica de uma São Paulo ainda provinciana.

Pelo IAC passaram personalidades que tiveram destaque na história do design brasileiro, como Alexandre Wollner, Maurício Nogueira Lima (1930-1999), Antonio Maluf, Emilie (Haidar) Chamie (1927-2000), Estella Aronis, Irene Ivanovsky Ruchti, Ludovico Martino (1933-2011), Aparício Basilio da Silva (1936-1992), Attilio Baschera, Mario Trejo, Luiz Hossaka (1928-2009), Virginia Bergamasco, Lauro Prêssa Hardt, Yone Maria de Oliveira e Flavio Phebo. Leon (2006, p. 177) destaca que os ex-alunos do IAC “sobressaíram no campo do design gráfico; da decoração e da arquitetura de interiores; do paisagismo, mas não do design de produtos” (Figuras 84, 85 e 86).

²² Para a formação de mão de obra para as indústrias, havia as escolas do Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (Senai), criadas em 1942 pelo Decreto-Lei 4.048 do então presidente Getúlio Vargas. Sua missão era formar profissionais para a incipiente indústria nacional (PORTAL DA INDÚSTRIA). Disponível em: <<http://www.portaldaindustria.com.br/senai/institucional/historia/>>. Acesso em: 17 jun. 2017.

²³ Depoimento colhido em 11 jan. 2017.

Figura 84 – Antonio Maluf, cartaz da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 64 x 94 cm (1951)

Fonte: Melo e Ramos (2011, p. 268)

Figura 85 – Alexandre Wollner, identidade visual das Sardinhas Coqueiro (1958)

Fonte: Name (2008, p. 41)

Figura 86 – Emilie Chamie, capa de livro, 15 x 21 cm (1968)

Fonte: Melo e Ramos (2011, p. 296)

O IAC encerrou suas atividades no final de 1953, em meio a problemas financeiros e à resistência dos industriais paulistanos em desenvolver produtos nacionais com mão de obra formada pelo IAC. Havia exceção, como a Cristal Prado, mas os poucos industriais que apoiaram o IAC não conseguiam empregar todos os alunos. Os alunos estavam desanimados e muitos abandonaram o curso antes do término. Foi também em 1953 que o *Musée de L'Orangerie* de Paris recebeu a exposição do acervo do MASP. A imprensa paulistana acusava Chateaubriand de haver montado um museu com obras falsas; Bardi decidiu iniciar exposições no exterior, a fim de conseguir prestígio internacional, o que deu certo, mas o manteve ocupado com as viagens até 1957. As atividades educacionais do MASP foram transferidas para a Fundação Armando Álvares Penteado em 1957, iniciativa interrompida por desentendimentos entre P. M. Bardi e Annie Penteado. Leon (2006, p. 177) acredita que o IAC estava descolado em tempo e espaço do capitalismo brasileiro; “as ideias estavam fora do lugar no Brasil dos anos 1950”.

4.3 POR UMA MODA BRASILEIRA

O posicionamento de Lina Bo e P. M. Bardi sobre as tradições e a cultura brasileiras foi fundamental na tentativa de consolidar uma moda nacional por meio de atividades no museu durante o período destacado. Até hoje, essa empreitada mostra-se relevante para a história da moda no Brasil.

Em um balanço quatro décadas após as primeiras iniciativas para a moda no MASP, P. M. Bardi (1992, p. 17) afirma que:

Nem a moda ficou de fora na múltipla área de atuação do MASP. Apresentamos nos anos [19]50, com a colaboração de Paulo Franco, proprietário da loja Vogue, um desfile de modas de Christian Dior, com as manequins circulando no meio do acervo. Foi nesta ocasião que Salvador Dalí criou o 'Vestido para a mulher do ano 2050' [sic], depois incorporado à coleção do MASP. A partir daí decidimos nada menos que criar uma Moda Brasileira, cuja orientadora era Luiza Sambonet, assessorada por seu marido Roberto. A inspiração eram os produtos indígenas, a flora e a fauna. E tudo era produzido no museu, desde o desenho até a fabricação dos tecidos, sob orientação de Klara Hartoch, professora do curso de Tecelagem. Mas infelizmente, as ideias eram muito ousadas para aqueles tempos e o projeto teve que ser interrompido.

Podem-se considerar os acontecimentos em museus estrangeiros como tendências, pois Lina Bo e P. M. Bardi estavam atualizados com as práticas museológicas, principalmente norte-americanas²⁴ e italiana²⁵, no momento da criação de ações para a moda no MASP.

Nos Estados Unidos, houve a incorporação de acervos de moda e de costume em museus de arte, como no caso do *Metropolitan Museum of Art*. Além disso, o MoMA passou a incluir tecidos e moda em suas exposições, como em *Are Clothes Modern?*, de 1944, em exposições sobre a Bauhaus, com destaque para a Oficina de Tecelagem, em 1938, ou na exposição individual da designer têxtil Anni Albers, em 1949. Associado a isso há o fato de Nelson Rockefeller participar ativamente da criação de museus brasileiros, além de ele mesmo e de sua família estarem vinculados ao *Metropolitan Museum of Art* e ao MoMA. Há também

²⁴ O texto "Os museus vivos nos Estados Unidos" deixa claras as influências norte-americanas para as ações educativas do IAC (**Habitat** n. 8, jan.-mar., 1952).

²⁵ O texto "Um instituto de costumes" afirma que a moda pode ser até uma justificção da atividade museográfica, um pretexto da arte, apontando para o problema da moda como um de sus elementos" e espera que a inauguração do Palácio Grassi, em Veneza, tenha contribuições para o Brasil (**Habitat** n. 3, abr.-jun., 1951).

destaque de que Rockefeller atuou na promoção da aproximação entre moda, indústria e museus, e investiu no Brasil, em algodão e em confecção de roupas masculinas. Chateaubriand, patrono do museu, também possuía fazendas de algodão. Herbst (2011, p. 55) aponta que a Política da Boa Vizinhança, possuía iniciativas para a promoção cultural, como nos desenhos animados *Alô amigos*, de 1943, de Walt Disney, e em *Você já foi à Bahia?*, de 1945. Há também a mostra *Brazil Builds*, em 1943, que reconheceu a arquitetura brasileira e suas soluções para a adequação térmica dos edifícios.

Não se pode deixar de lado a formação e a atuação de Lina Bo Bardi como arquiteta e crítica, que teve reflexos não apenas na forma expositiva e de organização do MASP, mas também na abordagem do desenho industrial e editorial, incluindo a moda nesse escopo. Bonadio (2014, p. 35) destaca que a atuação de Bardi para o design de moda foi influenciada pelas ideias propagadas pelo fascismo, pela Bauhaus e por Le Corbusier, assim como por seu olhar estrangeiro sobre a cultura brasileira, gerando uma produção em diálogo com o modernismo brasileiro, pois usou a experiência internacional para valorizar o nacional.

Ainda de acordo com Bonadio (2014, p. 57), na década de 1930 Mussolini incentivou o desenvolvimento de uma moda italiana, por meio de exposições e de ações para a área, que posteriormente iriam estimular e promover o consumo, tais como a criação do selo *Made in Italy*; a "italianização" de termos e nomes franceses associados à moda nos textos publicados; a regulação das informações veiculadas nas revistas de moda, que incluíam suprimir os créditos dos costureiros franceses; a construção de uma indústria têxtil competitiva no mercado estrangeiro; e a criação um estilo reconhecível como italiano que pudesse ser admirado internacionalmente.

Outro fato relevante é a mudança de paradigma que se instalou no design de moda durante os anos 1950, sendo a Itália a precursora de sucesso de um novo modelo. Cruz (2004, tradução nossa) afirma que

uma forte dicotomia [no vestuário] se desenvolveu entre a excessiva, refinada mas ainda elegante estrutura da alfaiataria francesa, e a casual, esportiva e confortável do design americano. Essa dualidade se manifestou de maneira simples no severo contraste entre as lojas de departamento de produção de massa e as mais exclusivas marcas populares de costura sob medida nos epicentros de Paris e Nova York. O isolamento resultante dos respectivos setores da sociedade que unicamente patrocinavam uma ou

outra tradição fomentou a necessidade por roupas que incorporavam os aspectos de maior apelo nas duas indústrias. Enquanto estilistas franceses como Christian Dior e Jacques Fath iam perecendo no design de moda e defendendo-se dos vestuários *ready-to-wear* para lojas de departamento americanas e butiques de Nova York, somente os estilistas italianos entenderam a necessidade urgente de uma coleção acessível, confortável e ainda igualmente refinada e de alfaiataria.

Na **Habitat** n. 9, exemplar que dedicou parcela significativa de conteúdo ao tema moda, há textos, como “Problema remoto o da moda” (HABITAT n.8, 1952, p. 65), em que é questionado o motivo de a moda, que pode ser considerada uma manifestação sintética da cultura artística de um país, ficar presa a produções estrangeiras no Brasil. No início do artigo, afirma-se que “as maiores mentes e espíritos têm se preocupado com a moda”. Filósofos, romancistas e também Luiz XIV são citados; no final, o artigo afirma que vestir bem é um dos problemas da civilização, que é um fator de arte ao mesmo tempo individual e coletivo.

No texto A Moda no Brasil (1952, p. 76) há o destaque para as ações para a promoção da moda que ocorreram no museu. São elas:

- a) dois desfiles nas dependências do museu (o primeiro para a apresentação de uma coleção de Christian Dior e de uma série de trajes da Renascença, além de outros dos séculos XVII e XVIII e do costume de Salvador Dalí; o segundo, chamado “Moda Brasileira”, com trajes quase totalmente criados nas dependências do museu);
- b) desenvolvimento de uma área destinada à moda no IAC, o Centro de Estudos da Moda Brasileira;
- c) textos, notas e imagens na **Habitat** em prol da moda;
- d) criação da Seção de Costumes;
- e) desenho de uma coleção, em parceria com a Casa Vogue, para ser usada por senhoras brasileiras da alta sociedade, por ocasião da inauguração do Museu de Costumes, no *Palazzo Grassi*, em Veneza;
- f) evento no *Château de Coberville*, castelo de Jacques Fath, famoso estilista francês, para a promoção do algodão brasileiro na França, que fez com que o desenhista de moda visitasse o Brasil e apresentasse uma coleção criada por ele em tecido nacional.

4.3.1 Desfile Dior

O primeiro desfile nas dependência do MASP ficou conhecido como “Desfile de Costumes Antigos e Modernos” ou “Desfile Dior”. O objetivo era puramente artístico, e nenhuma peça apresentada foi comercializada. O evento aconteceu em 27 de março de 1951, no período noturno, com ampla divulgação na imprensa, atraiu pessoas da alta sociedade paulistana e políticos influentes, estando presente o governador do Estado de São Paulo, Adhemar de Barros. Os convites foram vendidos a preços elevados e era obrigatório o traje a rigor. Contou com a colaboração de Paulo Franco, empresário da Casa Vogue, tradicional loja de artigos de luxo em São Paulo.

Figura 87 – Paulo Franco foi homenageado pela revista Mirante das Artes, etc., em comemoração aos 20 anos do MASP, fac-símile

Fonte: Mirante das Artes, etc. (1967, p. 43)

Em reportagem que destaca Paulo Franco, Deviseate (1967, p. 43) situa a Casa Vogue no contexto histórico da época – uma loja que propiciava um ambiente de vanguarda que renovaria a tradicional da Rua Marconi, em que ainda se podiam

encontrar lojas com poltronas no estilo Luís XV. Devisate (1967, p. 43, destaque do autor) escreve:

O nome da loja era francês: “Vogue”, e deu à cidade que só crescia, no mundo, em prédios, o primeiro toque de metrópole. [...] Neste pequeno mundo estético, a “Vogue” surgiu como um símbolo de renovação: realizado por um moço reservado, observador atento da evolução estética, psicólogo sem cursos de “comunicação”, mas mestre na matéria. [...]

O merecimento de Paulo Franco foi justamente este: contribuir para modificar “nossos meios”. Desprovincialar, mostrar a existência de um novo aspecto de encarar a vida: pioneirismo que chegou a hora de ser reconhecido, à imigração-não-para-a-lavoura mas em vários setores inclusive o da Estética. Fator desta necessidade “importadora de mão de obra intelectual” foi o jornalista Assis Chateaubriand, um dos amigos mais estimados, admirador esclarecido de Paulo. Foram eles que deram a São Paulo um ineditismo social e artístico: o primeiro desfile de moda que jamais tinha sido realizado num museu, no mundo inteiro.

Exageros a parte, a reportagem destaca ainda que Paulo Franco e sua mulher foram a Paris assistir ao desfile de Christian Dior, compraram a coleção inteira de roupas do estilista, e para a apresentação no MASP, trouxeram ao Brasil além dos trajes, quatro manequins-vedetes da *Maison Dior* – Bettine, Sophie, Allah e Silvie – e o “Costume para a mulher de 2045”, de Salvador Dalí. Devisate indica que Dalí recebeu Paulo Franco em Nova York para a encomenda do “traje para a mulher vestir na Lua”, e que após receber “um dinheirão pelo trabalho em questão”, recusou o convite de visitar o Brasil a ocasião do desfile e afirmou que dinheiro algum no mundo o faria vir à América Latina (Figura 87).

O desfile foi dividido em três partes: “Modas do Passado” exibiu peças pertencentes ao acervo do *The Costume Institute* do *Metropolitan Museum of Art* e da *Union Française des Arts du Costume* (UFAC), produzidas nos séculos XVII e XIX, e uma réplica de um traje do século XVI; “Modas do Presente” mostrou uma parte da coleção de Christian Dior da época; e “Modas do Futuro”, exibiu o Costume de 2045²⁶, criado por Salvador Dalí, com modelagem executada por Karinska, costureiro russo da Casa Vogue (Figuras 88, 89 e 90).

No período do desfile, não havia no Brasil um mercado para a formação de modelos. Por isso, uma das iniciativas para a moda no MASP no ano seguinte foi a criação de um curso de modelos.

²⁶ O Costume de 2045 foi doado ao acervo do museu. Há no MASP cinco peças de Christian Dior que provavelmente foram doadas por Paulo Franco nessa ocasião.

Figura 88 – Da direita para a esquerda: P. M. Bardi, as quatro modelos da *Maison Dior*, Lina Bo e Paulo Franco (1951)²⁷

Fonte: Biblioteca e Centro de Documentação do MASP

Figura 89 – Manequim desfila traje de Christian Dior, em passarela montada na pinacoteca do museu (1951)²⁸

Fonte: Biblioteca e Centro de Documentação do MASP

²⁷ Fotografia de Peter Scheier.

²⁸ Fotografia de Peter Scheier.

Figura 90 – Reportagem em **O Cruzeiro** sobre o desfile da Dior no MASP, fac-símile (1951)²⁹

Fonte: Izar (1951)

²⁹ Fotografias de Peter Scheier.

4.3.2 Centro de Estudos da Moda Brasileira e o desfile Coleção Moda Brasileira

Iniciou-se no museu em 1952 uma série de atividades para a promoção da moda nacional, em um projeto que reuniria ensino, profissionalização do mercado da moda e um novo desfile, em aproximação com professores-artistas, alunos, indústrias têxteis e a loja de departamento Mappin, para a comercialização das peças exclusivas desenvolvidas nas dependências no museu.

Essas atividades foram reunidas no “Centro de Estudos da Moda Brasileira”³⁰, sob a coordenação de Luiza Sambonet, assessorada por seu marido Roberto Sambonet. Ao curso de tecelagem foram acrescentados os de formação de modelos, desenho de moda e oficina de costura. Como lembra Leon (2007),

Luiza Sambonet foi muito importante na realização dos desfiles de moda e sua criação, junto com Lina Bardi e Klara Hartoch, professora de tear do Museu. Foi também decisiva para as criações do marido, entre as quais se encontram vestidos à Mondrian, à Modigliani etc. com tecidos experimentais, de rafia e algodão, por exemplo.

O curso de tecelagem já existia desde o início do MASP³¹, e o desejado era que ele se aproximasse mais da indústria têxtil local. Também é possível que se vislumbresse no MASP o que aconteceu com a Oficina de Tecelagem na Bauhaus, sendo a professora Klara Hartoch inclusive apresentada como ex-aluna de Anni Albers na instituição alemã³². A aproximação de professores do MASP à Bauhaus foi tratada anteriormente.

Havia em São Paulo formação profissional para a tecelagem, como a Escola de Tecelagem, criada pelo engenheiro têxtil húngaro Joseph Haydu, após perceber a carência de técnicos e engenheiros no país, que importava maquinário e mão-de-obra. Considerada a primeira escola brasileira de fiação de tecelagem, funcionou

³⁰ Em um material para imprensa provavelmente do final de 1971, P. M. Bardi chamou essas atividades de Centro de Estudos de Moda Brasileira. Caixa 7, Pasta 36, 1971: Festival de Moda Masculina e Feminina – I Manifestação da Moda Brasileira

³¹ As aulas de tecelagem estavam no programa de ensino do museu desde sua inauguração, como curso regular.

³² Leon (2017) narrou que pesquisou durante seis meses nos arquivos da Bauhaus se Hartoch poderia ter sido aluna da escola alemã, e até mesmo de Anni Albers, uma vez que Albers tornou-se professora apenas após a imigração para os Estados Unidos. Depoimento colhido durante aula ministrada em 13 jun. 2017, São Paulo.

entre 1928 e 1975, fixou-se no bairro do Brás, em São Paulo. Teve Gabriela Pascolato, da Tecelagem Santa Constança, como aluna – que também foi aluna no MASP, e colaborou com o segundo desfile promovido pelo Centro de Estudos da Moda Brasileira (PRADO e BRAGA, 2011, p. 175) (Figura 91).

Figura 91 – Coleção Moda Brasileira (1952)³³

Fonte: Biblioteca e Centro de Documentação do MASP

O segundo desfile nas dependências do MASP recebeu o nome de “Coleção Moda Brasileira”. Aconteceu em 6 de novembro de 1952, às 17h, e assim como o primeiro, ocorreu na pinacoteca da instituição. Os convites foram distribuídos gratuitamente pela loja de departamento Mappin, que também comercializou as peças únicas desenvolvidas para a ocasião. De acordo com Prado e Braga (2011,

³³ Fotografia de Peter Scheier.

p. 204), “lançamento de moda (...) não era algo dado às massas, mas um atributo exclusivo das grandes damas da sociedade: cabia a elas divulgá-la”. Nesse contexto, o segundo desfile desafiou os padrões da época.

Roberto Sambonet desenhou as 50 peças desfiladas, que foram criadas quase que exclusivamente nas oficinas do IAC, salvo algumas que precisavam de técnicas que o museu não possuía internamente. Para isso o IAC contou com a parceria das empresas Tecidos Riberio Industrial S.A, Industrial S.A, Luftalla S.A. e Tecelagem Santa Constância, além de artesãos para a produção de acessórios. As estampas foram desenhadas por alunos e professores do IAC, muitos dos quais eram artistas plásticos, como Burle Marx, Roberto Sambonet, Caribé, Klara Hartoch, Eunice Villela, Gabriela Pascolato, (ELEMENTOS DA MODA BRASILEIRA, 1952, p. 68). Cultura, paisagem, fauna, flora e matéria-prima brasileiras foram as referências e inspiração para a criação da coleção, fato que pode ser percebido nas estampas, na escolha de tecidos, e nos tecidos e acessórios por exemplo, mas também no nome dos trajes apresentados, como em “Praias do norte, para manhãs na cidade”, “Cascavel, para a chuva” e “Macumba, para o jardim” (Figuras 93, 94, 95 e 96).

As manequins que desfilaram as roupas foram treinadas na escola do museu três meses antes, pois havia a preocupação de abranger toda a cadeia da moda, desde a criação do tecido até o desfile e a comercialização dos trajes.

Último entre as atividades do museu, mas não último como eficiência e sucesso, foi o curso para modelos. Uma arte da qual descobre-se sempre mais uma afinidade coma a dança expressiva: o Museu reserva seus melhores professores para o preparo de um grande número de modelos. (O CURSO DE MODELOS, 1952, p. 69)

Pelas fotos, percebe-se uma certa falta de intimidade com a câmera quando se tratava de fotos posadas, e se comparado com as imagens do primeiro desfile ocorrido um ano antes, em que as modelos da Dior interagiam espontaneamente com as obras na pinacoteca (Figura 92).

Figura 92 – Modelos brasileiras com trajes elaborados nas oficinas do IAC (1952)³⁴

Fonte: Biblioteca e Centro de Documentação do MASP

Figura 93 – Modelo com vestido de rafia, tecido criado por Klara Hartoch, fac-símile (1952)³⁵

Fonte: Biblioteca e Centro de Documentação do MASP

³⁴ Fotografia de Peter Scheier.

³⁵ Fotografia de Peter Scheier.

Figura 94 – Página dupla da **Habitat** n. 9 destacando as ações para a promoção da moda, incluindo tecelagem, curso de modelos e estamparia, fac-símile (1952)

Fonte: **Habitat** n. 9, out.-dez., 1952, p. 68-69.

Figura 95 – Desenhos de Roberto Sambonet, fac-símile

Fonte: **Habitat** n. 9, out.-dez., 1952, p. 74-75.

Figura 96 – Desfile A Moda Brasileira, fac-símile³⁶

Fonte: **Habitat** n. 9, out.-dez., 1952, p. 78-79.

4.3.3 Textos e imagens na revista Habitat

A **Habitat** n. 9 foi dedicada quase exclusivamente à moda, apresentando a Coleção Moda Brasileira, porém desde o primeiro exemplar pode-se ver o interesse na área de moda e de têxtil, sob os pontos de vista que envolvem artesanato, antropologia, ourivesaria, arte plumária, mobiliário e vitrines.

Tecelagem e moda estavam no escopo da revista, assim como arquitetura, mobiliário e artes plásticas, pois todo o conteúdo apresentado na publicação estava alinhado com as iniciativas do museu. Comentários sobre moda e decoração também podem ser vistos na seção Alencastro³⁷, com textos críticos sobre a urgência de atualização do gosto estético e que frequentemente acompanhavam ilustrações jocosas.

³⁶ Fotografias de Peter Scheier.

³⁷ Seção escrita por Lina Bo e P. M. Bardi em que, mantendo anonimato, poderiam escrever notas e comentários por vezes um tanto ácidos, em geral com críticas sobre arte, design, jornalismo, decoração e hábitos da burguesia paulistana.

Figura 97 – Sugestão para uso de forma original de pedras semi-preciosas brasileiras em joias, fac-símile

Fonte: **Habitat** n. 6, jan.-mar., 1952, p. 34-35

Além disso, havia o uso de imagens dos teares de Klara Hartoch para ilustrar as atividades do museu, mesmo não sendo diretamente relacionadas com desenho industrial. Dessa forma, há o reforço da ideia em aproximar design e museu, assim como nos Estados Unidos, e também a parceria com a indústria, em uma estreita relação com a revista **O Cruzeiro** e com Chateaubriand. Vitrines era um tema recorrente na **Habitat**, mas sua temática pertencia mais às atividades relacionadas com publicidade do que às atividades de design têxtil e de moda, apesar de o IAC ter criado a vitrine do Mappin para a comercialização dos modelos da coleção Moda Brasileira.

No Anexo A foi feita uma reclassificação das matérias na revista **Habitat** n. 1 ao n. 9 em que a temática moda permeava os assuntos, mesmo que eles estivessem classificados como antropologia, folclore, cestaria ou arte. Há textos, por exemplo, sugerindo que modistas deveriam estudar a arte plumária brasileira para executar um trabalho nacional e com qualidade, ou o uso de pedras semi-preciosas

para desenvolvimento de joalheria nacional, e até questões relacionadas com decoração (Figura 97). Nesse ponto de vista defendido pela revista, e no caso, por sua diretora, Lina Bo, acreditava-se na valorização da cultura nacional para a criação de produtos industriais, com resgate cultural local.

Peter Scheier era fotógrafo de **O Cruzeiro** e também o fotógrafo oficial do MASP. Publicou fotos na revista **Habitat**, e cobriu as atividades e eventos do MASP e do IAC-MASP. Também esteve presente em numerosos eventos sociais, tanto no MASP quando em reportagens para **O Cruzeiro**. Permaneceu no museu por cerca e cinco anos, desde sua inauguração em 1947, até 1953. Também se especializou em fotografia de arquitetura. De acordo com Gouveia (2008, p. 132-133):

As fotografias [do desfile da Dior no MASP] podem ter sido inspiradas na série *The new look of Dior*, produzidas por Richard Avedon em 1947. Avedon revolucionou a foto de moda ao eliminar seu caráter estático e rígido em estúdio e propor mais dinamismo, com as modelos em movimento em ambientes como a rua, o café ou a loja (Figura 98).

Figura 98 – *The New Look of Dior* (1947)³⁸

Fonte: The Richard Avedon Foundation³⁹ (2017, apud BUSINESS OF FASHION, 2017, p. 131)

³⁸ Fotografia de Richard Avedon.

4.3.4 Festa no *Château de Coberville*, de Jacques Fath

Pode-se dizer que a festa no castelo de Jacques Fath, também conhecida por “bacanal de Coberville”, teve o êxito esperado para a promoção do algodão de Seridó⁴⁰. O evento causou certo mal-estar político, e reportagens dos veículos concorrentes aos Diários Associados destacavam o valor exorbitante gasto na festa, entre outros “abusos” (MORAIS, 1994, p. 527). Não há uma ligação direta com as ações para a moda no MASP, mas foi uma iniciativa relevante para a valorização do tecido nacional e que o MASP tentou se aproximar dela.

De acordo com Moraes (1994, p. 527), Chateaubriand sonhava em

apresentar à alta sociedade do Velho Mundo o Brasil verdadeiro, o Brasil que somos nós: um Brasil de mestiços autênticos, mulatos inzoneiros, índios e negros a promover a vasta experiência de cruzamentos que empreendemos no trópico, em vez do falsificado Brasil branco de catálogos de grã-finos [...]

A oportunidade surgiu quando o costureiro francês Jacques Fath propôs que os Diários Associados organizassem em seu castelo parisiense uma festa de arromba para promover na Europa o algodão brasileiro. Copatrocinada por Joaquim Guilherme da Silveira, dono da fábrica de tecidos Bangu, ficou marcada para o dia 3 de agosto [1952], em pleno verão francês.

Moraes (1994, p. 528) afirma ainda que havia uma multidão de três mil pessoas que lotavam os jardins do castelo. E descreve:

Às nove da noite do dia 3 de agosto, um espetáculo de fogos de artifício iluminou a multidão de 3 mil pessoas que lotavam os jardins do castelo. Só para levar os cem convidados brasileiros, Chateaubriand fretara dois *Constellation* da Panair, sem contar o voo especial que transportava orquestras, músicos, cantores, sambistas e frevistas. Terminados os rojões, o maestro Severino Araújo saiu do camarim armado atrás do castelo e invadiu os jardins regendo a Orquestra Tabajara, da TV Tupi, que tocava um frevo pernambucano. Atrás deles vinham os cantores Elizeth Cardoso, Ademilde Fonseca, Zé Gonzaga, Jamelão e “Pato Branco” (um sanfoneiro albino que se fazia passar pelo músico Sivuca, que não pudera comparecer, e cuja presença na festa tinha sido exigida pelo dono dos Associados). Atrás deles, vinte passistas baianas bailavam e abriam passagem para que pudessem sair de dentro do castelo quatro negros de tanga, carregando uma liteira coberta onde vinha instalada, vestida à la Drebre, a esfuziante Aimée de Heeren. Depois dessa *ouverture* triunfal, vinte cavalos saíam em

³⁹ Disponível em <<https://www.avedonfoundation.org/>>. Acesso em 1 ago. 2017.

⁴⁰ Também conhecido como algodão mocó, é uma variedade nativa de excelente qualidade – fibra longa – e resistente à seca. A região conhecida como Seridó abrange diversos estados da Paraíba e do Rio Grande do Norte.

disparada dos fundos do castelo, cada um deles montado por um convidado ilustre (francês ou brasileiro) vestido de cangaceiro e carregando uma mulher na garupa, também vestida a caráter. A cavalcada foi aberta pelo antropólogo Arbousse Bastide fantasiado de Lampião, levando na garupa a manequim Danuza Leão vestida de Maria Bonita, e fechada por Chateaubriand sobre um alazão e vestido “com uma cópia da fatiota de couro cru que meus antepassados usavam para capar bode no vale do Piancó”. Na traseira do cavalo do jornalista ia a costureira internacional Elza Schiaparelli – que semanas antes, em visita ao Brasil, recebera a Ordem do Jagunço e que a imprensa parisiense descreveu como “delirantemente fantasiada de periquita do Guaíba”. Vestindo um sumário *cache-sexe*, de peruca de índio e cocar sobre a cabeça, o costureiro e anfitrião Jacques Fath pegou o microfone e anunciou que “a grande festa do Brasil estava começando”.

Com ampla cobertura na revista **O Cruzeiro**, as matérias intituladas A Praça 11 em Paris (TAVARES, 1952, p. 8-17), Carnaval em Paris (MEDEIROS e CARLOS, 1952, p. 74-82) e O Desfile de Jacques Fath (PENA, 1952, p. 108-113) trazem fotos dos trajes e das personalidades presentes na festa, sendo muitas delas hollywoodianas, já que Fath era um importante estilista no momento e vestia atrizes do cinema norte-americano. Estavam presentes figuras como Orson Welles, Ginger Rogers, Jean-Louis Barrault, Claudette Colbert, Danny Kaye, Paulette Goddard, Darcy Vargas, mulher do presidente da República, e sua filha Alzira. Na revista **O Cruzeiro**, a festa teve cobertura de 68 páginas, publicadas em quatro edições sucessivas, e contou até com apoio de Gilberto Freyre (Figuras 99 e 100).

A revista **Habitat** destaca que a festa no *Château de Coberville* fez com que o desenhista de moda visitasse o Brasil e apresentasse uma coleção com algodão brasileiro. Em Fath no Brasil (1952, p. 67) há uma fotografia que ocupa um terço da página mostrando Fath, sua mulher e Chateaubriand.

É possível perceber a proximidade entre os interesses de Chateaubriand e da indústria têxtil. A coleção criada por Jacques Fath foi apresentada no Rio de Janeiro, no Copacabana Palace, seguindo depois para São Paulo e para Belo Horizonte, com patrocínio da Tecelagem Bangu, uma das principais anunciantes da revista **O Cruzeiro**.

Figura 99 – Festa no Castelo de Jacques Fath, fac-símile

Fonte: Pena (1951)

Figura 100 – A Praça 11 em Paris, destaque para socialite brasileira Aimée de Heeren, fac-símile

Fonte: Tavares (1951)

4.3.5 Instituto Internacional do Costume e das Artes no Palácio Grassi

Em *A Moda no Brasil* (1952, p. 76) há o destaque para a participação de senhoras brasileiras na inauguração do Instituto Internacional do Costume e das Artes no Palácio Grassi, em Veneza. De acordo com a publicação, senhoras exibiriam na Itália modelos executados pela Casa Vogue de acordo com os modelos fornecidos pelo Museu (Figuras 101 e 102). Houve destaque de que esse instituto serviria de inspiração para atividades relacionadas à moda no MASP, apontando a relação entre industriais e arte.

A revista **O Cruzeiro** publicou reportagens sobre a ida do seleto grupo de senhoras da alta sociedade para a Itália. Contou com a participação da Tecelagem Bangu e na Panair, além da Casa Vogue. Não há registro de texto e de imagem sobre a participação do MASP ou do IAC na iniciativa, apesar da indicação de que o museu brasileiro seguia tendência internacional iniciada pelo *Metropolitan Museum of Art*, reforçando que as instituições envolvidas estavam preocupadas com os problemas da moda ligados a produção e industrialização em larga escala.

Figura 101 – Preparativos para a ida ao Palácio de Grassi, fac-símile

Fonte: Amadio (1951)

Figura 102 – Carmen Terezinha Solbiati tornou-se personalidade influente na moda, fac-símile

Fonte: Amadio, 1951

De acordo com Prado e Braga (2011, p. 207-208),

Chatô arrebanhou um grupo seletivo de belas mulheres das sociedades carioca e paulista e as colocou em dois voos fretados da Panair rumo à inauguração do Instituto Internacional do Costume e das Artes. [...] Como não havia ainda criação de moda no Brasil, o objetivo de Chatô era apenas exibir o algodão brasileiro vestindo belas mulheres; ou, simplesmente, criar um fato para notícias nas páginas de seus jornais e revistas, promovendo seus anunciantes.

4.3.6 Seção de Costumes

Nos arquivos do MASP e na revista **Habitat** é possível perceber o empenho que P. M. Bardi dedicou à criação de uma Seção de Costumes no museu, incorporada ao acervo da instituição. Há correspondências enviadas a museus estrangeiros solicitando informação sobre salvaguarda e composição de acervo, bem como doação de trajes ou indicação de onde conseguir exemplares para formar

acervo com essa temática. Há também solicitações em anúncios para que a elite paulistana doasse ao MASP roupas e acessórios de moda por seu valor estético. Mas as solicitações não obtiveram o retorno almejado pelo diretor do museu, que permaneceu na instituição até 1996.

Figura 103 – Modelo vestindo o Costume de 2045, fac-símile⁴¹

Fonte: Izar (1951)

O texto *Um instituto de costumes* (1951, p. 45) explica a dificuldade em formar um acervo de moda do MASP e destaca que o desfile da Dior permitiu constatar “que a moda pode até ser uma justificação da atividade museográfica, um pretexto para a arte, apontando para o problema da moda com um de seus elementos”. Afirma que o encorajamento para seguir com o trabalho veio da Itália, por meio do industrial têxtil Franco Marinotti:

⁴¹ Fotografia de Peter Scheier.

Um dos maiores industriais da península, e ao mesmo tempo pintor delicado e inteligente, Franco Marinotti estabeleceu um Centro Internacional do Costume [no Palácio de Grassi], destinado a se tornar uma instituição de caráter mundial, com o intuito de contribuir a difusão dos estudos e das iniciativas nesse campo. O Instituto não é concebido como um simples museu estático, mas sim como um organismo apto para a criação e o desenvolvimento da indústria têxtil e do vestuário.

Na ocasião do primeiro desfile de 1951, algumas roupas da Dior foram doadas por Paulo Franco, para comporem a recém-criada Seção de Costumes. O desfile da moda brasileira não gerou acervo ao museu, pois todas as peças desenvolvidas eram únicas e foram comercializadas pelo Mappin. Não foi localizado no acervo do MASP nenhum outro documento que apresentasse o processo de criação de estampas e moldes, nem as matrizes ou amostras de tecidos da coleção criada internamente nas oficinas do IAC, demonstrando o caráter comercial almejado pela instituição.

Atualmente a seção é formada por 158 peças, das quais 81 trajes são pertencentes à coleção Rhodia, doada ao museu em 1972. Há cinco trajes de Christian Dior, o traje Costume do ano 2045, de Salvador Dalí (Figura 103). Essa coleção é considerada um dos mais importantes acervos de moda do Brasil. A coleção da Rhodia é significativa pois a empresa alemã mudou o padrão de consumo de fios sintéticos na década de 1960 no Brasil, por meio de desfiles e de editoriais de moda.

As vestes únicas da Rhodia eram produzidas para os desfiles apresentados duas vezes ao ano durante a Feira Nacional da Indústria Têxtil (FENIT). Eles tornaram-se acontecimentos na cidade de São Paulo e eram destinados ao público final dos fios, por meio de música, poesia, artes-plásticas, dança, teatro e literatura. Artistas como Carlos Drummond de Andrade, Millôr Fernandes, Gilberto Gil, Caetano Veloso e Tim Maia eram chamados para participarem dos desfiles, contribuindo para reforçar a mensagem da Rhodia, associando tecido sintético a brasilidade, a novidade e a juventude.

A produção de editoriais de moda também foi inovadora. No Brasil, não havia uma produção editorial nacional na época e a fotografia não era usada para representar moda – P. M. Bardi tentou por meio do IAC-MASP colaborar para essa mudança, que não se concretizou, pelo menos naquele momento. Os editoriais

serviram para moldar o gosto do público, contribuindo para criar uma nova linguagem editorial. Eram produzidos em paisagens nacionais ou estrangeiras, que remetesse aos propósitos da coleção, como Minas Gerais e Itália.

Para a produção das roupas, eram contratados costureiros de renome, como Dener Pamplona, Ugo Castellana e Clodovil Hernandez, e artistas-plásticos para as criação das estampas, como Alfredo Volpi, Aldemir Martins, Caribé e Manabu Mabe. As roupas eram costuradas por empresas certificadas pela Rhodia, como rígido critério de qualidade. É importante destacar que a Rhodia não comercializava as coleções e os tecidos.

As temáticas das estampas podem ser agrupadas em alguns sub-grupos, com forte identificação com o trabalho artístico de seus criadores: arte popular, com Aldemir Martins, Carybé e Genaro de Carvalho produzindo estampas que remetiam ao futebol, frutas, flores, animais e personagens nativos; abstrata concreta, em que formas, linhas e cores são valorizadas, com Alfredo Volpi, Willys de Castro e Hércules Barsotti; expressionismo abstrato, com formas mais intuitivas, tendo Manabu Mabe como representante; abstração lírica, com impulsos expressionistas, como Antonio Bandeira; e a temática pop, com figuras que remetiam ao popular urbano e críticas sócio-políticas, com Carlos Vergara. O que havia em comum entre os artistas convidados eram premiações e reconhecimento nacional e internacional de suas produções (SANT'ANNA, 2014, p. 45-81).

Não se pode deixar de lado que a roupa no desfile era vista em movimento. Em muitos exemplares é possível ver o trabalho de excelência em criar modelagens, estampas e cortes de tecidos, valorizando a obra do artista-plástico e vice-versa. A Rhodia, por meio de Lívio Rangan – publicitário italiano responsável pelas coleções –, juntamente com o MASP, organizou em 1971 um desfile de moda, além de expor os trajes no museu. Houve também mais quatro desfiles de moda masculina em comemoração aos vinte anos de promoção da moda no museu. Em 1972, a política para publicidade da Rhodia mudou e, não havia mais interesse na preservação dos trajes na empresa. P. M. Bardi recebeu a oferta de ficar com os trajes únicos, selecionou a amostra provavelmente por critérios estéticos, as expos assim que as obras foram adquiridas definitivamente pelo museu, e salvo exceções de alguns itens, a coleção somente foi exposta novamente em 2014 (Figura 104).

Apesar do encerramento das atividades do IAC em 1953, P. M. Bardi continuou acreditando na relação entre tecelagem, moda e indústria. Nesse contexto, design desempenha papel estratégico, pois consegue por meio do projeto, apresentar soluções de seu tempo, envolvidos métodos de fabricação, novos materiais e tecnologias.

Figura 104 – Exposição Arte na Moda: Coleção MASP-Rhodia (2015)⁴²

Fonte: MASP (2017)

⁴² Foto de Eduardo Ortega.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação partiu do pressuposto de que, entre os anos 1950 e 1953, que compreendem a criação da revista **Habitat** e o encerramento das atividades do Instituto de Arte Contemporânea (IAC-MASP), o MASP promoveu design têxtil e de moda como parte do escopo do que era compreendido por desenho industrial naquele período: uma arte contemporânea. Utilizaram-se para a análise o acervo do museu, textos e imagens publicados na revista **Habitat**, além do legado do IAC, por meio de seus ex-alunos. O IAC foi a primeira escola de design no Brasil e nele formaram-se alunos que ajudaram a consolidar na década seguinte o que ficou conhecido como design brasileiro: Alexandre Wollner, Antonio Maluf, Maurício Nogueira Lima, Emilie Chamie, Ludovico Martinho, Aparício Basílio da Silva e Luiz Hossaka são alguns deles.

Procurou-se demonstrar que as ações para design no MASP estavam alicerçadas no que Lina Bo e Pietro Maria Bardi acreditavam ser o desenho industrial. O design têxtil e de moda não poderia ser excluído da discussão da industrialização e da atualização estética, motivações essas que podem ser vistas não apenas no acervo e nas exposições do MASP, mas também nos cursos oferecidos pelo IAC e em textos na revista **Habitat**. Apesar do breve período do funcionamento do IAC, entre 1951 e 1953, a instituição gerou uma produção em diálogo com o modernismo brasileiro. P. M. Bardi, frequentemente em suas memórias, escreveu que o IAC não teve o apoio esperado dos industriais paulistas – e dessa forma da elite –, sendo esse um dos motivos para o encerramento de suas atividades.

Assim como no modernismo brasileiro, iniciado na Semana de 1922, o MASP utilizou experiência internacional para valorizar o nacional, seja por meio das referências destacadas por Lina Bo e P. M. Bardi, como os museus vivos dos Estados Unidos, a Bauhaus e o *Institute of Design* de Chicago, seja na composição do corpo docente do IAC, com professores-artistas estrangeiros.

As influências para a criação de uma escola de design no MASP partiram de uma junção de fatores, que envolvem desde a biografia dos envolvidos em sua fundação – Lina Bo Bardi, Pietro Maria Bardi e Assis Chateaubriand – a questões

políticas entre Europa e Estados Unidos; há destaque aqui para as atividades do IAC terem sido promovidas em São Paulo, cidade em que se encontrava a riqueza do momento e que, apesar de industrializada, ainda se encontrava provinciana.

Lina Bo e Pietro Maria Bardi chegaram ao Brasil em 1946 e trouxeram muito mais que obras de arte na bagagem. Sabiam que arquitetura estava cada vez mais no centro dos interesses intelectuais e financeiros brasileiros na década de 1940. Certamente um catálogo da mostra *Brazil Builds*, promovida pelo MoMA em 1943, chegou até eles, ainda na Itália. Essa mostra, entre outras atividades culturais, tinha a função de aproximar o Brasil e os Estados Unidos, afastando a ameaça comunista em terras nacionais. Uma das atividades para o estreitamento cultural entre os países foi o apoio internacional para a criação de museus com arte moderna em São Paulo (MAM-SP e MASP) e no Rio de Janeiro (MAM-RJ), que contaram com a ajuda do banqueiro Nelson Rockefeller.

O Brasil parecia oferecer oportunidades a um *marchand* e a uma arquiteta e crítica, muito mais que o Velho Mundo. P. M. Bardi se interessava também pelo que havia de inovador para museus, participando dos CIAMs, e mantendo contato com Le Corbusier, por exemplo. A formação acadêmica e profissional de Lina Bo, com influências do arquiteto Giò Ponti, teve impacto na valorização da cultura popular promovida por ela, além de seu interesse pela área editorial. Além disso, Lina Bo ainda na Itália estava conectada aos acontecimentos em design e arquitetura nos Estados Unidos.

Le Corbusier desempenhou papel de destaque para o que ficou consagrado internacionalmente como arquitetura modernista brasileira, cuja representação culminou no projeto de Brasília, alinhado com a política desenvolvimentista do período.

Chateaubriand, dono de um império de comunicação, os Diários Associados, promoveu a criação do MASP, com a colaboração dos Bardi e também de empresários paulistas, em geral ligados ao café. Desconsiderando os métodos do idealizador do museu para adquirir doações, foi essa elite quem colaborou para a constituição do acervo. O ano de inauguração do MASP, em 1947, foi marcado pelo estreitamento das relações com os Estados Unidos. A revista **O Cruzeiro**, uma das publicações de maior circulação do período, colaborava com espaços na revista

dedicados ao MASP e também colaborava com o intercâmbio de profissionais, como com o fotógrafo Peter Scheier.

A I Bienal de Arte de São Paulo, em 1951, promovida pelo MAM-SP, mudou os rumos no design no Brasil. Max Bill foi premiado com a obra “Unidade Tripartida”, e suas obras, apresentados em exposição do MASP, impactaram o trabalho dos artistas brasileiros, com reflexos no desenho industrial. Suas influências não foram apenas por características estéticas e ideológicas em relação a arte e ao design, mas também porque iniciou-se um intercâmbio entre as instituições brasileira e alemã. Max Bill era diretor da HfG-Ulm, e diversos alunos do IAC-MASP puderam estudar na escola alemã criada nos mesmos moldes da Bauhaus, e novamente adaptada ao seu tempo. Ao retornar, alunos participaram da criação da ESDI-Guanabara, como Alexandre Wollner.

Outra exposição, a de Le Corbusier, também colaborou para novos rumos do trabalho de artistas brasileiros; porém suas influências já haviam chegado em terras nacionais na década de 1930. A Vitrine das Formas, criada após a reinauguração do MASP em 1950, tinha a função didática de apresentar objetos do cotidiano, que iam de peças da antiguidade até máquina de costura e de escrever, esta última celebrada pelas memórias de Wollner. A reinauguração contou com a presença e discurso de Nelson Rockefeller.

O Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) serviu como inspiração para a concepção museológica do MASP, pois unia arte clássica e de vanguarda e ensino, com patrocínio de empresários. Jacob Ruchti apresentou o IAC e as atividades do desenhista industrial na revista **Habitat** e explicou que a escola foi adaptada às condições e possibilidades locais do curso do *Institute of Design* de Chicago, fundado em 1937 por Walter Gropius e Lázlo Moholy-Nagy. A escola americana funcionou como continuação da Bauhaus de Dessau, adaptada à realidade daquele país. Assim como nas instituições alemã e estadunidense, o IAC congregou professores-artistas, alguns estrangeiros: P. M. Bardi, Lina Bo Bardi, Oswaldo Bratke, Roberto Sambonet, Jacob Ruchti, Roger Bastide, Leopold Haar e Flávio Motta. Entre os palestrantes figuraram Roberto Burle Marx, Rino Levi e Max Bill, na ocasião diretor da Escola de Ulm, na Alemanha. Com os Bardi, o IAC pôde reunir o que havia de inovador no ensino de design na Europa, por meio da

Bauhaus, mas já transformado pelo capitalismo nos Estados Unidos, a serviço de industriais e com menor preocupação em reconstruir a sociedade.

Para design têxtil e de moda, outros fatores podem ser apontados para que o MASP se interessasse pela promoção dele. Acervos de tecelagem e de moda estavam sendo incorporados em museus norte-americanos a partir dos anos 1930, como pode ser visto nas aquisições para a moda do *Metropolitan Museum of Art*, com a colaboração de Nelson Rockefeller, e design têxtil pelo MoMA, com a ajuda de Anni Albers, designer têxtil ex-aluna da Bauhaus e professora do *Black Mountain College*. Nos Estados Unidos, o interesse em design têxtil e de moda nos museus compreendia mais que preservação e memória cultural: havia o interesse de industriais, especialmente para a moda, em que as instituições museológicas colaborassem com a formação de repertório e mão de obra. Além disso, tal interesse reforçou a pesquisa e valorizou simbolicamente tecidos, roupas e estilistas. Outro destaque é que tecidos criados nas instituições de vanguarda serviram bem aos propósitos do *style* norte-americano, alinhados aos princípios do capitalismo, em estreita conexão com a indústria automotiva e em concorrência com os polos produtores de alta-costura.

Antes mesmo da década de 1930 os reflexos das atividades da Bauhaus e do *Deutsche Werkbund* já chegavam ao Novo Mundo. Para as áreas de destaque nesta pesquisa, as principais instituições educacionais norte-americanas que receberam o legado europeu em design têxtil e de moda são a *Cranbrook Art School*, com o casal Saarinen, o *Black Mountain College*, com Josef e Anni Albers, e o *Institute of Design* de Chicago, com Moholy-Nagy e Marli Ehrman. Pode-se destacar também a *Pond Farm*. É importante ter em vista que os ex-bauhausianos circulavam entre as instituições de ensino de vanguarda e museológicas não apenas nos Estados Unidos, ampliando o legado da Bauhaus para a América Latina, em um movimento de mão dupla.

Percebe-se que algumas ações para design têxtil e de moda foram iniciativas internas ao MASP, como os dois desfiles e a criação de uma seção de costume; outras estavam mais relacionadas aos interesses diretos de Chateaubriand com os anunciantes de publicações dos Diários Associados, como a festa no castelo de Jacques Fath e a coleção para a inauguração do Palácio de

Grassi. Ao associá-las ao MASP e ao IAC, Lina Bo e P. M. Bardi tentaram promover a ideia de uma moda nacional, percebida como uma das questões do desenho industrial, utilizando-se do alcance que as revistas e jornais de Chateaubriand tinham com público e anunciantes, especialmente na revista **O Cruzeiro**. Há também o fato de os Bardi serem italianos, tendo em vista que houve no período estudado uma mudança de paradigma no mercado da moda na Itália, uma relação entre a alta-costura e o *ready-to-wear/prêt-à-porter*.

Apesar do encerramento das atividades do IAC em 1953, P. M. Bardi continuou acreditando na relação entre tecelagem, moda e indústria e promoveu, vinte anos depois do Desfile da Dior, atividades no MASP em prol da moda. Essas atividades, entre outros fatores, contribuíram para a doação da coleção Rhodia, cujo trajes compõem parcela significativa do acervo. Esse acervo é ainda hoje um dos mais significativos de moda no país.

A trajetória do design têxtil e de moda no MASP e no IAC permitiu avaliar a contribuição das instituições para a consolidação estratégica do design nacional, especialmente para o legado pedagógico nos anos 1960. As bases para os desdobramentos para o ensino na FAU-USP, em 1962, e na ESDI-Guanabara, em 1963, foram criadas durante a década de 1950, e com decisiva participação do MASP. MASP e IAC apresentaram e atualizaram a estética artística de maneira pedagógica, e mais que isso, alinhada ao que havia de mais inovador para o desenho industrial do período. Lina Bo e P. M. Bardi são personagens fundamentais nesse trajeto.

Esta pesquisa não se esgota nestas páginas, pois foi possível perceber a necessidade de estudos mais aprofundados sobre produção e análise de têxteis entre 1930 e 1950, além da biografia de seus envolvidos. A produção modernista brasileira oferece inúmeras possibilidades de leituras e abordagens e desperta interesse internacional na formação de acervo com a temática. Tecidos saem prejudicados por serem de difícil preservação e em geral mais frágeis que outras matérias-primas, mas a memória de seus criadores e produtores não pode ser negligenciada pela história do design. Além disso, há o fato de que atualmente a cadeia da moda no Brasil apresenta dados preocupantes na relação entre produção e mão-de-obra, sendo ponto crucial nas discussões sobre o papel do design na área.

REFERÊNCIAS

A MODA NO BRASIL. In: **Habitat**: Revista das Artes no Brasil, São Paulo, n. 7, p. 76, abri.-jun., 1952.

ACAYABA, Marlene Milan. **Branco & Preto**: uma história de design brasileiro nos anos 50. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

ALBERS, Anni. The weaving workshop. In: MUSEUM OF MODERN ART. **Bauhaus 1919-1928**. New York: Museum of Modern Art, 1975. Catalog.

_____. **On Designing**. Connecticut: Wesleyan University Press, 1971.

_____. **On Weaving**. Nova York: Dover Publications, INC., 2003.

_____. Weaving, Hand. In: ALBERS, Anni. **On Weaving**. Nova York: Dover Publications, INC., 2003.

ALMIR DA SILVA MAVIGNIER. Disponível em: <http://www.mavignier.com/hfg_gru_07.htm>. Acesso em: 25 jun. 2017.

AMADIO, José. Veneza, em setembro...In: **O Cruzeiro**, ano XXVI, n. 46, 1 set. 1951, p. 90-94.

AMARAL, Aracy. O modernismo brasileiro e o contexto cultural dos anos 20. In: **REVISTA USP**, São Paulo, n. 94, p. 9-18, jun./jul./ago. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/viewFile/45021/48633>>. Acesso em: 24 fev. 2017.

_____. Surgimento da Abstração Geométrica no Brasil. In: AMARAL, Aracy (coord.). **Arte Construtiva no Brasil**. São Paulo: Companhia Melhoramentos; DBA, 1998.

_____. **Textos do Trópico de Capricórnio** – artigos e ensaios (1980-2005). Vol. I – Modernismo, arte moderna e compromisso com o lugar. São Paulo: Editora 34, 2006.

ANELLI, Renato Luiz Sobral. Gosto moderno: o design da exposição e a exposição do design. In: LATORRACA (org.) **Maneiras de expor**: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi. Catálogo. São Paulo, 2014. Catálogo de exposição, 16. Ago. 2014-09 nov. 2014.

ARCHDAILY. Disponível em: <<http://www.archdaily.com/118207/ad-classics-gropius-house-walter-gropius>>. Acesso em: 17 fev. 2017.

ARGAN, Giulio Carlo. **Projeto e Destino**. São Paulo: Ática, 2004.

ARTIGAS, Vilanova. Arte e arquitetura: o desenho. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n.3, p. 23-32, 1968. Texto da Aula Inaugural pronunciada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP em 1 mar. 1967. DOI 10.11606/issn.2316-901X.v0i3p23-32. Disponível em: <www.revistas.usp.br/rieb/article/download/45665/49262>. Acesso em: 02 ago. 2017.

BANDEIRA, João. Introdução. In: _____ (org.). **Arte concreta paulista – documentos**. São Paulo: Cosac Naify; Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.

BARDI, Lina Bo. Bela criança. In: **Habitat**: Revista das Artes no Brasil, São Paulo, n. 2, p. 3, jan.-mar., 1951.

_____. Função Social dos museus. In: **Habitat**: Revista das Artes no Brasil, São Paulo, n. 1, p. 17, out.-dez., 1950.

_____. **Lina por escrito**. Textos escolhidos por Lina Bo Bardi / RUBINO, Silvana; GUINOVA, Marina (orgs.). São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. Um balanço dezesseis anos depois. In: SUZUKI, Marcelo (org.). **Tempos de grossura: o design no impasse**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi: Fundação Vilanova Artigas, 1994.

BARDI, Pietro Maria. **História do MASP**. São Paulo: Empresa das Artes; Instituto Quadrante, 1992.

_____. **Lembrança de Le Corbusier**: Atenas, Itália, Brasil. São Paulo: Nobel, 1984.

_____. **O Modernismo no Brasil**. Banco Sudameris: São Paulo, 1982a.

_____. **Sodalício com Assis Chateaubriand**. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, 1982b.

BARNARD, Malcolm. **Moda e comunicação**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

BENARUSH, Michelle Kauffmann. Por uma museologia o vestuário: patrimônio, memória, cultura. In: MERLO, Marcia (org.). **Memórias e museus**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

BECCARI, Vera d'Horta. **Lasar Segall e o modernismo paulista**. São Paulo: Brasiliense, caderno de fotos, 1984.

BENATTI, Cesar. **De artista a designer**: Alexandre Wollner e o pensamento concreto na construção do design visual no Brasil. 2011. 275 f. Dissertação

(Mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2011. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/86963>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

BENSON, Timothy O.; FORGÁCS, Éva (ed.). **Between Two Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910-1930**. Cambridge: The MIT Press, 2002. Disponível em: <<https://thecharnelhouse.org/2013/06/02/oskar-schlemmers-bauhaus-costume-parties-1924-1926/>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

BERNARD Rudofsky. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa485613/bernard-rudofsky>>. Acesso em: 6 maio 2017. Verbetes da Enciclopédia.

BLINKHORN, Martin. **Mussolini e a Itália fascista**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

Business of fashion (BOF). Disponível em: <<https://www.businessoffashion.com/articles/colins-column/how-richard-avedon-changed-fashion-forever/>>. Acesso em 1 ago. 2017.

BONADIO, Maria Claudia. A moda no MASP de Pietro Maria Bardi (1947-1987). **Anais do Museu Paulista**. São Paulo: N. Sér. v.22. p. 35-70, jul.-dez. 2014. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0101-47142014000200003>>. Acesso em: 22 maio 2017.

_____. A Rhodia têxtil e a criação da moda nacional. In: 2º COLÓQUIO DE MODA, 2006, Salvador. **Anais Colóquio de Moda, Palestras e mesas redondas**. Salvador: UNIFACS, 2006. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/2-Coloquio-de-Moda_2006/palestras_mesas_redondas/11.pdf>. Acesso em: 27 maio 2017.

BONSIEPE, Gui. Design e Democracia. In: _____. **Design, Cultura e Sociedade**. São Paulo: Blucher, 2011.

BUCKLEY, Cheryl. Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design. In: **Design Discourse: history, theory, criticism**. Editado por Victor Margolin. The University of Chicago Press: Chicago; The University of Chicago Press: Londres. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=OB5pPtGQuZgC&pg=PA251&lpg=PA251&dq=Made+in+Patriarchy:+Toward+a+Feminist+Analysis+of+Women+and+Design&source=bl&ots=joZAW6gk7U&sig=8qo6ZP6GB_xr7yibpseT9WxwEic&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwiV_lyXr7bTAhXGCpAKHQ2nApsQ6AEIVDAF#v=onepage&q=brother&f=false>. Acesso em: 21 abr. 2017.

BÜRDEK, Bernhard R. **História, teoria e prática do design de produtos**. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.

BYARS, Mel. **Enciclopédia do Design**. São Leopoldo: Unisinos, 2005.

CARDOSO, Joana Amaral. Valerie Steele: a moda nos museus "dá mais trabalho do

que pôr uma pintura numa parede”. In: **Público**: Cultura/Ípsilon. Lisboa, 26 nov. 2015. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2015/11/26/culturaipsilon/noticia/-valerie-steele-o-freud-da-moda-1715708>>. Acesso em: 5 jun. 2017.

CARDOSO, Rafael. Introdução. In: _____ (org.). **O design brasileiro antes do design** – aspectos da história gráfica, 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CARMEN MIRANDA. Disponível em: <http://www.carmenmiranda.com.br/#>. Acesso em: 4 mar. 2017.

CÁURIO, Rita. **Artêxtil no Brasil** – Viagem pelo mundo da tapeçaria. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1985.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL (CCBB). **Virada Russa**: A vanguarda na coleção do Museu Estatal Russo de São Petersburgo. São Paulo, 2009, 226 p. Catálogo de exposição, 15 set. 2009-15 nov. 2009.

COMITÊ DE INDUMENTÁRIA – ICOM. Disponível em: <http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/costume/pdf/guidelines_portuguese.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2015.

COOPER HEWITT, SMITHSONIAN DESIGN MUSEUM. Disponível em: <<https://collection.cooperhewitt.org/people/68737039/bio#ch>>. Acesso em: 9 fev. 2017a.

_____. Disponível em: <<https://collection.cooperhewitt.org/people/52272023/>>. Acesso em: 9 fev. 2017b.

CRANBROOK ACADEMY OF ART. Disponível em: <<http://cranbrookart.edu/about/history/>>. Acesso em: 4 fev. 2017.

CRANBROOK ART MUSEUM. Disponível em: <www.cranbrookartmuseum.org/>. Acesso em: 14 fev. 2017.

CRANBROOK KITCHEN SINK. Disponível em: <<https://cranbrookkitchensink.wordpress.com/2014/03/26/fashioning-architecture/>>. Acesso em: 14 fev. 2017.

CRANE, Diana. Moda e ratificação: vanguarda ou patrimônio? In: _____ **Ensaio sobre moda, arte e globalização cultural**. São Paulo: Senac, 2011.

_____. **Moda e seu papel social**: classe, gênero e identidade das roupas. São Paulo: Editora Senac, 2006.

CRUZ, Elyssa da. Made in Italy: Italian Fashion from 1950 to Now. In: **Heilbrunn Timeline of Art History**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/itfa/hd_itfa.htm>. Acesso em: 22 maio 2017.

CSOMA, Jessica. Cronologia. MUSEU OSCAR NIEMEYER. In: MUSEU OSCAR NIEMEYER. **Anni e Josef Albers** – Viagens pela América Latina: catálogo. Curitiba, 2008, 326 p. Catálogo de exposição, 29 maio 2008-24 ago. 2008.

DAHER, Luiz Carlos. **Flávio de Carvalho e a volúpia da forma**. São Paulo: Edições MWM-IFK, 1984.

DANILOWITZ, Brenda. In: MUSEU OSCAR NIEMEYER. **Anni e Josef Albers** – Viagens pela América Latina: catálogo. Curitiba, 2008, 326 p. Catálogo de exposição, 29 maio 2008-24 ago. 2008.

DETROIT INSTITUTE OF ARTS; The Metropolitan Museum. **Design in America** – The Cranbrook Vision 1925-1950. Nova York: Harry N. Abrams, 1983.

DEVISATE, M. H. Um protagonista: Paulo Franco In: **Mirante das Artes, etc.**, São Paulo, n. 2, p. 43, mar.-abr., 1967.

DROSTE, Magdalena. **Bauhaus Archiv**. Bauhaus: 1919-1933. Paris: Taschen, 1994.

FALLINGWATER. Disponível em: <<http://www.fallingwater.org/37/what-is-fallingwater>>. Acesso em: 17 fev. 2017.

FATH NO BRASIL. In: **Habitat**: Revista das Artes no Brasil, São Paulo, n. 9, p. 67, out.-dez., 1952.

FLUSSER, Vilém. **O Mundo Codificado**. Por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FRACALOSSI, Igor. Clássicos da Arquitetura: Casa Modernista da Rua Santa Cruz / Gregori Warchavchik. In: **ArchDaily Brasil**, 3 ago. 2013. Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/17010/classicos-da-arquitetura-casa-modernista-da-rua-santa-cruz-gregori-warchavchik>>. Acesso em: 24 fev. 2017.

FREIRE, Patrícia de Sá; KERN, Vinícius Medina; MALDONADO, Maurício Uriona; PACHECO, Roberto Carlos dos Santos. Construção da interdisciplinaridade para a inovação. In: PHILIPPI Jr., Arlindo; SILVA NETO, Antônio (ed.). **Interdisciplinaridade em ciência, tecnologia & inovação**. Barueri: Manole, 2011, p. 743-767.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

_____. **Educação e mudança**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

FUNDACIÓN JUAN MARCH. **Max Bill**: catálogo. Madrid, 2015. Catálogo de exposição, 16 out. 2015-17 jan. 2016.

GALERIE-PHOTO. Disponível em: <<http://www.galerie-photo.com/exposition-marianne-brandt.html>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

GEMEENTE MUSEUM DEN HAAG. Disponível em: <<http://www.gemeentemuseum.nl/en/collection/item/1691>>. Acesso em: 9 abr. 2016.
GIMMI, Karin. In: FUNDACIÓN JUAN MARCH. **Max Bill**: catálogo. Madrid, 2015.
Catálogo de exposição, 16 out. 2015-17 jan. 2016.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GOUVEIA, Sonia Maria Milani. O homem, o edifício e a cidade por Peter Scheier. Dissertação (Mestrado). Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo, FAU-USP. São Paulo, 2008, 412 f.

GROPIUS, Walter. **Bauhaus – novarquitectura**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HABITAT: Revista das Artes no Brasil, São Paulo, n. 1, out.-dez., 1950.

HABITAT: Revista das Artes no Brasil, São Paulo, n. 2, jan.-mar., 1951.

HABITAT: Revista das Artes no Brasil, São Paulo, n. 3, abr.-jun., 1951.

HABITAT: Revista das Artes no Brasil, São Paulo, n. 4, jul.-set., 1951.

HABITAT: Revista das Artes no Brasil, São Paulo, n. 5, out.-dez., 1951.

HABITAT: Revista das Artes no Brasil, São Paulo, n. 6, jan.-mar., 1952.

HABITAT: Revista das Artes no Brasil, São Paulo, n. 7, abr.-jun., 1952.

HABITAT: Revista das Artes no Brasil, São Paulo, n. 8, jul.-set., 1952.

HABITAT: Revista das Artes no Brasil, São Paulo, n. 9, out.-dez., 1952.

HARRIS, Neil. North by Midwest. In: DETROIT INSTITUTE OF ARTS; METROPOLITAN MUSEUM OF ART. **Design in America** – The Cranbrook Vision 1925-1950. Nova York: Detroit Institute of Arts e Metropolitan Museum of Art, 1983.

HARVARD ART MUSEUMS. Disponível em: <<http://www.harvardartmuseums.org/tour/the-bauhaus/slide/6339>>. Acesso em: 18 fev. 2017a.

_____. Disponível em: <<http://www.harvardartmuseums.org/tour/the-bauhaus/slide/6339>>. Acesso em: 12. fev. 2017b.

_____. Disponível em: <<http://www.harvardartmuseums.org/tour/the-bauhaus/slide/6339>>. Acesso em: 12 fev. 2017c.

HARVARD UNIVERSITY – The Graduate School of Arts and Sciences. Disponível em: <<https://gsas.harvard.edu/about/history>>. Acesso em: 14 fev. 2017.

HERBST, Helio. **Pelos salões das Bienais, a arquitetura ausente dos manuais**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2011.

HESÍODO. **Teogonia** – a origem dos deuses. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2011.

HFG ARCHIV ULM. Disponível em: <http://hfg-archiv.ulm.de/english/the_collections/hfg_collection/photos_photos.html>. Acesso em: 17 fev. 2017a.

_____. Foto Otl Aicher. Disponível em: <http://hfg-archiv.ulm.de/english/the_collections/hfg_collection/photos_photos.html>. Acesso em: 17 fev. 2017b.

_____. Disponível em: <http://hfg-archiv.ulm.de/english/the_hfg_ulm/history_7.html>. Acesso em: 17 fev. 2017c.

HOLLIS, Richard. **Design Gráfico**: Uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HOROWITZ, Frederick A.; DANILOWITZ, Brenda. **Josef Albers** – To open eyes. Phaidon: Londres, 2006; Nova York, 2006.

INSTITUTO ANTONIO CARLOS JOBIM. Acervo Lucio Costa. Disponível em: <<http://www.jobim.org/lucio/bitstream/handle/2010.3/4197/III%20A%2041-03873%20L000.jpg?sequence=9>>. Acesso em: 7 maio 2017.

INSTITUTE OF DESIGN. Disponível em: <<https://www.id.iit.edu/the-new-bauhaus/>>. Acesso em: 9 fev. 2017.

IZAR, Margarida. Quatro séculos da moda. In: **O Cruzeiro**, ano XXIII, n. 27, 21 abr. 1951.

KHAN ACADEMY. Disponível em: <<https://pt.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/Victorian-art-architecture/pre-raphaelites/a/william-morris-and-philip-webb-red-house>>. Acesso em: 9 abr. 2016.

KNOLL ASSOCIATES. Disponível em: <<https://www.knoll.com/designer/Florence-Knoll>>. Acesso em: 14 fev. 2017.

KODA, Harold; GLASSCOCK, Jessica. The Costume Institute at The Metropolitan Museum of Art: an Evolving History. In: MELCHIOR, Marie Riegels; SVENSSON,

Birgitta. **Fashion and Museums**: Theory and Practice. Nova York, Bloomsbury, 2014.

KUBRUSLY, Maria Emília; IMBROISI, Renato. **Desenho de fibra**: artesanato têxtil no Brasil. Rio de Janeiro: Senac Nacional/Senac São Paulo, 2011.

LANDIM, Paula da Cruz. **Design, empresa, sociedade** [online]. São Paulo: Editora Unesp; Cultura Acadêmica, 2010.

LATORRACA, Giancarlo. Maneiras de expor: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi. In: _____ (org.) **Maneiras de expor**: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi. Catálogo. São Paulo, 2014. Catálogo de exposição, 16. Ago. 2014-09 nov. 2014.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LEON, Ethel. **Design brasileiro – Brazilian design**. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2005.

_____. **IAC. Instituto de Arte Contemporânea**. Escola de desenho industrial do MASP (1951-1953). Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo: São Paulo, 2006.

_____. Roberto Sambonet, breve comentário. In: **Agitprop**, Ano: II Número: 13, 2007. Disponível em:
<http://www.agitprop.com.br/index.cfm?pag=atualidades_det&id=162&titulo=>. Acesso em: 9 jan. 2017.

LIESBROCK, Heinz. Introdução. In: MUSEU OSCAR NIEMEYER. **Anni e Josef Albers** – Viagens pela América Latina: catálogo. Curitiba, 2008, 326 p. Catálogo de exposição, 29 maio 2008-24 ago. 2008.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**. A moda e seus destinos nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LOURENÇO, Maria Cecília França. Museus e desafios na atualidade. In: MERLO, Marcia (Org.). **Memórias e museus**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

_____. **Operários da modernidade**. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1995.

MACHADO, Ana Maria. O Tao da teia – sobre textos e têxteis. **Estudos Avançados**. São Paulo, vol. 17, n. 49, set.-dez., 2003. Disponível em:
<<http://www.scielo.br/pdf/ea/v17n49/18403.pdf>>. Acesso em: 21 maio 2017.

MAGALHÃES, Aloísio. O que o desenho industrial pode fazer pelo país. Por uma nova conceituação e uma ética do desenho industrial no Brasil. In: **Arcos**. Design. Cultura material e visualidade. Vol./único. Rio de Janeiro: ContraCapa-ESDI, 1998.

MALDONADO, Tomás. **El diseño industrial reconsiderado**. Gustavo Gili: Barcelona, 1977.

MALERONKA, Wanda. **Fazer roupa virou moda**: um figurino de ocupação da mulher, São Paulo 1920-1950. São Paulo: Senac, 2007.

MALUF, Antonio. O conceito de arte concreta a partir do meu trabalho. In: BANDEIRA, João (org.). **Arte concreta paulista** – documentos. São Paulo: Cosac Naify; Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.

MEDEIROS, José; CARLOS. Carnaval em Paris. In: **O Cruzeiro**, VIII, 1952.

MEGGS, Philip B.; PURVUS, Alston W. **História do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MELCHIOR, Marie Riegels. Introduction: Understanding Fashion and Dress Museology. In: _____; SVENSSON, Birgitta. **Fashion and Museums**: theory and practice. London; New York: Bloomsbury Academic, 2014.

MELO, Chico Homem de; RAMOS, Eliane. **Linha do tempo do design gráfico no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MILLER, J. Abbott. Escola Elementar. In: LUPTON, Ellen; MILLER, J. Abbott. **ABC da Bauhaus**: a Bauhaus e a teoria do design. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MOHOLY-NAGY, László. **Vision in Motion**. Chicago: Paul Theobald and Company, 1969.

MORAIS, Fernando. **Chatô**, o rei do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (MAC-USP). Disponível em:

<<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/ruptura/wollner/cartazes.html>>. Acesso em: 25 jun. 2017a.

_____. Disponível em:

<http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo1/construtivismo/max_bill/OBRAS.HTM>. Acesso em: 18 fev. 2017b.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO “ASSIS CHATEAUBRIAND” (MASP).

_____. Disponível em

<http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=239>. Acesso em: 21 abr. 2017.

MUSEU OSCAR NIEMEYER. **Anni e Josef Albers** – Viagens pela América Latina: catálogo. Curitiba, 2008, 326 p. Catálogo de exposição, 29 maio 2008-24 ago. 2008.

MUSEUM OF MODERN ART. Are Clothes Modern? **Release.** Disponível em: <https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/963/releases/MOMA_1944_0049_1944-11-27_441127-41.pdf?2010>. Acesso em: 13 fev. 2017.

_____. **Bauhaus 1919-1928.** New York: Museum of Modern Art, 1975. Catalog.

_____. Disponível em: <<http://www.moma.org/collection/works/4528?locale=en>>. Acesso em: 10 abr. 2016a.

_____. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2736/installation_images/0?locale=pt>. Acesso em: 28 abr. 2017b.

_____. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/4469?locale=en>>. Acesso em: 9 fev. 2017c.

_____. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/4511?locale=en>>. Acesso em: 9 fev. 2017d.

_____. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/68467?locale=pt>>. Acesso em: 6 mar. 2017e.

NAME, Daniela. Eu me lembro. CAIXA CULTURAL. In: NAME, Daniela; SCOVINO, Felipe. **Diálogo Concreto – Design e Construtivismo no Brasil:** catálogo. São Paulo, 2008, 80 p. Catálogo de exposição, 25 mar. 2008-27 abr. 2008. Disponível em: <<https://issuu.com/daniname/docs/catalogodialogo>>. Acesso em: 23 mar. 2017.

OROPALLO, Gabriele. A linguagem secreta dos objetos: o desenho industrial de Geraldo de Barros. In: **Geraldo de Barros:** Issó. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

O ESTADO DE S. PAULO: Assis Chateaubriand – Acervo. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/noticias/personalidades,assis-chateaubriand,325,0.htm>>. Acesso em: 25 jun. 2017.

OS MUSEUS VIVOS DOS ESTADOS UNIDOS. In: **Habitat:** Revista das Artes no Brasil, São Paulo, n. 8, p. 12-15, jul.-set., 1952.

OS TECIDOS DE KLARA HARTOCH. In: **Habitat:** Revista de Artes no Brasil, São Paulo, n. 1, p. 61, out.-dez., 1951.

OURIVESARIA. In: **Habitat:** Revista das Artes no Brasil, São Paulo, n. 8, p. 34-35, jul.-set., 1952.

PARRY, Linda. **William Morris Textiles.** London: V&A Publishing, 2013.

PAULA, Teresa Cristina Toledo de. Tecidos no museu: argumentos para uma história das práticas curatoriais no Brasil. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. v.14. n.2. p. 253-298. jul.-dez. 2006.

PEARLMAN, Jill. Modern Moviments in the Ivy. In: _____. **Inventing American Modernism** – Joseph Hudnut, Walter Gropius, and the Bauhaus Legacy at Harvard. Charlottesville: University of Virginia Press, 2007. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?redir_esc=y&hl=pt-BR&id=DYBrTC9TX88C&q=Oud+#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 7 maio 2017.

PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PENA, Alceu. O desfile de Jacques Fath. In: **O Cruzeiro**, n. 51, 1952.

PERROTA, Isabella. IDI/ Bergmiller/ Goebel – Uma escola de design: ou um laboratório avançado da ESDI. **12º P&D 2016 – Congresso Brasileiro de Pesquisa em Design**, 4-7 out. 2016, Belo Horizonte, MG, Blucher Design Proceedings. Out. 2016, n. 2, v. 9, p. 346-355. Disponível em: <<http://pdf.blucher.com.br/s3-sa-east-1.amazonaws.com/designproceedings/ped2016/0030.pdf>>. Acesso em: 2 jun. 2017.

PLUMAS, elementos da moda. **Habitat**: Revista das Artes no Brasil, São Paulo, n. 8, p. 32-33, jul.-set., 1952.

PORTAL DA INDÚSTRIA. Disponível em: <<http://www.portaldaindustria.com.br/senai/institucional/historia/>>. Acesso em: 17 jun. 2017.

PRADO, Luís André do; BRAGA, João. **História da Moda no Brasil**: das influências às autorreferências. 2. ed. Barueri: Disal, 2011.

PROBLEMA REMOTO O DA MODA. In: **Habitat**: Revista das Artes no Brasil, São Paulo, n. 9, p. 65., out.-dez., 1952.

PROENÇA, Graça. **História da Arte**. São Paulo: Ática, 1997.

RADCLIFFE INSTITUTE FOR ADVANCED STUDY. Disponível em: <<https://www.radcliffe.harvard.edu/>>. Acesso em: 14 fev. 2017.

RAIMES, Jonathan; BHASKARAN, Lakshmi. 1920-1929. In: _____. **Design Retrô**, São Paulo: Senac, 2007.

RUBINO, Silvana. A escrita de uma arquiteta. In: _____. **Lina por escrito**: textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

RUCHTI, Jacob. Instituto de Arte Contemporânea. In: **Habitat**: Revista das Artes no Brasil, São Paulo, n. 3, p. 62, abr.-jun., 1951.

RUCHTI, Valeria. **Jacob Ruchti**, a modernidade e a arquitetura paulista (1940-1970). Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: doi:10.11606/D.16.2011.tde-06092011-103101. Acesso em: 18 maio 2017.

SAMBONET, Luiza. Uma moda brasileira. In: **Habitat**: Revista das Artes no Brasil, São Paulo, n. 9, p. 66., out.-dez., 1952..

SANT'ANNA, Patrícia. **Arte na moda**: coleção MASP-Rhodia/curadoria: Adriana Pedroso, Patricia Carta, Tomás Toledo. São Paulo: MASP, 2015, 88 p. Catálogo de exposição, 13 out. 2015-14 fev. 2016.

SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. **Móvel Moderno no Brasil**. São Paulo: Studio Nobel; FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

SILVA, Arlindo. Arte para Milhões. In: **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano XX, n. 2, 1 nov. 1947.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. In: **Revista do EIB**, n. 45, p. 87-106, set. 2007. Disponível em: <<http://200.144.255.123/Imagens/Revista/REV045/Media/REV45-06-1.pdf>>. Acesso em: 24 fev. 2017.

SMITH, Anne Chesky; SOUTH, Heather. **Black Mountain College** – Images of America. Arcadia Publishing, Charleston, 2014.

SINGER, Paul. **Introdução à economia solidária**. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2002.

SOUZA, Gilda de Mello e. Lasar Segall e o modernismo paulista. In: **A ideia e o figurado**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2005.

_____, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas**: a moda no século dezenove. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUZA, Francisco Raul Cornejo de. **As formas da forma**: o design brasileiro entre o modernismo e a modernização. Tese (Doutorado em Sociologia). FFLCH-USP, São Paulo, 2011.

SPITZ, René. **HfG Ulm** – The view behind de foreground – 1953-1968. Berlin: Alex Menges, 2002.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx**: roupas, memória, dor. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

STEIN, Stanley J. **Origens e evolução da Indústria Têxtil no Brasil: 1850-1950**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1979.

STOLARSKY, André. **Alexandre Wollner e a formação do design moderno no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

STÖLZL, Gunta; STADLER, Monika. **Gunta Stölzl: Bauhaus Master**. Nova York: MoMA, 2009.

STRADIOTTO, Tariana Maici de Souza. **Sociomuseologia e acervos museológicos: novos olhares sobre algumas coleções do MASP**. Dissertação (Mestrado). Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, 2011.

SVENDSEN, Lars. **Moda: uma filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

TAVARES, Odorico. A Praça 11 em Paris. In: **O Cruzeiro**, ano XXIV, n. 46, 1952.

TENTORI, Francesco. **P. M. Bardi: com as crônicas artísticas do “L’Ambrosiano” 1930-1933**. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi; Imprensa Oficial do Estado, 2000.

THE BARBICAN. Disponível em: <<https://www.barbican.org.uk/generic/large-images.asp?id=12409&im=15457&af=artgallery>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

THE CHARNEL-HOUSE. Disponível em: <<https://thecharnelhouse.org/2013/06/02/oskar-schlemmers-bauhaus-costume-parties-1924-1926/>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

THE J. PAUL GETTY MUSEUM. Disponível em: <<http://www.getty.edu/art/collection/objects/57677/rudolph-binnemann-the-white-party-bauhaus-dessau-german-march-1926/>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

THE JOSEF AND ANNI ALBERS FOUNDATION. Disponível em: <<http://www.albersfoundation.org/art/anni-albers/wallhangings/#slide5>>. Acesso em: 14 fev. 2017a.

_____. Disponível em: <<http://www.albersfoundation.org/art/anni-albers/prints/#slide8>>. Acesso em: 17 fev. 2017b.

_____. Disponível em: <<http://www.albersfoundation.org/artists/chronology/#1940>>. Acesso em: 9 fev. 2017c.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1976.258.1a,b/>>. Acesso em: 23 maio 2017a.

_____. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/about-the-met/curatorial-departments/the-costume-institute>. Acesso em: 21 abr. 2017b.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART LIBRARIES. Coleção digital. Disponível em: <<http://cdm16028.contentdm.oclc.org/cdm/ref/collection/p16028coll1/id/18605>>. Acesso em: 21 abr. 2017.

THE MUSEUM OF FINE ARTS. Disponível em: <<https://www.mfah.org/exhibitions/dimensions-constructive-art-brazil>>. Acesso em: 24 fev. 2017.

THE SKYSCRAPER MUSEUM. Disponível em: <http://skyscraper.org/EXHIBITIONS/PAPER_SPIRES/chitrib01.php>. Acesso em: 27 fev. 2017.

THE TEXTILE BLOG. Disponível em: <<http://thetextileblog.blogspot.com.br/2013/08/peter-behrens-and-decoration-as.html>>. Acesso em: 9 abr. 2016.

THURMAN, Christa C. Mayer. Textiles. In: DETROIT INSTITUTE OF ARTS e METROPOLITAN MUSEUM OF ART. **Design in America** – The Cranbrook Vision 1925-1950. Nova York, Detroit Institute of Arts e Metropolitan Museum of Art, 1983.

TOTA, Antonio Pedro. **O amigo americano: Nelson Rockefeller e o Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

TSCHICHOLD, Jan. **Tipografia Elementar.** São Paulo: Altamira Editorial, 2007.

UM INSTITUTO DE COSTUMES. In: **Habitat:** Revista de Artes no Brasil, São Paulo, n.3, p. 45, abr.-jun., 1951.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Disponível em: <<http://www5.each.usp.br/apresentacao-programas-de-pos-graduacao/>>. Acesso em: 29 jul. 2017a.

_____. Disponível em: <<http://www5.each.usp.br/mestrado-academico-em-textil-e-moda/>>. Acesso em: 29 jul. 2017b.

V&A MUSEUM. Disponível em: <http://collections.vam.ac.uk/item/O69452/kaufmann-office-panelled-room-wright-frank-lloyd/>. Acesso em: 8 abr. 2017a.

_____. Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O112082/carpet-wright-frank-lloyd/>>. Acesso em: 12 fev. 2017b.

_____. Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O68222/rug-chermayeff-serge/>>. Acesso em: 9 fev. 2017c.

_____. Disponível em: <<http://www.vam.ac.uk/content/articles/k/max-bill-kitchen-clock/>>. Acesso em: 5 mar. 2017d.

WEBER, Nicholas Fox. Apresentação. In: ALBERS, Josef. **A interação da cor**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009, p. X.

WELTGE, Sigrid Wortmann. **Women's Work**: Textile art from the Bauhaus. London: Thames and Hudson, 1993.

WOLLNER, Alexandre. **Alexandre Wollner**, design visual 50 anos. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ZIPES, Jack. **Fairy Tale as Myth/Myth as Fairy Tale**. Kentucky: University Press of Kentucky, 1994. Disponível em:

<https://books.google.com.br/books?id=5eF1VBe1a9EC&pg=PA166&lpg=PA166&dq=treusch-dieter+rumpelstilzchen&source=bl&ots=kfcejlbm-C&sig=ywej9sxyspN-wL5yAnaCNi3ogQc&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwjE6_rV-sDVAhXDGJAKHYIWAmAQ6AEISDAD#v=snippet&q=dieter&f=false>. Acesso em 5 ago. 2017.

ZUAZNABAR, Gillermo; MOYANO, Neus. Fundación Juan March. Max Bill and the HfG Ulm: lines of division. In: **Max Bill**: catálogo. Madrid, 2015. Catálogo de exposição, 16 out. 2015-17 jan. 2016.

ANEXO A

Tabela 1 – Textos que tratam da questão do design têxtil e de moda nas revistas **Habitat**, São Paulo, n. 1-9, dez. 1950-dez. 1953.

N.	Data	Seção	Título	Autor	Pág.
1	Out.-dez., 1950	Museu de arte	Plano de ensino	Sem autoria	21
1	Out.-dez., 1950	Museu de arte	Vitrinas das formas	Sem autoria	35
1	Out.-dez., 1950	Cadeira	Móveis novos	Sem autoria	53-59
1	Out.-dez., 1950	Artes aplicadas	Os tecidos de Clara Hartoch	Sem autoria	61
1	Out.-dez., 1950	Artes aplicadas	Tecidos de A. M. Fiocca	Sem autoria	62
1	Out.-dez., 1950	Artes aplicadas	O sizal	Sem autoria	63
1	Out.-dez., 1950	Artes aplicadas	Fotografias	Sem autoria	64
1	Out.-dez., 1950	Artes Populares	O índio desenhista	Sem autoria	66
1	Out.-dez., 1950	Artes Populares	O índio modista	Sem autoria	67
1	Out.-dez., 1950	Crônicas	Desenho industrial	Alencastro	94-95
2	Jan.-mar., 1951	Artes aplicadas	Tecidos de Burle Marx	Sem autoria	79
2	Jan.-mar., 1951	Crônicas	Um desfile	Sem autoria	80-81
2	Jan.-mar., 1951	Crônicas	Ilustração	Ilustração de Lina Bo	88

Continua

Continuação

2	Jan.-mar., 1951	Crônicas	Decoração	Alencastro	91
2	Jan.-mar., 1951	Crônicas	Modas	Alencastro	92
3	Abr.-jun., 1951	Costumes	Um instituto de costumes	Sem autoria	45
3	Abr.-jun., 1951	Ensino	Instituto de Arte Contemporânea	Jacob Ruchti	62-65
3	Abr.-jun., 1951	Crônicas	Mesbla	Alencastro	95
4	Jul.-set., 1951	Arquitetura	Vila Ipojuca	Helio Duarte	8
4	Jul.-set., 1951	Crônicas	Ourivesaria	Alencastro	90
4	Jul.-set., 1951	Crônicas	Moda	Alencastro	95
5	Out.-dez. 1951	Desenho industrial	Vitrinas	Lina Bo	60-61
5	Out.-dez. 1951	Desenho industrial	Desenho industrial	Sem autoria	62-63
5	Out.-dez. 1951	Artesanato	Tecidos de Lilli	Sem autoria	65
5	Out.-dez. 1951	Crônicas	Ilustração	Alencastro	90
5	Out.-dez. 1951	Crônicas	Foto	Alencastro	93
6	Jan.-mar., 1952	Artesanato	Ourivesaria	Sem autoria	34-35
6	Jan.-mar., 1952	Artesanato	Grupo de móveis	Sem autoria	36

Continua

Continuação

7	Abr.-jun., 1952	Moda	A moda no Brasil	Sem autoria.	76
8	Jul.-set., 1952	Crônicas/ Moda	Curso de modêlos	Sem autoria	86
8	Jul.-set., 1952	Museus	Os museus vivos nos Estados Unidos	Sem autoria	12-15
8	Jul.-set., 1952	Etnografia	A civilização das plumas	Sem autoria	31
8	Jul.-set., 1952	Folclore	Plumas, elementos da moda	Sem autoria	32-33
8	Jul.-set., 1952	Etnografia	Tecidos	Sem autoria	39-41
8	Jul.-set., 1952	Exposições	Uma exposição de Burle Marx	Sem autoria	76-79
9	Out.-dez., 1952	Museus	O que é um museu?	Sem autoria	52-57
9	Out.-dez., 1952	Moda	Problema remoto o da moda	Sem autoria	65
9	Out.-dez., 1952	Moda	Uma moda brasileira	Luiza Sambonet	66
9	Out.-dez., 1952	Moda	Fath no Brasil	Sem autoria	67
9	Out.-dez., 1952	Moda	Elementos da moda brasileira	Sem autoria	68
9	Out.-dez., 1952	Moda	O curso de modelos	Sem autoria	69
9	Out.-dez., 1952	Moda	Tecidos executados no Museu de Arte	Sem autoria	70-71
9	Out.-dez., 1952	Moda	Sapatos e chapéus	Sem autoria	76-77

Continua

Continuação

9	Out.-dez., 1952	Moda	O desfile no Museu	Sem autoria	78-85
9	Out.-dez., 1952	Moda	Os modelos no desfile	Sem autoria	72-75
9	Out.-dez., 1952	Crônicas	Vitrinas	Alencastro	88

Fonte: Scarpa (2017)