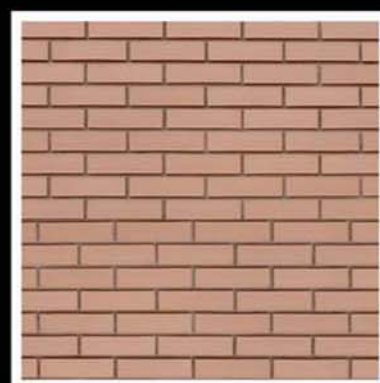
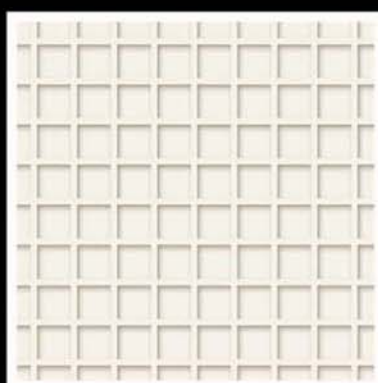
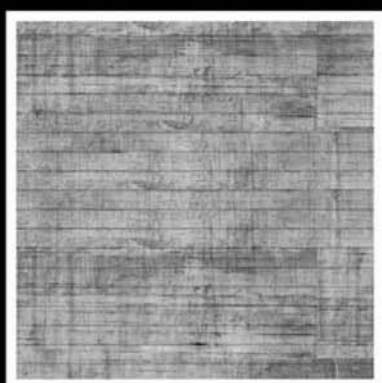


Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Universidade de São Paulo

O Ensino Paulistano de Design: a origem das escolas paulistanas



São Paulo Teaching Design: the formation of the pioneer schools

Ana Paula Coelho de Carvalho

2012

Ana Paula Coelho de Carvalho

O Ensino Paulistano de Design: a formação das escolas pioneiras

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Área de Concentração: Design e Arquitetura

Orientador: Prof. Dr. Marcos da Costa Braga

São Paulo

2012

EXEMPLAR REVISADO E ALTERADO EM RELAÇÃO À VERSÃO ORIGINAL, SOB RESPONSABILIDADE DO AUTOR E ANUÊNCIA DO ORIENTADOR. O original está disponível na sede do programa. São Paulo, junho de 2012

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.

E-MAIL AUTORA: anacoelho@usp.br

E-MAIL ORIENTADOR: bragamcb@usp.br

Carvalho, Ana Paula Coelho de
C331e O ensino paulistano de design: a formação das escolas
pioneiras / Ana Paula Coelho de Carvalho. -- São Paulo, 2012.
300 p. : il.

Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: Design e
Arquitetura) – FAUUSP.

Orientador: Marcos da Costa Braga

Exemplar revisado e alterado em relação à versão original, sob
responsabilidade da autora e anuência do orientador.

1. Design (Ensino) – São Paulo (SP) 2.Escolas (Design)
3.Pioneiros do design I.Título

CDU 7.05:37

DEDICATÓRIA

A Rubens, Leonice e Felipe.

AGRADECIMENTOS

A todos que compreenderam os momentos de ausência, isolamento e dedicação à academia.

A Marcos da Costa Braga, pela paciência, dedicação e ensinamentos na construção deste trabalho a partir de um desejo incipiente de contribuir para a melhoria do ensino do design.

A Giorgio Giorgi Jr, meu carinho especial pela acolhida desde a graduação e como fonte inspiradora para minha carreira acadêmica.

A Andréa de Souza Almeida, pela simpatia, conversas e por acreditar que os méritos de uma pesquisa acontecem quando a informação é compartilhada. E, ao grupo de pesquisa “40 Anos do curso de Desenho Industrial da Universidade Presbiteriana Mackenzie” por permitir o acompanhamento das entrevistas com seus professores.

Aos funcionários, professores e alunos das Instituições pesquisadas, que contribuíram, direta e indiretamente, por meio de suas entrevistas e conversas. Principalmente a Caciporé Torres, Décio Pignatari, Eliana Zaroni, Robinson Salata, Eugênio W. Ruiz, Carlos Alberto Inácio Alexandre, Carlos Perrone, Esther Stiller, Norberto Stori, Donato Ferrari, Alexandre Wollner, Carlos Zibel Costa, Oswaldo Pongetti Filho, Milton Francisco Júnior, Antonio Celso Sparapan, Kimi Nii, Sônia Lídia Valentim de Carvalho, Jun Okamoto e ao professor Eddy (Auresnede Pires Stephan), uma figura ímpar na dedicação ao design e no incentivo para que este trabalho fosse realizado. Personagens que dedicaram parte de seu precioso tempo e dividiram objetos e informações pessoais.

Aos funcionários da FAU/USP, em particular, secretárias, bibliotecárias e atendentes.

Aos professores que permitiram minha participação como monitora PAE e foram importantes orientadores para as condutas acadêmicas, em especial a prof^a. Dr^a. Myrna Nascimento e a prof^a. Dr^a. Clíce de Toledo Sanjar Mazzilli.

Aos companheiros da pós-graduação, pela troca de informações, dúvidas, angústias e torcidas. Em especial a Heitor Piffer Siqueira, Célia Arbore, Luciane Faco, Tânia de Paula, Ivan Cariel, Valéria Ruchti, Laura Yamane.

A Marília e Ita Levi pelo carisma e confiança depositados em abrir as portas de suas casas e disponibilizar materiais pessoais do professor Lívio Levi. A Jucilene dos Santos por permitir o contato com projetos do professor Manlio Rizzenti.

Aos familiares e amigos que, pacientemente, ouviam minhas histórias e indagações. Pelo esforço de cada um deles em procurar entender o significado de uma pesquisa acadêmica e a superar os diálogos que, muitas vezes, pareciam, e até eram, sem nexos. Rodrigo, Emanuely, Adriano, Juliana, Ricardo, Amanda, Thaysa, Sônia, Marcos e André.

A Waldivino de Carvalho Filho e Wandiney Fuso de Carvalho pelo incentivo aos estudos.

A Rubens e Leonice Coelho pelo amor incondicional.

A Felipe de Carvalho, por sua paciência, apoio, e por transformar mais uma das minhas peripécias em puro companheirismo.

RESUMO

O presente trabalho propõe uma investigação sobre as origens do ensino de design, no âmbito de bacharelado na cidade de São Paulo, tomando-se como referências: documentação primária dos cursos (grades curriculares, ementas das disciplinas, projetos pedagógicos, trabalhos acadêmicos), bibliografia específica, contextos históricos e depoimentos dos personagens que participaram de suas histórias.

Desse modo, objetiva-se buscar conhecer os princípios do ensino paulistano do design com foco na formação profissional / acadêmica oferecida e verificar possíveis relações entre as primeiras Instituições que implantaram disciplinas ou cursos de desenho industrial (design de produto e design gráfico) com a finalidade de identificar uma possível (ou mais) matriz conceitual do ensino regular de design.

A partir de uma abordagem qualitativa pretende-se resgatar a história da implementação do ensino paulistano de design e a contribuição dos que fizeram parte da abertura e desenvolvimento desse ensino nos primeiros anos da formação acadêmica em nível superior.

As informações recebidas dos participantes nas montagens dos cursos e as obtidas paralelamente dos registros ainda existentes na academia, objetiva possibilitar melhor compreensão sobre o perfil profissional que se pretendia no cenário paulistano da época.

Com isso, esta pesquisa pretende contribuir com os estudos e reflexões sobre as elaborações atuais e futuras dos cursos e de planos educacionais no campo do design por meio de um resgate de suas origens.

Summary

This work presents a research into the origins of the teaching of design at college in São Paulo City having as a reference: basic course documents (curricula, amendments, pedagogic projects, academic works), especial bibliographies , historical context and the talks of the people engaged in those facts.

This way one aims to the very beginning of the design teaching in São Paulo with focus on the professional and academic background offered and on verifying the probable relations among the early Institutes that implemented disciplines or courses of industrial design (product and graphic design) searching in order to identify a possible matrix of concepts of the regular teaching of design.

From a qualitative approach the work intends to rescue the setting up of the teaching of design in São Paulo and the contribution of those who took part of the birth and development of this teaching in the early years of the academic formation at university level.

The knowledge acquired from the contributors in the assembling of the courses and that one simultaneously obtained from records still existing at the academy has as a target to make possible a better understanding over professional skills desired in São Paulo scenario at the time.

Thus, this work intends to contribute to the researches and thoughts over the elaboration of present and future courses and to the educational planning in the field of design through the rescue of its origins.

Lista de Figuras

Figura 1: Trecho retirado do Parecer n.408/69, aprovado em 12 de junho de 1969.

Figura 2: Sequência de Desenho Industrial. Departamento de Projeto. FAU/USP (1963-1967).

Figura 3: Trabalho acadêmico 1º Ano, 1962. FAU/USP.
Tema: furadeira manual

Figura 4: Trabalho acadêmico 2º Ano, 1962. FAU/USP.
Tema: abridor de garrafas

Figura 5: Trabalho acadêmico 3º Ano, 1962. FAU/USP.
Tema: jogo de xadrez.

Figura 6: Trabalho acadêmico 4º Ano, 1962. FAU/USP.
Tema: Cafeteira

Figura 7: Professores e exercícios de projeto da Sequência de Desenho Industrial da FAU/USP em 1962.

Figura 8: Distribuição dos conteúdos nos quatro anos do Curso de Arquitetura do Departamento de Arquitetura da HfG de Ulm.

Figura 9: Carta de Flávio Motta para Pietro M. Bardi, em 30/04/1956.

Figura 10: Carta de Assis Chateaubriand para Pietro Maria Bardi sobre o convênio em 28/05/1956.

Figura 11: Carta de Flávio Motta para Assis Chateaubriand em 15/12/1956.

Figura 12: Aula inaugural da Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações com o professor Vilém Flusser, no auditório do MAB.

Figura 13: Anotações de Lívio Levi sobre sua impressão de uma possível aula com abordagem em Semiótica.

Figura 14: Definição de Semiótica. Notas de Lívio Levi.

Figura 15: Relação dos elementos da Semiótica. Notas de Lívio Levi.

Figura 16: Notas de Lívio Levi sobre aspectos semânticos dos signos e referências internacionais.

Figura 17: Cronograma de viagem e respectivos locais de estadia durante pesquisa sobre o ensino do design. Notas de Lívio Levi.

Figura 18: Carta do diretor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, Prof. Gustavo Ricardo Caron, ao professor Lívio Levi, em 05 de dezembro de 1966.

Figura 19: Carta do professor Lívio Levi ao diretor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, Prof. Salvador Cândia, em 08 de maio de 1967.

Figura 20: Carta do Instituto Mackenzie ao professor Lívio Levi, em 19 de março de 1970. Documento No SDP – 28/70.

Figura 21: Carta de Compromisso de Lívio Levi a Fundação Armando Álvares Penteado ao assumir o cargo de Professor Titular da disciplina “Desenho do Projeto I – Desenho Industrial”.

Figura 22: Trecho extraído da carta de Lívio Levi a Salvador Cândia, diretor da Faculdade de Arquitetura do Mackenzie, em 08 de maio de 1967.

Figura 23: Distribuição das Sequência das disciplinas do Departamento de Projeto aprovado no Fórum de 1963.

Figura 24: Trecho extraído do Relatório de 1969 referente à habilitação de Comunicação Visual da FAU/USP.

Figura 25: Trecho extraído do Relatório de 1969 referente à habilitação de Desenho Industrial da FAU/USP.

Figura 26: Portaria GR. No 884, de 25 de agosto de 1969.

Figura 27: Trecho extraído da Resolução nº 5 de 2 de junho de 1969. Fixa o currículo mínimo para o Curso de Desenho Industrial. Brasília, 2 jun. 1969.

Lista de Tabelas

Tabela 1: Grade Curricular FAAP, 1967.

Tabela 2: Grade Curricular FAAP, 1970.

Tabela 3: Grade Curricular FAAP, 1972.

Tabela 4: Grade curricular de 1971 do curso de Comunicação Visual do Instituto Presbiteriano Mackenzie.

Tabela 5: Grade curricular de 1972 do curso de Comunicação Visual do Instituto Presbiteriano Mackenzie.

Tabela 6: Grade curricular de 1973 do curso de Desenho Industrial do Instituto Presbiteriano Mackenzie.

Tabela 7: Grade curricular de 1975 do curso de Desenho Industrial do Instituto Presbiteriano Mackenzie.

Tabela 8: Distribuição dos grupos propostos de disciplinas e quantidade de horas dedicadas a estes na grade curricular de 1975 do curso de Desenho Industrial do Mackenzie.

Tabela 9: Distribuição da disciplina de Estudos de Problemas Brasileiros nas grades de 1971 e 1972 no curso de Comunicação Visual e nas de 1973 e 1975 no curso de Desenho Industrial do Instituto Presbiteriano Mackenzie.

Tabela 10: Comparação entre as grades do curso de Comunicação Visual dos anos de 1971 e 1972 de acordo com critérios adotados pela autora para a análise desejada.

Tabela 11: Comparação entre as grades do curso de Desenho Industrial dos anos de 1973 e 1975 de acordo com critérios adotados pela autora para a análise desejada.

Tabela 12: Grade curricular do curso de Arquitetura e Urbanismo da USP - 1962.

Tabela 13: Grade curricular do curso de Arquitetura do Instituto Presbiteriano Mackenzie - 1968.

Tabela 14: Grade Curricular FAAP . CV, 1972.

Tabela 15: Grade Curricular Mackenzie. CV, 1972 e DI,1973.

Tabela 16: Comparação de distribuição da disciplina de Oficina (modelagem). FAAP 1967, 1970 e 1972.

Tabela 17: Currículo Mínimo de 1969. Conselho Federal de Educação.

Tabela 18: Grade Curricular - curso de Comunicação Visual - Mackenzie de 1971.

Lista de Anexos

Anexo I: Roteiro Geral para as entrevistas.

Anexo II: Esquema pedagógico da Escola Técnica de Criação do MAM, proposto por Tomás Maldonado e Otl Aicher em 1956.

Anexo III: Parecer 408/69: Fixa o Currículo Mínimo para os cursos de Desenho Industrial e Comunicação Visual. Conselho Federal de Educação - CFE.

Anexo IV: MINUTA DE RESOLUÇÃO de 20 de outubro de 1979 – Fixa os mínimos de conteúdo e duração para Curso de Desenho Industrial e suas habilitações em Projeto de Produto e Programação Visual. Documento resultante do 1o Endi, apresentado ao Ministério da Educação e Cultura.

Anexo V: Sequência de Comunicação Visual nos anos de 1960 na FAU/ USP a partir dos documentos extraídos do departamento de Projeto da Faculdade

Anexo VI: Reportagem no jornal A Folha de SP sobre a crise do curso de Formação de Professores da FAAP, em 22/06/1967.

Anexo VII: Certificado da Boa Forma concedido a Lívio Levi em 1964.

Anexo VIII: Apontamentos de Lívio Levi sobre viagem aos EUA em participação ao *ICSID*, em 1965.

SUMÁRIO

Introdução	1
capítulo 1 – CONTEXTOS e CONCEITOS.....	11
capítulo 2 - FAU/USP	49
capítulo 3 – FAAP.....	109
capítulo 4 – Instituto Presbiteriano MACKENZIE	163
capítulo 5 – ANÁLISE	217
capitulo 6 – CONSIDERAÇÕES FINAIS	267
Bibliografia.....	277
Anexos.....	291

INTRODUÇÃO

Frente à diversidade de atuação no campo do design e às dinâmicas sociais recentes, observamos, na contemporaneidade, a oferta de cursos com diferentes abordagens e conteúdos e uma variedade de habilitações, com parcela significativa destes norteados pela recente demanda mercadológica¹. Isto fez com que se originasse o questionamento de como estes cursos são formulados e com que propósito.

Assim, a importância deste estudo vem ao encontro da procura por referências que possibilitem melhor entendimento de como os cursos de design podem ser mais bem elaborados, o que nos levou a optar por recuar na cronologia dos fatos e verificar como ocorreu a implantação da academia de design.

Desse modo, este trabalho dirige-se à implantação dos primeiros cursos nas instituições de ensino da cidade de São Paulo, onde ocorre a maior concentração estadual deles. Na intenção de uma pesquisa que possa contribuir para relacionar os formatos de cursos e os profissionais que se deseja formar na atualidade, procuram-se averiguar as experiências anteriores, tomados os devidos cuidados de distinção dos períodos e seus contextos.

No município de São Paulo, juntamente com o do Rio de Janeiro, entre as décadas de 1960 e 1970, iniciou as primeiras tentativas brasileiras de abertura de cursos voltados às atividades do design, situação estimulada pelo crescimento da produção de bens materiais, conforme descrito:

O aparecimento das primeiras instituições de ensino superior na área do conhecimento do design no Brasil se deu a partir da década de 60, estimuladas pelo desenvolvimento econômico e pela política de exportação de produtos manufaturados. Por esse motivo, os primeiros cursos do Brasil foram criados nos maiores centros urbanos e de maior importância econômica da época. (DE PAULA ; SEMENSATO; SILVA; PASCHOARELLI; SILVA, 2010, p. 1-8)

Com a participação cada vez mais presente em diversas áreas na atualidade, o designer ganha importância e deve estar apto a atuar de forma coerente às necessidades que lhe são impostas na sociedade contemporânea. Ao observar os assuntos relacionados ao design/desenho industrial, verificamos que o campo do ensino esteve presente em grande parte da busca pelo reconhecimento do campo e pelas

¹ Neste caso, refere-se às demandas mercadológicas das Instituições de ensino que muitas vezes são tendências efêmeras e nomenclaturas de oferta de formação.

melhorias das condições profissionais. Temas pautados no campo do ensino sempre ressoaram no meio profissional brasileiro, pelo menos no período de abordagem desta pesquisa, que giravam em torno de questões sobre novas perspectivas e mudanças da profissão, sua prática e função na sociedade.

Neste sentido, a academia, considerada uma das bases de sua formação, é pensada como contribuinte para o desenvolvimento e valorização do campo profissional, gerando agentes que exerçam atividades coesas às exigências nacionais e internacionais. Com isto, torna-se importante que ela (re)conheça suas origens para refletir sobre sua possível identidade, vocação e os rumos para o futuro.

Dentre os variados temas sobre o ensino de design ainda há muitos com carência de pesquisa e de fontes bibliográficas tanto é notória a recorrência à história das escolas cariocas como referências nacionais, e em particular pela Escola Superior de Desenho Industrial – ESDI. Esta escola conta com uma série de estudos a seu respeito, que contribuíram para o entendimento de suas origens e seu reflexo na academia nacional do design.

A importância dos estudos sobre esta representante carioca é revelada ao permitir que sua história seja traçada com mais clareza, o que possibilita caracterizá-la, nos dias de hoje, como a primeira escola brasileira específica de design.

A implantação desta Escola é contemporânea a experiências paulistas neste campo e alguns dos agentes da instituição carioca exerciam atividades também na cidade de São Paulo naquele período, o que poderia contribuir para supor que um ou mais princípios que nortearam a formação da academia paulista de design seriam semelhantes, como aconteceu na ESDI. No entanto, não estão claros ou confirmados por pesquisa se os discursos desta foram os mesmos em território paulistano nos anos 1960 e o nível de envolvimento entre as escolas das duas cidades, apesar de alguns fatos conhecidos sobre esta relação como a realização do I Seminário de Ensino de Design de 1965.

Analisando o início da formação profissional dos designers/desenhistas industriais das primeiras instituições paulistas de ensino, foi colocado como problema principal para a presente pesquisa se seria possível verificar a existência de algum padrão, parâmetros ou pensamento comum nessa formação que levaria a identificar uma (ou mais) matriz pedagógica, didática ou conceitual do ensino paulistano de design.

Para delinear este problema surgiram alguns questionamentos que levaram aos seguintes subproblemas: como se apresentava o contexto histórico brasileiro e do campo do design, principalmente paulistano, nas décadas de 1960 e 1970, período deste estudo, e que fatores condicionaram os primeiros cursos de design na cidade de São Paulo?

No âmbito do problema principal, outro subproblema levantado é identificar quais foram as primeiras instituições de ensino de design/desenho industrial na cidade de São Paulo e quais os personagens, no campo do design, que estavam diretamente relacionados à academia, quando da abertura dos primeiros cursos. A indefinição e o desconhecimento social sobre as atividades do desenho industrial, por se tratar de um campo em formação naquela época, nos levantou também ao questionamento sobre qual a atuação profissional destes agentes.

A partir deste diagnóstico, pretendeu-se identificar qual o grau de envolvimento e participação de agentes do campo profissional e do ensino na montagem destes cursos e quais as referências utilizadas por estas instituições na metodologia de ensino de design, e assim procurar estabelecer quais relações podem ser apreendidas entre os mesmos. Com o problema apresentado procurou-se investigar as experiências educacionais pioneiras de ensino de design no âmbito de bacharelado no maior centro econômico do país, a cidade de São Paulo, município onde foram implantadas as primeiras disciplinas e cursos de design/desenho industrial do Estado e por um grupo de instituições de destaque no cenário paulistano.

Para obtenção destas informações, fez-se uso de documentação impressa, como grades e históricos escolares, e levantamento bibliográfico referente aos cursos das respectivas instituições, além do contexto social da época complementados pela consulta a alguns órgãos do Governo designados à educação.

A apresentação do meio social, político, econômico e cultural brasileiro, entre as décadas de 1960 e meados de 1970, contribui para contextualização do design na realidade nacional e em particular na cidade de São Paulo. Nesta época de abertura dos cursos (de design), chamados de desenho industrial, tal contexto permite identificar quais relações podem ser estabelecidas no processo da escolha das grades curriculares inicialmente estipuladas e os pensamentos vigentes naquela sociedade.

Neste sentido, é relevante apresentar as propostas oficiais de currículos que nortearam as diretrizes acadêmicas do design do período estudado. As décadas de 1960 e 1970 foram emblemáticas para este campo, uma vez que compartilharam o momento com importantes ações governamentais para a educação e nelas foram lançadas as bases para seu ensino regular.

São desta época, no nível da educação nacional, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, formulada em 1961, e a Reforma Universitária N° 5.540/68, de 1968, que fixou os Currículos Mínimos dos cursos de graduação; seguidos no campo do design, pela proposta do 1º Currículo Mínimo em nível federal em 1969, do Conselho Federal

de Educação - CFE, e em 1979, da proposta resultante do 1º Encontro Nacional de Desenhistas Industriais - ENDI apresentada ao Ministério da Educação e Cultura – MEC (adotada como limite temporal deste trabalho).

Com a apresentação dos conteúdos básicos destes documentos pretende-se averiguar como as primeiras referências oficiais do ensino de desenho industrial influenciaram as ideias do campo paulistano naquela época. Para tanto, escolheu-se a grade curricular como instrumento da análise desejada, e integrante do currículo, por ser um elemento representativo da estrutura didático-pedagógica do ensino. Tomando-se como currículo a definição de John Franklin Bobbitt² (1876-1956) e os apontamentos encontrados em Silva (1999), temos:

No discurso curricular de Bobbitt, pois, o currículo é supostamente isso: a especificação precisa de objetivos, procedimentos e métodos para a obtenção de resultados que possam ser precisamente mensurados.[...] Para um número considerável de escolas, professores, de estudantes, de administradores educacionais, “aquilo” que Bobbitt definiu como sendo currículo *tornou-se* uma realidade. (SILVA, 1999, p.12)

A abrangência e a complexidade que envolvem o termo “currículo”, necessita de uma pesquisa de maior profundidade dedicado a ele, assim, não é sob este aspecto que será feita a análise em questão, mas quando empregado, refletirá uma parcela de sua definição, aquela voltada à organização das disciplinas em formato de grades curriculares.

A opção por adotar a grade curricular como parâmetro para análise pretendida, deve-se a sua importância como um dos elementos da metodologia do ensino e enquanto organização prática que pretende relacionar as disciplinas na prática pedagógica organizá-las entre si por meio de ordenação, nomenclaturas e cargas horárias.

Assim, o escopo da pesquisa está delimitado na área do ensino do design/desenho industrial, com foco nas primeiras escolas paulistanas e nas possíveis relações estabelecidas entre elas. Foram relacionados para este estudo, instituições que se enquadram na categoria de Universidades ou Faculdades, que detinham originalmente as habilitações ou sequência expressiva de formação de **Desenho Industrial/Projeto de Produto e Comunicação Visual/Programação Visual**, as quais configuram a grande área do design, correspondentes hoje a design de produto e design gráfico, em grande parcela dos cursos oferecidos.

Para o propósito desejado, adotou-se a palavra “universidade” para caracterizar uma “instituição de ensino superior que compreende um conjunto de faculdades ou escolas para a especialização profissional

2 Bobbitt, J. F. **The curriculum**. New York: Houghton Mifflin, 1918.

“Em 1918, Bobbitt escreve *The curriculum*, marco no estabelecimento do currículo como campo especializado de estudos.”(In Silva, 1999).

e científica, e tem por função precípua garantir a conservação e o progresso nos diversos ramos do conhecimento, pelo ensino e pela pesquisa", de acordo com Ferreira (1999).

Assim, enquadrando-se nesta categoria foram selecionadas:

. **Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (FAU/USP)**, em 1962, como a primeira que implementou um ensino superior e regular de design por meio de suas sequências de disciplinas.

. **Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) e Universidade Mackenzie**, em 1969 e 1971, respectivamente. Duas escolas que posteriormente abriram os primeiros cursos específicos de desenho industrial na cidade de São Paulo.

A FAU/USP é considerada como uma das instituições de ensino do design, uma vez que foi entendida como tal nos estudos sobre a academia deste campo próximos ao período aqui abordado. Exemplo disso é sua inserção na publicação de Geraldina Witter (WITTER, 1985), sobre um levantamento feito para o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq a respeito da situação das escolas de design. Mesma inserção fez Gustavo Amarante Bonfim no levantamento feito em 1977 sobre o “Ensino do Desenho Industrial”, promovido dentro do Programa de Engenharia e Produção da COPPE-UFRJ e que pode ser conferido em Picarelli (1993). A FAU/USP inseriu as disciplinas de projeto em Desenho Industrial e Comunicação Visual na grade do seu curso, atribuindo importância igualitária com aquelas dedicadas ao Projeto de edificações e ao Planejamento.

Outro fato a ser destacado é a anotação, em determinado período entre as décadas de 1960 e 1970 pelo Conselho Regional de Engenharia, Arquitetura e Agronomia de São Paulo – CREA/SP na carteira profissional dos formandos da FAU/USP com as funções de desenho industrial e à comunicação visual, narrado por Braga (2011, p. 35).

A seleção pelas três instituições é decorrente do período em que estas tiveram seus cursos implantados, além das relações interpessoais e sociais estabelecidas por meio de seus representantes nas suas origens do ensino desse campo.

Com o cruzamento dos dados provenientes da documentação dos cursos, procuramos relações, de igualdade ou diferença, nas propostas das grades das disciplinas implantadas, com uma busca para saber qual perfil profissional objetivava-se formar naquela época.

Por esta pesquisa abordar uma época na qual ainda não se utilizava oficialmente no cursivo a palavra *design*, o termo **desenho industrial** será empregado quando nos referirmos aos cursos e às disciplinas do período que se dedicavam à habilitação de desenho de produto. Assim,

desenho industrial será adotado como entendido na época, ou seja, correspondente de um lado ao termo *design* utilizado hoje, enquanto este último não será compreendido da forma abrangente como o é na atualidade.

Como objetivo geral, este trabalho buscou, como objetivo geral, aproximar, resgatar e entender o início da formação superior paulistana dos cursos pioneiros de desenho industrial/ design e identificar possíveis relações entre estas três Instituições, em suas dimensões curriculares, da formação profissional oferecida e dos corpos docentes que os compuseram.

A partir dos pressupostos de proximidade geográfica (bairro de Higienópolis, zona centro-oeste da capital paulista), temporal (FAAP, 1969 e Mackenzie, 1971) e da relação entre agentes no meio social, acadêmico e profissional, pretende-se verificar como se deu a implantação do ensino de desenho industrial/design nas três primeiras instituições paulistas que o adotaram e as características da formação profissional de cada uma delas.

Em termos específicos, a pesquisa procura identificar a existência ou não de matrizes de ensino de design formadoras dos primeiros cursos e que possam ter norteado a formação paulistana na área de Design. A investigação ainda tem por finalidade particular contribuir para a divulgação deste campo acadêmico, evidenciar dados relevantes ao ensino e a maneira como são assimilados na prática docente e discente.

Este estudo pretende ser mais uma peça das diversas reflexões e dos ensaios investigativos que pensam em transformações de qualidade para a formação do designer. Com isso, busca-se contribuir para melhor entendimento das propostas curriculares, registrar e documentar informações desconhecidas ou pouco evidentes nos estudos existentes, além de colaborar para a compreensão e avaliações de futuros programas educacionais na área e que respondam adequadamente às novas necessidades expostas pela sociedade.

Frente aos questionamentos aqui expostos, uma série de possibilidades seria possível para conduzir este trabalho, no entanto, ele não se propõe a analisar individualmente, e em profundidade, os personagens que compuseram os corpos docentes e discentes das instituições, embora muitos destes nomes são dignos de exclusividade e objetos de outras pesquisas.

Por se tratar de uma pesquisa exploratória a partir da aferição desejada no início deste trabalho foi realizado levantamento bibliográfico e pesquisas relacionadas ao design e à academia desta área. Além disso, foram executadas entrevistas abertas semi-estruturadas com integrantes do contexto estudado (alunos e professores da época de abertura dos cursos).

A polêmica gerada, ao longo destas últimas décadas no Brasil, sobre o termo *design* e suas implicações de ordem profissional e social não será abordado nesta pesquisa. Não se trata aqui de um trabalho aprofundado sobre os conceitos desta área e sua amplitude, pois muitos trabalhos já o descreveram e o debatem. Contudo, tal contextualização é relevante para o entendimento das atividades que o envolvem e a análise de seu desenvolvimento, ao longo do período abordado.

Cabe ainda apontar que o objeto de estudo é a análise das questões curriculares que dizem respeito ao perfil profissional almejado pelas escolas. Com isso, não serão analisadas instalações e oficinas referentes à infra-estrutura dos mesmos, bem como escolas abertas posteriormente, sendo, estes casos, destinados a outras pesquisas.

Como exposto anteriormente, a investigação dedica-se a cursos de graduação (bacharelado) e não estarão incluídos possíveis cursos técnicos e quaisquer outros de curta duração além dos aqui já apresentados, devido à importância e influência destas escolas na origem da academia paulistana do design.

Com o objetivo de resgatar a formação dos cursos de design na cidade de São Paulo, com o auxílio das fontes orais pretendeu-se contribuir para melhor entendimento do campo educacional da atualidade por meio de suas raízes. A apresentação dos pontos de vistas, pessoais, tomados como uma das referências de fontes para este trabalho, pretende esclarecer e evidenciar certas condições implícitas na metodologia pedagógica que não estão registradas em documentos.

A pesquisa primária realizada com alguns destes agentes não teve a pretensão de levantar particularidades de cada entrevistado que não estivessem associadas ao questionamento principal deste trabalho acadêmico. Assim, além das informações obtidas em entrevistas foram acrescidos os dados provenientes de bibliografia já existente, em sua maioria, que serviram como partes integrantes desta dissertação.

As entrevistas, como fontes de conhecimento primário somadas ao levantamento documental, contribuíram para pautar o desenvolvimento dos cursos e, conseqüentemente, colaborarão para uma prospecção futura do ensino. Instituiu-se ainda como objetivo a recomposição possível de uma história desconhecida, pretendeu-se que alguns representantes tenham ocupado diferentes cargos e posições (professores e alunos) dentro dos cursos pesquisados. Desse modo, a premissa para a escolha foi que os entrevistados tivessem se envolvido com a academia e também com acontecimentos no campo do design.

Os depoimentos contribuíram para realizar um comparativo da formação profissional, e quando provenientes do relato de docentes, colaboraram para a identificação de relações no meio social acadêmico e profissional.

Primeiramente, para as entrevistas, foi elaborado um modelo de roteiro geral (Anexo I), primeiramente, e a ele foram incorporadas questões específicas a cada entrevistado, sofrendo adaptações à medida da evolução do trabalho e as necessidades que se apresentaram no percurso da pesquisa.

Por se tratar de fontes cujas conclusões são de caráter pessoal e variável, dependendo da interpretação e memória de cada personagem, publicações referentes à História Oral foram guias fundamentais na tentativa de compreender e compilar os dados. A História Oral foi utilizada como parte da metodologia empregada neste trabalho a fim de buscar certo entendimento das relações não registradas que envolveram a academia do design, a partir dos relatos dos personagens que construíram a história paulistana deste campo, no período de sua formação.

Na sequência, encontramos a presente pesquisa organizada da seguinte maneira:

1. Contexto histórico: contextualização do campo do design no período entre o final da década de 1950 e os anos de 1970, sob os aspectos políticos, econômicos, culturais e sociais desta época, com ênfase nos fatos relacionados à academia, mais especificamente na cidade de São Paulo. Assim, serão apresentadas escolas, nacionais e internacionais, que influenciaram diretamente na formatação dos três exemplos escolhidos para esta pesquisa, bem como os marcos curriculares a fim de relacioná-los com os cursos.
2. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAU/USP: apresentação da história da Escola, com ênfase a partir da década de 1960, quando há a inserção da Sequência de Desenho Industrial e Comunicação Visual. Exibição dos personagens que colaboraram para implantação da sequência e suas participações no campo do design.
3. Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP: historiografia da instituição voltada à abertura dos cursos de Desenho Industrial e Comunicação Visual, em 1967, dentro da Faculdade de Artes Plásticas e Comunicação. Apresentação das primeiras grades curriculares e de alguns dos agentes que contribuíram na montagem do curso, bem como suas relações com o campo do design no período abordado.
4. Instituto Presbiteriano Mackenzie: história da Instituição, principalmente dos cursos de Desenho Industrial e Comunicação Visual, implantados em 1971. Exposição das primeiras grades e de certos personagens que constituíram os primeiros anos destes cursos.
5. Análise: Exposição das relações entre os agentes que integraram a

academia do design contextualizada ao meio político, econômico, social, principalmente as que se refletiram na constituição da academia. Comparação das disciplinas/cursos de design de produto e design gráfico das três escolas a partir do cruzamento das informações na época da implantação, objetivando traçar pontos de igualdade e/ou diferença que delineassem o ensino paulistano de design.

Para esta análise, no caso da FAU/USP, consideramos as disciplinas a partir de seu título e suas referidas áreas (DI ou PV). Já, para a FAAP e para o Mackenzie, o critério estipulado foi dividir as disciplinas em três grupos a fim de auxiliar na identificação das características da grade curricular proposta nos primeiros anos destes cursos.

Assim, a partir dos títulos, separamos as disciplinas em: de conhecimentos gerais (Matemática, Física, Economia, Antropologia, etc.); comuns da grande área do design (desenho industrial e comunicação visual); e, específicas de cada habilitação (DI ou CV). A aplicação destes critérios permitiu estabelecer grupos que facilitaram a análise da evolução de cada curso/sequência analisado e relacioná-los entre si, em meio à diversidade de composição.

Conceitos e Contextos

Capítulo 1

1. CONTEXTOS E CONCEITOS

1.1 Contexto Histórico

No final da década de 1950, as consequências da Segunda Guerra Mundial se evidenciavam no contexto sócio-político-econômico. Os pensamentos fundados na dualidade dos ideais socialistas e capitalistas orientaram as nações no período chamado Guerra Fria, que tinha como seus representantes a antiga União das Repúblicas Socialistas Soviéticas - URSS (atual Rússia), de um lado, e os Estados Unidos da América - EUA. Os dois países, então, avançaram na corrida armamentista e no desenvolvimento das pesquisas espaciais. Em meio a uma série de guerras e conflitos que marcaram este período, a política mundial procurava se restabelecer por meio de alianças. Um exemplo disto foi à criação da Comunidade Econômica Européia - CEE em 1957.

O Brasil inicia a década de 1960 segundo os parâmetros norte-americanos, sob a crença de que o progresso dependeria do desenvolvimento industrial, ostentado pelo governo de Juscelino Kubistchek. Entretanto, após o presidente deixar o poder, o País entrou em um período de instabilidade política e conseqüente crise do populismo, o que acompanhou as duas décadas seguintes. Por outro lado, a tecnologia aplicada a produtos como televisão, geladeira, máquina de lavar, liquidificador, etc. invadia o cotidiano das pessoas e conformava um novo modo de vida. Foi nesta conjuntura política, econômica e social, baseada na sociedade do consumo, que o campo artístico e cultural dos países capitalistas também se posicionou.

A estagnação econômica impossibilitou manter em crescimento faixa da população que seria consumidor dos produtos industriais provenientes do ideário político, durante o decênio de 1950. O Estado não conseguiu conter as elevadas taxas inflacionárias deixadas pela política de JK, e os primeiros anos, posteriores a este governo, transitaram entre as demandas sociais burguesas e industriais e a camada formada pela grande massa populacional, em sua maioria, proletária.

A breve passagem de Jânio Quadros pela presidência da República - de janeiro a agosto de 1961 - possibilitou que João Goulart (Jango) ascendesse ao poder para lá permanecer durante os dois anos seguintes. Diante das turbulentas cisões entre as camadas sociais e políticas e suas demandas, é lançado o Plano Trienal, cujo propósito é conferir nova dinâmica à economia, porém não se obteve o resultado almejado.

João Goulart, aliado às ideias contrárias ao Congresso, retirou-se do cargo e permitiu que Ranieri Mazzili (presidente da Câmara dos Deputados) fosse o novo presidente, interinamente. A fragilidade advinda com esta troca de representantes do governo derivou na ocupação do poder pelos militares. Assim, estes agentes, que já atuavam no comando de algumas diretrizes nacionais, declararam oficialmente sua posição no comando do Estado, em 1964.

O golpe militar foi uma estratégia política de controle das sucessivas mobilizações das classes contrárias ao governo, que incluiu atos repressivos para conter a expressão destas classes. Os anos sob a gestão dos militares distinguiram-se, na história brasileira, por intensa censura e suspensão de direitos, além dos episódios de tortura e exílio de representantes sociais e políticos³ do País. Outra marca deste período foi a promulgação dos Atos Institucionais, que permitiu a atuação indiscriminada do governo. Uma série destes documentos foi emitida com o pretexto de “justificar os atos de exceção que se seguem”⁴ até chegar a seu exemplo mais repressivo, o AI-5, em 1968.

Se por um lado os militares represaram uma parcela da população, por outro, grupos como o empresariado e governadores dos Estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais (Cf. CASTRO) posicionaram-se em conformidade com as atitudes dos novos representantes do poder. Sob a conjuntura de deter a ameaça “comunista” - intitulada naquele período de “inimigos internos”⁵-, a intervenção militar também agradou aos EUA, que viam aí uma maneira de cultivar as ações capitalistas dentro do Brasil, principalmente após a sequência de guerrilhas que se espalhavam em Cuba e nos continentes asiático e africano.

A eficiência política deste período mostrou-se na articulação entre os que pregavam ideias consideradas “radicais” e os chamados “moderados”, o que fez com que militares permanecessem no poder durante vinte e um anos.

Como consequência dos acontecimentos dos anos de 1960, a década seguinte é marcada pelas reações políticas e sociais expressas por meio das revoluções nos países intitulados subdesenvolvidos. O reflexo do combate às ideias dos governos ditatoriais - constituídas de discriminação, racismo, desenvolvimento nuclear e corrida armamentista - ganha notoriedade à medida que alguns países coloniais conseguem sua independência (Angola, Moçambique e Guiné-Bissau),

3 Neste grupo encontramos personagens que marcaram a política brasileira, como: Leonel Brizola, Miguel Arraes, Luis Carlos Prestes e os ex-presidentes Jânio Quadros e João Goulart.

4 CASTRO, Celso. O golpe de 1964 e a instauração do regime militar. Faculdade Getúlio Vargas. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - **FGV/CPDOC**. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/nav_fatos_imagens/htm/fatos/Golpe64.htm>. Acesso em 16/03/2008.

5 Idem.

e com o término da Guerra do Vietnã, em 1975 e a retirada das tropas americanas. Enquanto isso, a Guerra Fria evoluía para a coexistência pacífica entre Estados Unidos e União Soviética - URSS, apesar de os primeiros terem mantido a indústria bélica em atividade.

O mundo passava por intensas crises nos aspectos econômico, político e social. Os conflitos sociais, diante da repressão, em uma atmosfera exasperada da concorrência produtiva, caracterizaram a década identificada como “história de exílios e exilados”⁶. A tensão que se instalou refletia a instabilidade política e econômica, à medida que os conflitos contra as ditaduras se ampliavam.

Ao final da década de 1970, tais condições passam a ficar insustentáveis e, prevendo um golpe ainda maior dos países sujeitos a revoltas, as nações dominantes da economia mundial, representadas principalmente por alguns países europeus e os EUA, “passam a apoiar a estratégia de substituição das ditaduras militares por governos civis de transição conservadora, numa tentativa de impedir revoluções como a da Nicarágua”⁷.

Em decorrência desta postura, antigas ditaduras europeias (principalmente o fascismo português, espanhol e grego) foram extintas e emanaram na independência de muitas ex-colônias. A ressalva a este contexto, no entanto, deve ser dada aos casos do Irã - que, após muita luta, recebeu apoio do povo para o retorno de Aiatolá Khomeini⁸ ao poder - e da Nicarágua - que teve o poder tomado pelos sandinistas⁹ em 1979.

1.2. Desenho Industrial e a industrialização no contexto mundial e brasileiro

O fim da Segunda Guerra Mundial favoreceu de forma significativa o desenvolvimento do desenho industrial, sobretudo por meio de importantes avanços tecnológicos e produtivos no âmbito mundial, enquanto que o Brasil beneficiou-se da economia de guerra graças ao aumento do volume das exportações de insumos agrícolas. Contudo, era necessário redirecionar a produção industrial. No final dos anos 1950, o presidente Juscelino Kubitschek (JK) assume o poder e instaura um governo conhecido pela estabilidade política e crescimento econômico. Derivada do contexto internacional, encontramos no Brasil uma ampla

6 Disponível em: < http://www.casadehistoria.com.br/cont_31-19.htm>. Acesso em: 17/04/2008.

7 HABERT, Nadine. **A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira**. São Paulo: Ática, 1992.

8 Líder dos muçulmanos xiitas, que estava exilado em Paris.

9 Grupo liderado pela Frente Sandinista de Libertação Nacional (movimento guerrilheiro cujo nome homenageia Augusto César Sandino, líder guerrilheiro que lutou contra a dominação norte-americana entre os anos 20 e 30. Cf. Habert (1992).

entrada do capital estrangeiro para a consolidação do desenvolvimento nacional por meio da política de incentivos à industrialização. Como exemplos do legado deste período, podemos citar a construção de grandes obras como as hidrelétricas para a produção de energia, a expansão dos negócios das indústrias de base, de maquinários e alimentos, a abertura para as montadoras de automóveis e a construção da nova capital nacional, Brasília, símbolo de modernidade e planejamento.

O desenvolvimento proporcionado pela consolidação do parque industrial - de que as maiores protagonistas foram as multinacionais que aqui instalaram suas linhas de produção - ocasionou a formação de uma limitada classe média inserida no processo de industrialização. Tanto do ponto de vista das oportunidades como do acesso aos produtos que passam a ser oferecidos no País, as diretrizes políticas brasileiras ambicionavam a constituição de uma camada social com poder de compra à semelhança dos padrões de consumo internacional.

Nos anos 1960, cresce com destaque os setores de bens de consumo duráveis (itens domésticos, carros, etc.) e uma parcela da classe média alcança um considerável nível de consumo desses bens durante o período do “milagre econômico” de 1967 e 1973, após uma fase de política recessiva dos primeiros anos de ditadura militar.

Já nos anos 1970, o Brasil, a partir de sua política econômica, o Estado sustentou um momento industrial de ascensão como alternativa à exportação de bens primários, e, neste contexto, o design - que buscava sua definição quanto à atuação e sob as influências estrangeiras, é integrado ao discurso de vários setores do governo que visam à exportação e na academia é associado às transformações sociais.

Sob este ponto de vista, podemos destacar a importância das atividades do campo do design para o período estudado à medida que ele assiste ao crescimento do período no qual é desejado por ideias governamentais para auxiliar na competição externa, o que ocorreu pelo menos até meados dos anos de 1970. Porém, as ações governamentais em prol do design foram pontuais, não chegando a constituir um planejamento consistente de longo prazo e com ampla inserção na indústria.

As questões relacionadas a tecnologia, desenvolvimento, industrialização, e ciência constavam das discussões políticas entre o poder público e o empresariado. Nessa época, “o papel do Estado foi determinante na definição de políticas e programas de desenvolvimento industrial. E, portanto, o setor público - tão depreciado, de acordo com o predominante pensamento neoliberal - criou a base para a atividade do design industrial e gráfico”¹⁰.

10 FERNANDEZ, Silvia. O impacto das políticas públicas no design na América Latina (1950-meados 1970). Tradução Ethel Leon. **AGITROP - revista brasileira de design** - Ensaaios - Ano: II Número: 13 - Postado: 20/01/2009.

Dentro deste contexto do design como parte do discurso político, vários países da América Latina o indicavam em suas propostas, como exemplificado por Uriarte (2008 In FERNANDEZ, 2010):

Em Cuba, criou-se o Ministério da Indústria, que foi dirigido pelo comandante Ernesto “Che” Guevara, e posteriormente o Ministério da Indústria Leve. O mesmo “Che”, em vários artigos, documentos e conferências afirmou explicitamente que via o desenvolvimento da indústria nacional como meio de propiciar objetos com qualidade e design para toda a população. (Uriarte, 2008, p. 111 In Fernandez, 2009).

Todavia, os regimes militares, instalados em territórios latinos, anteciparam o fim do ciclo que poderia ter favorecido a evolução do design nestes países, caso os investimentos tivessem focado a indústria e a tecnologia locais. No entanto, o campo do design¹¹, adquiriu importância dentro da política e economia nacional à medida que suas diretrizes eram colocadas em prática e geravam novas necessidades sociais. No intuito de acompanhar a proposta de desenvolvimento, empresas nacionais e internacionais aqui assentadas instituíram departamentos de design, só a partir dos anos 1970, principalmente para o desenvolvimento de produtos. Apesar das bases conceituais e formais serem principalmente importadas, empresas como Volkswagen, General Motors (2ª fábrica), Willys Motors, Bosch, Caterpillar, entre outras, instalaram suas linhas de montagem e fábricas em território brasileiro.

1.3. Design: linguagem visual e artes aplicadas

Ao lado da crescente oferta de produtos industrializados, a ascensão de novos consumidores conformava uma nova dinâmica nos centros urbanos em formação no final dos anos 1960 e anos 1970 e para que estes produtos alcançassem o alvo desejado, era necessário que a mensagem atingisse o maior número possível de pessoas. O poder público, norteador pela ordem da economia crescente e como promovedor das grandes mudanças, incorpora o design nos seus planos como um meio de comunicação em maior escala. Assim, organismos estatais passam a encomendar o design para suas obras e eventos a fim de atribuir um caráter de modernidade e inovação, principalmente nas condicionantes estéticas e formais de seus produtos. São inúmeros os casos em que observamos a penetração do design nos acontecimentos públicos, antes e durante o período militar; como exemplos: os campeonatos esportivos (Olimpíadas, Copa de Futebol), obras de grande porte (aeroportos, hospitais), serviços públicos e sinalizações das cidades, e o desenho de peças gráficas para símbolos nacionais, como a cédula da moeda brasileira (Cruzeiro Novo) criada por Aloísio Magalhães em 1966.

¹¹ Neste período, o termo design estava associado à estética baseado no discurso das questões formais dos objetos.

Desde a década de 1950, a influência racionalista, as linhas retas e as formas minimalistas compuseram muitos trabalhos das linguagens visuais, caracterizados como expoentes do campo da comunicação visual. O intercâmbio formado entre a escola alemã de Ulm (com a vinda de Max Bill e Tomás Maldonado, por exemplo) e os artistas brasileiros, em sua maioria, proporcionou que uma nova linguagem fosse acrescentada aos trabalhos realizados principalmente na região sudeste do País, na qual passam a ser requisitados em uma parcela pequena dos campos editorial, cultural e publicitário.

Tais condições trouxeram a arte concreta para dentro dos circuitos produtivos artísticos e a tornaram, para as vanguardas artísticas locais, “o caminho para o design de influência suíça/Escola de Ulm”¹². A estada de estudantes latinos (10 brasileiros, no total) nas dependências da Escola da Forma de Ulm - *HfG* permitiu a troca direta de conhecimentos entre os profissionais do design dos dois continentes, o que fez com que, em grande parte, se mantivessem os ideais alemães, uma vez que estávamos em fase de conhecimento do campo nacional do design. Contudo, é importante observar que a influência da *HfG* nos países latino-americanos deu-se “porque sua linha programática coincidia com os problemas contextuais a ser resolvidos pelos países da periferia. Descartava toda especulação artística ou decorativa sobre a atividade projetual, dava uma resposta operativa, prática aos processos industriais”, conforme apontado por Fernandez (2010).

Desde este período, o design começa a se apresentar como disciplina e procura-se definir sua participação dentro da sociedade brasileira. A criação de instituições de promoção por parte do Estado e, ainda, o surgimento de carreira a partir da fundação das primeiras tentativas de ensino superior apontam a importância que o campo passa a adquirir como profissão, principalmente a partir da afluência.

1.4. Design e o campo das artes

Os anos 1950 iniciam uma nova fase de manifestações artísticas. Esta década foi caracterizada por mudanças comportamentais e culturais, que seguiram os avanços tecnológicos e científicos ao redor do mundo. Neste momento apareceram os programas televisivos que desencadearam uma nova era nos meios de comunicação. Ao lado do rock, que fez despontar nomes como Beatles e Elvis Presley, a bossa nova brasileira - com Tom Jobim, Vinícius de Moraes e João Gilberto - começa a ganhar prestígio no meio cultural.

Nos anos 1950, o Brasil entrava em um período de crescimento eco-

12 FERNANDEZ, Silvia. **O impacto das políticas públicas no design na América Latina (1950-meados 1970)**. Tradução Ethel Leon. AGITROP - revista brasileira de design - Ensaios - Ano: II Número: 13 - Postado: 20/01/2009.

nômico e estabilidade política que foi acompanhado por diversas ações no campo das artes. Em 1948 são inaugurados dois museus de artes, o Museu de Arte de São Paulo - MASP, por iniciativa de Assis Chateaubriand, e o Museu de Arte Moderna - MAM, por Ciccillo Matarazzo, que se dedicaram à arte moderna e criaram em seus recintos atividades paralelas e relacionadas às exposições.

Como exemplos desta fase, constam o Instituto de Arte Contemporânea - IAC (1951) e a Escola de Artesanato do MAM (1952). O primeiro oferecia cursos de desenho industrial, fotografia, propaganda e comunicação visual, e a segunda capacitava profissionais de nível técnico na indústria gráfica. O MAM ainda contribuiu para um novo cenário artístico nacional ao receber em suas instalações as Bienais Internacionais de São Paulo, eventos dos mais significativos para a cultura nacional e latina.

Além de apresentar as referências contemporâneas da época à população, a importância destes acontecimentos também abrangeu sua divulgação, principalmente para o campo do design, que tinha nos cartazes uma força expressiva de comunicação. Conforme identificado por Heloísa Dallari¹³, estas peças gráficas eram elaboradas por “profissionais ligados aos primeiros cursos de desenho industrial e comunicação visual no IAC”, e completa que as impressões destas “passam a ser concebidas segundo um projeto gráfico de estruturação racional, que visava à comunicação imediata e clara com os transeuntes nos espaços públicos da metrópole.” As características formais empregadas prenunciaram a linguagem gráfica ligada ao campo do design dos anos de 1960.

Na maioria destes trabalhos, identificam-se os princípios construtivistas, o emprego das linhas retas e cores primárias em especial, a partir da racionalização dos seus componentes, elementos geométricos e aplicação de tipografia simples, sem serifa, permitindo-se uma leitura rápida da mensagem proposta.

A presença do cartaz, nas comunicações durante o período, tornou-o um meio de valorização do trabalho dos designers gráficos, “profissão que procurava afirmar-se como disciplina de estudo e área de trabalho a partir deste momento”¹⁴. O cartaz, além de comunicar, oferecia a uma classe intelectualizada da sociedade uma nova linguagem visual, diferente do que fora apresentado pelas artes plásticas até aquele momento, e era ainda uma maneira de atingir outras camadas sociais por meio de sua produção em escala. Nestas condições, é relevante a ênfase conferida ao cartaz, como promulgador de ideias, e ao papel de profissionais do IAC, como personagens iniciais desta história, por exemplo, Antonio Maluf, Antonio Bandeira, Alexandre Wollner e Arnaldo

13 Dallari, Heloisa. Os cartazes das Bienais de São Paulo nos anos 50. **AGITROP**. Ensaios. Ano III. N. 29. ISSN: 1983-005X. Postado em 17/02/2008. Disponível em: <<http://www.agitrop.com.br>>. Acesso em 12/03/2009.

14 Ibidem.

Grostein¹⁵, vencedores dos concursos para os primeiros cartazes das Bienais de Artes de São Paulo.

Em paralelo às artes visuais, algumas atividades relacionadas à música brasileira na década de 1960, intensificada pelo tropicalismo, buscavam autenticidade para seus gêneros. A classe musical procurou um novo posicionamento social e uma mudança na estética praticada até aquele momento. O engajamento dos artistas brasileiros refletia esta tentativa e encontrou nos festivais de 1960 e 1970 alguns dos seus momentos de auge.

Durante os anos 1960, as artes brasileiras - que antes eram promovidas pelas galerias e museus de arte e se espalhavam pelos espaços coletivos públicos - começam a assumir um papel social ao expor uma linguagem revolucionária de polêmica e decisão, e ao levar a universidade e o teatro às ruas.

A participação do meio artístico nas circunstâncias políticas daquele momento reflete o cunho político e social que esses profissionais buscavam a partir de suas obras e atuações. Diversos são os episódios que envolveram artistas durante o período militar e que exemplificam tal conjuntura. Um deles¹⁶ é a apreensão pelos fiscais da prefeitura, em 1967, de bandeiras impressas em serigrafia de Flávio Motta¹⁷ e Nelson Leirner¹⁸, numa tentativa de levar a arte para fora dos museus. Na sequência dos fatos, encontra-se uma série de ações no campo das artes que utiliza metáforas remissivas ao contexto político nacional. As artes não apenas dialogaram, mas expuseram as questões políticas e sociais dentro do projeto brasileiro de modernidade, por intermédio de suas linguagens e áreas específicas.

Este envolvimento das atividades artísticas nos acontecimentos nacionais sofreu um retrocesso, a partir de 1968, com o aumento da censura nas instituições educacionais e culturais, principalmente em consequência da promulgação do Ato Institucional AI-5. Naquela época de milagre econômico, o campo das artes também foi visto como uma das áreas componentes desse sistema e como um negócio em potencial, que fez despontar o mercado artístico. Na cidade de São Paulo, nos primeiros anos da década de 1970, guiado por uma visão empreendedora houve o crescimento de uma estrutura própria para receber a produção artística e seus acontecimentos, com aumento das galerias de coleções particulares, espaços para realização de leilões e

15 Nelson Leirner (São Paulo SP 1932). Artista intermídia. Estuda pintura com Joan Ponç em 1956. Frequenta por curto período o Atelier-Abstração, de Flexor, em 1958. Em 1966, funda o Grupo Rex, com Wesley Duke Lee, Geraldo de Barros, Carlos Fajardo, José Resende e Frederico Nasser. Ainda em 1966, recebe prêmio na Bienal de Tóquio. Em 1967, realiza a Exposição-Não-Exposição, happening de encerramento das atividades do grupo, em que oferece obras de sua autoria, gratuitamente, ao público. No mesmo ano, envia ao 4º Salão de Arte Moderna de Brasília um pouco empalhado e questiona publicamente, pelo Jornal da Tarde, os critérios que levam o júri a aceitar a obra. Realiza seus primeiros múltiplos, com lona e zíper sobre chassi. É também um dos pioneiros no uso do outdoor como suporte. Ganha o prêmio Itamaraty na Bienal de São Paulo. Por motivos políticos, fecha sua sala especial na 10ª Bienal Internacional de São Paulo de 1969 e recusa convite para outra, em 1971. Nos anos 1970, cria grandes alegorias da situação política contemporânea em séries de desenhos e gravuras.

Disponível em < <http://www.nelsonleirner.com.br/portu/biografia.asp>>. Acesso em: 12/01/2011.

15 “Trabalhando apenas com letras caracteres gráficos, Grostein procura afirmar a autonomia da criação do designer em relação às tendências do campo das artes plásticas, atitude fundamental para a consolidação da profissão no mercado de trabalho” [Ibidem]

16 Cf. Pontes; Vassão (2010).

17 Flávio Lúcio Lichtenfelds Motta (São Paulo, SP, 1923 -). Historiador da arte, pintor, desenhista. Devido à importância de sua atuação no meio acadêmico, está citado com mais detalhes no capítulo 3 deste trabalho.

ambientes para artes específicas, como gravura e escultura.

A repressão política frente às manifestações artísticas simbolizou o fim da década de 1960 e início dos anos 1970, cujos reflexos são verificados nas intervenções governamentais nas Bienais de Arte ocorridas no País e nos protestos e renúncias de representantes das artes nos eventos deste campo. Neste momento, uma parcela significativa de professores universitários é “convidada” a se afastar e a exercitar suas atividades no País, dentre eles arquitetos, artistas e críticos de arte.

1.5. Design e o campo profissional

Durante as décadas de 1960 e 1970, diversos foram os acontecimentos nacionais em torno das atividades que envolviam o desenho industrial e a comunicação visual, cuja importância pode ser notada pelo surgimento de várias instituições e associações e pela realização de eventos em âmbito nacional e internacional.

Diante da ampliação das atividades do design e na busca de sua consolidação, em 1963 surge a Associação Brasileira de Desenho Industrial - ABDI, primeira associação profissional de design do Brasil que se manteve única até 1978¹⁹.

A ABDI funcionou como um importante núcleo de discussão do campo por possibilitar a reunião de agentes pioneiros do desenho industrial/design brasileiro. Estes personagens, sob o intuito de “promover a divulgação e conscientização sobre o design junto a governos e empresários”²⁰, realizaram uma série de encontros e eventos com assuntos que permeavam todos os campos da disciplina, do profissional a acadêmico.

Em coerência com o momento econômico e político brasileiro, alguns profissionais que desenvolviam atividades projetuais neste campo viram um cenário favorável para firmar a área em que atuavam. Muitos destes eram docentes de áreas correlatas e naquele momento investiam nas primeiras propostas de ensino de design no Brasil. Um exemplo disto foi a inserção das disciplinas de desenho industrial e comunicação visual na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, em São Paulo, e outro foi a criação da Escola Superior de Desenho Industrial, no Rio de Janeiro.

Estes profissionais e outros de fora da academia, entenderam aquele momento brasileiro como uma ocasião oportuna, e eles se juntaram para formar a ABDI. Dentro deste grupo, participaram dos cargos iniciais: Lúcio Grinover, João Carlos Cauduro, Abraão Sanovicz, João Rodolfo

19 Cf. Braga (2005).

20 BRAGA, Marcos da Costa. ABDI: História Concisa da Primeira Associação Profissional de Design do Brasil. **Revista D.**: design, educação, sociedade e sustentabilidade, v. 1. Porto Alegre: UniRitter, 2007. p. 13-32.

Stroeter, Alexandre Wollner e Carl Heinz Bergmiller. Este era um grupo heterogêneo quanto à natureza de suas atividades, tanto que havia profissionais das artes aplicadas, como gráficos, e empresários. Além dos nomes citados, integravam o grupo: Décio Pignatari, Willys de Castro, Fernando Lemos e Leib Seincman, dono da indústria de móveis Probjeto (antiga Ambiente).

Lúcio Grinover, eleito o primeiro presidente da Associação, a geriu entre 1963 e 1968 e teve como principais metas a divulgação e o reconhecimento do campo. Como ações de conscientização, a ABDI agenciou palestras, publicações e eventos a fim de reunir os profissionais e potenciais promovedores da área, bem como criar condições adequadas para o exercício da profissão. Com este propósito, o primeiro evento promulgado pela ABDI foi promovido pela Federação das Indústrias do Estado de São Paulo - FIESP, um ciclo de palestras realizado no Fórum Roberto Simonsen, que contou com a participação de alguns dos associados da ABDI e gerou patrocínio para a primeira publicação da associação - o livro **Desenho Industrial: aspectos sociais, históricos, culturais e econômicos**²¹, editado em 1964 pela FIESP.

As atividades culturais relacionadas ao design ganham fôlego a partir desta época, e - juntamente com a conquista de novas parcerias - os acontecimentos relacionados ao campo adquirem importância na programação dos eventos, principalmente na cidade de São Paulo, onde grande parte dos representantes da ABDI desenvolvia suas atividades profissionais.

Estas parcerias renderam à ABDI a possibilidade de coligar diferentes setores da sociedade envolvidos com as questões do design. Membros da associação compunham o júri de premiações dedicadas ao projeto de produtos, como o Prêmio Lúcio Meira (carrocerias de automóveis) e Roberto Simonsen (utilidades domésticas). Além da participação da ABDI em eventos, seu contato com os empresários lhe permitiu promover palestras em escolas e empresas públicas e privadas, integrando os agentes dos diferentes cenários de atuação do design. Outro destaque da união entre Associação e empresariado foi o lançamento de publicações que contribuíram para divulgação das atividades relacionadas ao campo, como a revista **Produto e Linguagem**, nos anos de 1965 e 1966.

A presença dos membros da ABDI não se restringiu apenas aos eventos nacionais. Em 1965, Décio Pignatari e o arquiteto Lívio Edmundo Levi representaram o Brasil em um dos mais importantes eventos de desenho industrial mundial, o *International Council of Societies of Industrial Design - ICSID*, em 1965. Este encontro permitiu-lhes

21 Esta publicação “trazia os textos das conferências proferidas por membros associados da ABDI. Abrangiam definições sobre a profissão de desenhista industrial, sua história no Brasil e no mundo e os diversos aspectos técnicos e sociais que o envolviam” (BRAGA, 2007, p. 4).

estabelecer contatos e recolher informações que contribuíram significativamente para novas visões brasileiras no campo do design.

Enquanto a década de 1960 é caracterizada no campo do desenho industrial pelo surgimento das primeiras instituições, os anos 1970 são marcados pela busca de regulamentação da profissão e pela ampliação e diversificação na ABDI dos seus membros, com maior participação de empresários e estudantes em meados desta década, e, ainda, a variedade das ideias. Alguns de seus representantes pertenciam ao campo das artes e cultura e foram atingidos pelas barreiras impostas pelo governo. A gestão de Fernando Lemos, de 1968 a 1970, contou com um número pequeno de associados. Já a de Alexandre Wollner, de 1970 a 1974, teve como política formar um contingente com o maior número de formados em design.

Durante estes anos, continuaram as parcerias com outras instituições, como as premiações no Salão do Automóvel (Prêmio Lúcio Meira), além do surgimento de outros eventos, por exemplo a Eucat Expo, ambas em 1972. Sobre esta última: “uma grande exposição foi organizada por Wollner em São Paulo. Tratava-se da mostra de trabalhos de desenho industrial realizada junto à empresa Eucat Expo, que obteve cobertura de mídias jornalísticas impressas e televisivas [...]”, assim descrito por Braga (2007, p.7).

O chamado “milagre econômico” trouxe à tona o design como sinônimo de aspectos formais estéticos dos produtos. Dentro de um cenário de cópia de produtos importados e a falta de investimentos na indústria local, o governo brasileiro atuou de maneira pontual em algumas frentes deste campo, mas não a contento para as necessidades da profissão.

A partir de 1974, sob a direção de Sérgio Penna Kehl, profissional diretamente ligado ao setor industrial, estabeleceu-se na ABDI um Conselho Consultivo para permitir maior aproximação entre os associados e o grupo de empresários do campo do desenho industrial. Desta relação, nos anos seguintes apareceram novos concursos, conferências em locais voltados a diferentes fins, das quais podemos destacar dois acontecimentos: o Ciclo de Debates sobre desenho industrial, em 1975, e o Simpósio '76. O primeiro, realizado na Fundação Armando Álvares Penteado - FAAP, teve a participação de estudantes, docentes, profissionais, empresariado e representantes do governo paulista. O segundo, instalado no Hilton Hotel em São Paulo, possibilitou a diversidade das atividades pela capacidade de reunir grande número de pessoas, mais de 300, de diferentes Estados.

Neste período, começaram a surgir diferentes pensamentos quanto aos rumos que deveriam ser adotados para a regulamentação da profissão. Além de São Paulo, a diretoria passa a ter uma participação maior de representantes do Rio de Janeiro. As divergências quanto aos interesses de cariocas e paulistas fizeram com que, em 1978, os primeiros fun-

dassem a Associação Profissional dos Desenhistas Industriais do Rio de Janeiro - APDINS-RJ²². A principal diferença nas ideologias era que, para os cariocas, dever-se-ia formar uma entidade pré-sindical para conseguir a regulamentação da profissão, enquanto os paulistas apostavam na elaboração de um projeto de regulamentação para o Congresso Nacional como meio mais rápido de obtê-la.

A gestão de Sérgio Akamatú, de 1978 a 1980, iniciada no meio desta desarticulação, teve como meta concluir, na medida do possível, os procedimentos das gestões anteriores e enviar os documentos referentes às condições profissionais do desenhista industrial para o Governo. Outro importante acontecimento deste período foi a realização do 1º Encontro Nacional de Desenho Industrial - ENDI, em 1979. A organização coube às associações existentes naquele momento (ABDI, APDINS-RJ e APDINS-PE), e, como resultado, foi gerado um documento sobre a regulamentação da profissão, que orientou as atividades na década seguinte.

Os últimos anos de 1970 caracterizaram-se pela diminuição do número de associados na ABDI e participações de representantes empresariais. Outro fator que contribuiu para a redução dos membros da ABDI foi a abertura do Núcleo de Desenho Industrial - NDI-FIESP, cujos objetivos e ações eram semelhantes aos da ABDI. Apesar da tentativa do presidente da associação, que também era professor da FAAP, de trazer maior número de interessados - entre eles muitos de seus ex-alunos -, a ABDI só resistiu somente até 1980.

1.6. Ensino do design

1.6.1 Experiências Internacionais

1.6.1.1 Bauhaus (1919-1933)

A história da *Bauhaus* tem origem em 1919, na cidade de Weimar, Alemanha. Naquele momento, até início da década de 1930, o País tentava recuperar-se das consequências da Primeira Guerra Mundial. Em meio a esse cenário, a Bauhaus surge para auxiliar na manutenção da República, desempenhando, além das atividades educacionais, um papel político, uma vez que se tratava de uma instituição estatal.

Sob a direção de Henry van de Velde²³ na Escola de Artes e Ofícios e os princípios vanguardistas, surge a ideia da Bauhaus com a proposta do

²² A APDINS-RJ foi a primeira associação profissional de designers de caráter pré-sindical e de nível estadual no Brasil. Suas lideranças - principais articuladores - eram, na grande maioria, compostas por profissionais oriundos da ESDI. (BRAGA, 2007, p.10).

²³ “Van de Velde, Henry - Arquiteto e professor belga, classificado junto com Victor Horta um dos fundadores do estilo Arte Nouveau, caracterizado pelas longas linhas sinuosas derivadas das formas naturalistas” (Encyclopaedia Britannica online). Disponível em :< <http://www.henry-van-de-velde.com>>. Acesso em 22/10/2010.

equilíbrio entre arte e técnica, envolvendo várias áreas de conhecimento a partir de intensa atividade nos ateliês. O arquiteto permaneceu até o ano de 1915 na Alemanha, quando indicou Walter Gropius, outro arquiteto, para sucedê-lo. Gropius assumiu o cargo em 1919. (WICK, 1989). Ocorre então a fusão das Escolas de Artes Plásticas e de Artes e Ofícios, e foi intitulada *Staatliches Bauhaus* (Casa do Construtor Estatal).

O discurso de Gropius ao tomar posse é uma defesa do papel social que a escola deveria assumir por meio da união entre artistas e artesãos, a partir dos princípios modernos, que associavam o aprendizado da prática em ateliês à formação acadêmica. O currículo da escola abrangia ateliês dos materiais (pedra, madeira, metal, vidro, argila, têxteis e pigmentos) e ferramentas, além de um currículo formal (natureza dos materiais, geometria, maquetes e desenho) e da realização de palestras sobre arte e ciência.

Johannes Itten, ao chegar para contribuir na fundação da Escola, implantou o curso básico, enquanto o que se pensou inicialmente passa a ser substituído pela visão de uma formação genérica e do homem total, sabedor de todos os campos do conhecimento.

O curso da *Bauhaus* dividia-se em três módulos. O primeiro, *Vorkurs*, consistia no Curso Básico de seis meses, inicialmente ministrado por Johannes Itten. Em seguida, o aluno passava a uma etapa de três anos, mais orientada à prática e à forma, o *Werklehre*. Ao final deste, o aluno deveria submeter-se ao exame; se aprovado, lhe seriam permitidos prestar exame para obter o certificado de aprendizado da *Bauhaus* e participar do terceiro módulo da escola, o *Baulehre*, com acesso a todas as oficinas. Esta etapa propiciava ao aluno uma experiência que o levaria à condição de mestre.

Quanto ao Curso Básico proposto por Itten, pode-se dizer que buscava levar os alunos a descobrir sua capacidade de criação por meio de exercícios de desenho, pintura e composição, relacionados ao corpo, gesto e ritmo.

Havia diversidade de formações e experiências, representada por arquitetos, artesãos e mestres com trânsito por diferentes ideologias, nacionalidades e especializações, os quais colaboraram para construir novos parâmetros no ensino das artes. No entanto, a partir dos primeiros anos da década de 1920, a imagem desgastada da Escola, devido às atitudes de seus alunos e desconhecimento da sua produção por parte da sociedade, ganhou novo significado com o aumento da produção dos ateliês.

Com a dicotomia de pensamentos entre seus fundadores - de um lado, Gropius, com seus princípios racionalistas e voltados à forma, e do outro, Itten, partidário das ideias expressionistas -, a Escola viveu anos de instabilidade. Era uma fase em que, forçosamente, artesãos conviviam

com artistas nas oficinas, o que contribuiu para a união destas áreas para a orientação dos alunos.

Apesar da colaboração de Itten para a Escola, sua defesa das ideias expressionistas estava em desacordo com o ambiente da Bauhaus e seus agentes, detentores de um ensino que se aliou ao pensamento internacionalista daquele momento. Com isso, Itten foi afastado em 1923, e em seu lugar foi convidado Lázlo Moholy-Nagy para coordenar o Curso Básico. As oficinas passam a orientar-se para uma produção seriada, pautada na indústria.

Devido a questões políticas financeiras, a sede mudou-se para a cidade de Dessau em 1926 e passou a se chamar *Hochschule für Gestaltung (Institute of Design)*. O termo “mestre” dá lugar a “docente”, em virtude da nova orientação adotada. Nesta sede, Gropius pode pôr em prática seu desejo de refletir o ensino da *Bauhaus* na arquitetura.

A convite de Gropius, em 1927, Hannes Meyer assume a coordenação do curso de arquitetura, e em 1928 a direção da Bauhaus e o Curso Básico passam a ser conduzidos por Josef Albers²⁴. Meyer era adepto do emprego da ciência, técnica e prática no lugar da subjetividade e, ao colocar a arquitetura e o desenho industrial em primeiro plano, provocou a saída de alguns professores. Neste mesmo ano, Gropius se demite, e junto com ele saíram da escola Marcel Breuer, Moholy-Nagy e Herbert Bayer, também devido às orientações do sucessor de Gropius²⁵.

A arquitetura assume importância na *Bauhaus* com uma orientação prática, e matérias como psicologia, sociologia, engenharia e economia ganham destaque. A produção da escola orientava-se para a melhoria social, privilegiando as classes sociais mais carentes, e, por meio de um funcionalismo técnico, atendia melhor às demandas por padronização e racionalização.

Na nova sede em Dessau, Walter Gropius baseou os alicerces do curso na mecanização e na racionalização da construção civil, e “a padronização era a palavra de ordem, com ênfase ao processo e não ao produto” (NIEMEYER, 2007, p. 43). Neste período há alta politização da *Bauhaus* e certa desorganização, o que fez com que Meyer saísse da diretoria.

Em seu lugar, em 1930, entrou Mies van der Rohe, vanguardista reconhecido. Ele direcionou a *Bauhaus* ao ensino, e não mais à produção. A ênfase dada à arquitetura fez com que ele entrasse em desacordo com Paul Klee e Kandinsky. O curso orientado por Rohe não mantinha a obrigatoriedade do curso básico, e as oficinas adotaram um formato teórico, e não prático como seu objetivo inicial.

24 Josef Albers (1888 - 1976) ingressou na Bauhaus em 1920 como aluno e nela permaneceu como professor até seu fechamento, em 1933.

25 Disponível em <<http://www.bauhaus-dessau.de>>. Acesso em 20/10/2010.

As mudanças e adequações não foram suficientes para manter uma escola como a Bauhaus frente à situação política e social da Alemanha, resultando no dia 30 de setembro de 1930 na decisão do parlamento por fechá-la. Em 1933, suas portas foram cerradas pela polícia, sob a alegação oficial de problemas financeiros.

Com a extinção definitiva da *Bauhaus* e sem perspectivas para sua reabertura, muitos professores migram principalmente para os Estados Unidos e adotam novas referências no ensino do design.

“Moholy-Nagy abriu a New Bauhaus que acabou se transformando no *Chicago Institute of Design*. Albers abriu uma Bauhaus rural nas montanhas da Carolina do Norte, no *Black Mountain College*. Mies instalou o *Armours Institute of Chicago* [que se fundiu posteriormente com o *Lewis Institute* para formar o *Illionis Institute of Technology - IIT*].” (WOLFE, 1991 apud NIEMEYER, 2007 p.45).

1.6.1.2 *Hochschule für Gestaltung - ULM (1956 - 1968)*

A *Hochschule für Gestaltung*, mais conhecida como HfG-Ulm, é um dos exemplos mais representativos do ensino de design mundial. No caso do nosso estudo, que aborda uma parte da academia brasileira de design, a importância é mais significativa pelas relações diretas exercidas pelos agentes na origem e desenvolvimento dos cursos brasileiros.

HfG-Ulm foi uma das diversas escolas que sofreram a influência da Bauhaus, mas não se propôs apenas a ser uma reforma da proposta anterior, e sim, uma continuidade. A adoção do nome Bauhaus de Dessau, a participação de ex-professores e alunos e a estrutura pedagógica eram herdeiros da Bauhaus de Weimar.

O contexto era de fins da II Guerra Mundial e em meio a tantas acusações e perseguições, os irmãos Scholl decidem fundar em 1946 a *Volschhochschule* em Ulm. Essa experiência - composta por diversas áreas do conhecimento como artes, literatura, música, filosofia, ciências sociais e políticas - incentivou a abertura de outra instituição, e no ano de 1950 foi criada a Fundação dos Irmãos Scholl.

Os contatos com os antigos representantes da Bauhaus - principalmente Max Bill, que projetaria o novo prédio - fizeram com que a escola trouxesse certos ideais presentes na Bauhaus, uma escola de design, em que existiram estudos de ciências políticas e sociais dentro da instituição. Com isso, o grupo de professores era formado por alguns daqueles que também estavam nesta escola, como Itten e Albers, que mantinham o intuito de colaborar para a criação de uma sociedade mais democrática.

Em 1953 iniciou-se a primeira turma da Escola da Forma de Ulm, sob a direção de Max Bill. A estrutura incluía disciplinas das ciências humanas acrescidas da construção de protótipos. O caráter hereditário

da proposta de Max Bill é verificado em seu primeiro discurso como diretor da Escola, que ele conduziu nas bases estéticas formais análogas a sua antecessora. As intenções de Bill são expostas quando diz que “os fundadores da Escola de Ulm acreditam que a arte seja a mais alta expressão da vida humana e seu objetivo é, portanto, ajudar a transformar a vida em uma obra de arte” (GARCIA, 2001, p. 100) e que um dos objetivos era “engajar-se na guerra contra o feio”.

A intenção de formar profissionais que atuassem com responsabilidade comunitária, aliando trabalhos colaborativos e o desenvolvimento tecnológico, acompanhou o início da Escola. O ensinamento baseava-se em criar condições próximas da prática profissional e possibilitar o estreito contato com o corpo docente²⁶, a fim de permitir a autonomia de criação de cada aluno sob a orientação de um pensamento metódico. Isto se refletia nas suas instalações e na organização, que combinava ateliês, laboratórios, oficinas e trabalhos coletivos.

O curso abrangia quatro anos, sendo o 1º ano básico, e dividido em quatro Departamentos: Design de Produtos, Comunicação Visual, Informação e Arquitetura. Em 1961, é criado o Departamento de Cinema.

Os propósitos da Escola são ainda mais explícitos nas apresentações de sua inauguração oficial, em julho de 1955, quando Gropius expôs que “apenas juntos eles [o artista, o cientista e o empresário] podem desenvolver um padrão de qualidade que considere o ser humano como sua medida”²⁷. Ao citar que acredita “na importância crescente do trabalho em equipe para elevar o nível mental da vida nas democracias”²⁸, de certo modo o professor refletiu o pensamento internacionalista cultivado dentro da Escola de Ulm.

O caminho percorrido pela HfG-Ulm costuma ser dividido em seis etapas (apud GARCIA, 2001). A primeira, entre 1947 e 1953, foi entendida como fase de reconhecimento, em que os contatos são estabelecidos e as ideias, alinhadas.

Entre 1953 e 1956, Max Bill torna-se reitor, e Tomas Maldonado, Otl Aicher, Hans Gugelot ingressam como professores. Nesta fase, houve um confronto dos ideais, pois enquanto Bill mantinha o intuito de continuação da Bauhaus, os outros acreditavam na base cientificista para os futuros rumos do ensino. Após Maldonado comandar, junto com outros professores, um ensino baseado na ciência e na técnica, Bill deixa a escola. Maldonado assume o cargo de diretor.

O distanciamento dos princípios bauhausianos começou entre 1956 e

26 O convívio era intenso, alunos e professores de diferentes países moravam no campus da Escola, que permitiu a construção de uma comunidade ativa em todos os assuntos da instituição e de características atípicas aos demais modelos escolares.

27 apud GARCIA, 2001, p.100.

28 Idem.

1958, quando o curso caracterizou-se por suas atividades voltadas às práticas científicas e tecnológicas, colocando lado a lado prática e teoria.

No período entre 1958 e 1962, dentro do Departamento de Design de Produto a proposta foi baseada no uso de sistemas modulares, e as disciplinas mais voltadas às ciências exatas (como ergonomia, matemática, economia, física, semiótica, sociologia e teoria da ciência) ganharam importância. Nesta época, encontram-se claros no editorial da primeira edição da revista *Ulm* (1958) os princípios filosóficos da escola e a apresentação das duas áreas que compõem o design: “a HfG forma especialistas para 2 diferentes áreas de atividade de nossa civilização técnica: o desenho de produtos industriais (seção de desenho industrial e de construção) e o desenho dos meios de comunicação visual (seção de comunicação visual e informação).” (apud SOUZA, 1996).

O apogeu da Escola aconteceu na fase seguinte, entre os anos de 1962 e 1966. Esta época, com Maldonado como vice-diretor e Otl Aicher na direção, foi marcada por diversas parcerias com o empresariado industrial, mas também por confrontos entre teóricos e práticos. Não havia mais o curso básico, e o ingresso era feito diretamente para um dos departamentos, com seu curso básico independente, o que dificultava a integração entre os grupos.

Neste contexto, o Departamento de Arquitetura voltava suas propostas para o desenvolvimento de sistemas modulares e se aproveitava do desenvolvimento das estruturas pré-fabricadas e da evolução das práticas tecnológicas. Os estudos eram focados na produção industrial e na formação de profissionais capacitados para exercício em diferentes áreas de conhecimento diverso. Era uma visão mais abrangente da arquitetura.

O Departamento de Design de Produto incluiu assuntos como meio ambiente e ecologia, além de dar maior ênfase à ergonomia e outras questões técnicas e científicas, mas descartavam-se as questões puramente estéticas. Este departamento recebeu grande reconhecimento da indústria, e alguns de seus ateliês chegaram a funcionar como escritórios independentes.

O Departamento de Comunicação Visual dividia-se em duas áreas: tipografia e filmes e televisão. Seu objetivo era preparar o aluno para a comunicação de massa. Esse departamento trabalhava intimamente ligado ao Departamento de Informação, principalmente em relação a matérias teóricas, como Teoria da Comunicação e Semântica.

O Departamento de Informação estudava os meios de comunicação em massa, de maneira integrada. Dessa forma, seus estudantes se viam capacitados para atuar em jornais, cinema, rádio e televisão.

O Departamento de Cinema trabalhava com produção de filmes, fotografias e programas para televisão e também tinha ligação com o Departamento de Comunicação Visual. Manteve parcerias com a indústria cinematográfica para oferecer estágios aos alunos.

As desarticulações ideológicas e econômicas internas caracterizaram e justificaram os últimos anos da Escola da Forma de Ulm, principalmente entre 1966 e 1968 (ano de seu fechamento). Apesar das parcerias conquistadas com indústrias alemãs - cujo exemplo maior foi o desenvolvimento dos produtos da Braun²⁹ - para construção de uma estética própria e uso de novos materiais e tecnologias, o encerramento de suas atividades é, em parte, associado a questões políticas, como exposto por Souza (1996, p.71) ao apresentar as palavras de Kenneth Frampton³⁰.

1.6.2. Experiências Nacionais

1.6.2.1. Escola Técnica de Criação - ETC

A Escola Técnica de Criação - ETC foi uma das primeiras iniciativas de implantação de uma escola de design no Brasil. Max Bill, que estava no Brasil em 1953, propôs um curso para ser instalado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM-RJ.

O designer suíço, naquele momento, acabara de inaugurar a Escola da Forma em Ulm e recomendou a Carmem Portinho, diretora do MAM-RJ, a instalação de uma escola sob os mesmos preceitos da escola alemã.

Anos mais tarde, em 1956, após visitar Max Bill, Niomar Sodré Bittencourt, diretora executiva do museu, retomou a ideia de abrir a escola dentro do museu, e coube a Tomás Maldonado e Otl Aicher, ambos professores da Escola Superior de Design na HfG, a organização do primeiro currículo para a sucursal carioca (Anexo II). Embasado nos moldes do curso que dirigia, Maldonado fez apontamentos sobre a situação do campo no Brasil e recomendações de mudanças na infraestrutura do museu.

Pedro Souza, na sua obra **Esdi - Biografia de Uma Ideia**³¹, faz um relato detalhado das relações e troca de contatos entre os dirigentes e representantes das instituições e expõe as características da proposta curricular e física para a ETC. Conforme apresentado, era previsto um curso fundamental (iniciação visual, métodos de representação

²⁹ Empresa de eletrodomésticos e eletroeletrônicos, aberta em 1921 na cidade alemã de Frankfurt, que se destacou no meio produtivo pelas características de seus produtos, que pregavam as linhas retas e o funcionalismo, assim identificado no seu site corporativo: "a partir da década de 60, a marca tinha-se tornado mundialmente conhecida pelos seus pequenos aparelhos elétricos, uma evolução impulsionada pela inovação técnica, qualidade e durabilidade dos produtos e ainda pelo seu design surpreendente."

Disponível em: <<http://www.braun.com>>. Acesso em: 12/11/2011.

³⁰ Kenneth Frampton atuou como arquiteto no Reino Unido, Estados Unidos e Israel. Após uma rápida passagem pelo *Royal College of Art*, Kenneth passa a lecionar no curso de Arquitetura da *Columbia University* desde 1972. O professor é autor de significativo número de textos críticos sobre arquitetura que o fizeram conquistar alguns prêmios como, por exemplo, a medalha de ouro da *ASCA Topaz Award and L'Academie d'Architecture*.

³¹ SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. **ESDI: biografia de uma idéia**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996, p.119.

e integração cultural) para os dois primeiros anos, e nos dois anos posteriores deveria ser feita a opção entre uma das três habilitações: desenho industrial (design de produtos), comunicação visual ou informação.

A abertura da escola não chegou a ocorrer em consequência da conjuntura financeira e política da época e da ausência de quadro docente capacitado. No entanto, o assunto de associar atividades pedagógicas ao museu não se esgotou imediatamente dentro da instituição, como observado nos exemplos de alguns cursos ministrados por Tomás Maldonado e Otl Aicher, em 1959 e 1960. Outro exemplo foi a implantação do núcleo de Tipografia, criado por Alexandre Wollner, Goebel Weyne e Aloísio Magalhães em 1962, dentro do MAM-RJ.

Apesar da ETC não ser implantada, as ideias que orientaram sua implantação deixaram um legado para a academia do ensino brasileiro de design por meio dos planos propostos para seus cursos. A partir das convicções de Maldonado, importante personagem internacional deste campo, encontram-se em várias publicações afins os esquemas³² para a organização desta escola e os objetivos de uma escola de design. As informações obtidas, desde o primeiro contato com Max Bill até as aulas ocorridas dentro do museu, contribuíram significativamente para a montagem da Escola Superior de Desenho Industrial - ESDI, que viria a ser a primeira entidade brasileira de design com nível de graduação, adotada como referência por muitos planos educacionais (melhor pontuado no item 1.6.2.3. deste trabalho).

Mesmo após a abertura da ESDI, o MAM-RJ não deixou de incluir o ensino em suas atividades e, além disso, criou em 1968, o Instituto de Desenho Industrial - IDI³³. O contato direto entre o Instituto e a ESDI permitiu que o primeiro funcionasse quase como uma extensão da segunda, por meio da participação de seus alunos como estagiários ou integrantes do quadro profissional do IDI.

No curto período de vida, tendo encerrado suas atividades em 1980, o IDI foi responsável por uma série de atividades do campo do design, como: o desenvolvimento de projetos de design de produtos e gráfico, a realização de exposições de design, a divulgação do design por meio de publicações, eventos e cursos e a consultoria para empresas. Dentre os acontecimentos, podemos ainda destacar a organização do “Desenho Industrial - Bienal Internacional do Rio de Janeiro” nos anos de 1968, 1970 e 1972.

1.6.2.2. As atividades do MASP (1951 - 1953)

Antecedentes do IAC

³² Cf. Niemeyer (2007) e Souza (1996), por exemplo.

³³ O IDI não tinha como foco o ensino, mas o MAM-RJ manteve cursos variados de extensão até os anos 1980.

O percurso das artes nos anos 1950 teve como uma de suas características a busca por uní-las ao ensino. Iniciativas como as de Ciccillo Matarazzo e Assis Chateaubriand deram novo significado às atividades artísticas. Embalado por este contexto, no ano de 1949 surge a Escola Livre de Artes Plásticas no MASP, em paralelo com as ações do museu.

A escola oferecia cursos livres de pintura, escultura, desenho e outros, com duração de três meses, dedicados às “artes aplicadas”, como: publicidade, gravura, tapeçaria e fotografia. As aulas eram ministradas por agentes do meio artístico, frequentadores dos museus - que tinham sido inaugurados havia pouco. A maioria deste grupo era formada por renomados artistas, o que permitiu, de certa forma, a reunião dos representantes das artes nacionais e o início das primeiras discussões sobre ensino deste campo.

De acordo com publicação da Escola³⁴ (apud COSTA, 2010), os cursos tinham o objetivo de “estabelecer contato entre a vocação e os meios de expressão”. Dentre os docentes, havia nomes como: “Danilo Di Prete e Waldemar Amarante (publicidade), Volpi, Bonadei, Waldemar da Costa e Nelson Nóbrega (desenho e pintura), e Victor Brecheret, Raphael Galvez e Bruno Giorgi (escultura)”, além da participação de Flávio Motta.

Os importantes nomes atrelados à Escola não lhe garantiram que fosse adiante, muito menos a presença de expoentes artistas brasileiros no seu quadro de alunos. Na única turma formada pela escola, passaram nomes como Aldemir Martins, Mario Grauber e Marcelo Grassman que, posteriormente, comporiam o corpo docente de importantes cursos de Faculdades de Artes.

Quanto a esta experiência embrionária, também é interessante a colocação feita por Costa (2010, p.54) quando escreve que esta escola fora instalada numa casa “emprestada aos artistas por Ciccillio Mattarazzo” e assim se refere ao período: “sendo esta mais uma daquelas evidências de que a rivalidade entre os grupos ligados aos dois museus paulistas era bastante relativa.” Desta forma, reforça certo alinhamento dos pensamentos dos agentes que impulsionaram o campo artístico, neste caso, paulistano.

O Instituto de Artes Contemporânea - IAC

No compasso das diversas iniciativas no campo das artes, ocorridas no final da década de 1940 e início da década de 1950, a proposta de unir arte e ensino de Assis Chateaubriand - reconhecido empresário e proprietário dos Diários e Emissoras Associados - começa a ser posta em prática com a chegada de Pietro Maria Bardi³⁵ e sua esposa, Lina Bo

³⁴ “folheto de divulgação da Escola Livre de Artes Plásticas, pertencente ao acervo pessoal de Flávio Motta” (COSTA, 2010, p. 54).

³⁵ Italiano, crítico de arte e jornalista, Bardi tinha chegado recentemente ao Brasil com

Bardi. A ele coube a responsabilidade pelo museu, desde a montagem dos espaços até a aquisição de seu acervo; e a ela, a concepção do projeto da nova sede do Museu, na Avenida Paulista, cuja construção durou entre 1956 e 1968, ano em que foi inaugurada.

Em 1951, em consonância com as pretensões do seu fundador de unir arte e ensino e de formar profissionais que acompanhassem a evolução das artes, com mão de obra qualificada, foi aberto o curso Formação de professores, a Escola Superior de Propaganda e o Instituto de Arte Contemporânea - IAC.

O IAC acolhe o primeiro curso de Desenho Industrial da América Latina, de acordo com Dias (2004, p.17), baseado na estrutura da *The New Bauhaus*, do Instituto de Arte de Chicago (1937), assim relatado por seu ex-aluno Alexandre Wollner, que destaca o nome do professor Ruchti:

Jacob Ruchti talvez seja o mais importante professor, pois implantou toda a metodologia do curso fundamental da The New Bauhaus do Instituto de Arte de Chicago [...] Seu curso fundamental foi baseado nas teorias desenvolvidas por Kandinsky (Ponto e linha sobre plano) e por Klee - *The thinking eye, The nature of nature*. (WOLLNER, 2002, p. 55)

Moholy-Nagy, ex-professor da Bauhaus, fundou a escola de Chicago, e aqui, Pietro Bardi coordenava a equipe de professores composta por importantes nomes do campo das artes e áreas correlatas. Entre eles destacam-se os arquitetos Lina Bo Bardi, Jacob Ruchti, Salvador Candia, Wolfgang Pfeifer, os artistas Flávio Motta, Roberto Sambonet, Gatone Novelli, Leopoldo Haar e Zoltan Hegedus.

Nos exemplos anteriores, fica clara a participação dos arquitetos adeptos das linguagens modernistas no quadro docente do IAC. Naquele momento, os cursos de arquitetura eram representados pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP e pela Faculdade de Arquitetura do Instituto Presbiteriano Mackenzie, recém-criadas na cidade de São Paulo³⁶. O ensino nestas instituições seguia a orientação de suas antecessoras - as Escolas de Engenharia, e nesta conjuntura o IAC aspirava aproximar os conceitos modernistas da formação tradicional das Belas-Artes ao pensamento que se emoldurava no campo das artes daquele período. Além da arquitetura, outra área que se beneficiou pela ação dos personagens do IAC foi o desenho industrial, como disposto por COSTA (2010, p.48): “É importante notar que a atuação de alguns dos arquitetos que lecionavam no IAC também tangenciava o campo do DI, como a experiência de Lina Bo Bardi e do próprio [Jacob] Ruchti, que mantinha a loja de móveis e interiores Branco e Preto.”.

Nas aulas do IAC eram apresentados os preceitos estéticos do funcionalismo proposto e trabalhado na Bauhaus nos anos 1920. A função era valorizada sobre a forma, e o decorativismo era rejeitado em sua esposa, Lina Bo Bardi.

36 Esta dissertação conta com capítulos exclusivos dedicados a tais Instituições.

favor dos elementos estritamente necessários à concepção industrial. Ao priorizar o projeto, os custos de produção seriam reduzidos, e o produto final tornar-se-ia mais acessível ao público. Daí a atenção atribuída ao design gráfico, em especial ao cartaz, como instrumento de forte apelo popular. Neste sentido, a importância do IAC é notória ao verificarmos o trabalho de seus profissionais/alunos na consolidação do design gráfico moderno e na difusão da estética funcionalista por meio destes produtos gráficos.

As disciplinas do Instituto giravam em torno das artes plásticas, em muito devido à formação do corpo docente. Na turma, formada por 30 alunos, podem-se encontrar futuros expoentes do design brasileiro. Fizeram parte desta turma Alexandre Wollner, Emilie Chamie, Gustavo Kresbs, Ludovico Martino, Maurício Nogueira Lima, Estella T. Aronis, entre outros.

Como parte integrante do museu, o curso beneficiou-se, além de suas instalações, de toda a atmosfera artística que permeava o ambiente. Exposições, palestras e grande parte das atividades culturais que influenciaram e marcaram o design brasileiro encontravam campo favorável para se expressar. “É importante ressaltar que, em paralelo com o IAC, os cursos livres e as conferências que eram oferecidas continuaram em pleno funcionamento, e muitas vezes as atividades da escola se misturavam com as outras atividades didáticas do museu.” (COSTA, 2010, p.49). Este apontamento feito por Costa assinala a indissociável relação entre as atividades dos cursos do IAC e do MASP no cotidiano das artes paulistanas.

Dentre as ações do museu, há três exposições importantes: a exposição sobre a empresa italiana, Olivetti, que na época destacava-se no Design; exposição de cartazes suíços e, por fim, uma exposição retrospectiva do arquiteto e artista Max Bill, formado pela Bauhaus e fundador da Escola Superior de Design de Ulm, na Alemanha. Segundo Wollner (2002), essas exposições representaram um evento determinante na formação dos estudantes (apud DIAS, 2004).

A importância do Instituto de Arte Contemporânea do MASP para as artes nacionais é identificada pela presença de nomes representativos deste campo nos seus cursos, por suas práticas profissionais e difusão de novos parâmetros aplicados às atividades que surgiam, como o desenho industrial. Ali, constituiu-se um ambiente primoroso para que se desenrolassem discussões sobre certos motes que conduziram à modernidade nos campos do design, arquitetura e artes plásticas, presentes até os dias de hoje.

No entanto, o desconhecimento por parte da sociedade da época sobre a atuação deste profissional impossibilitou aos formandos serem plenamente absorvidos pelo mercado de trabalho. Com apenas três anos de duração e sem concluir uma turma, o curso foi desativado por Pietro

Bardi em 1953.

Curso de Formação de Professores

Outro importante legado do Museu de Arte de São Paulo provém dos anos posteriores ao IAC, com a abertura do curso de Formação de Professorado em 1953. Segundo Flávio Motta³⁷, responsável por dirigi-lo, este curso foi um exemplo daquele que ele lecionava como Didática, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras - FFCL (atual FFLCH) da USP, intitulado “Desenho Didático”³⁸. O Curso de Professores de Desenho objetivava instruir professores das diversas disciplinas a empregar o desenho como técnica auxiliar a seus ensinamentos específicos.

Ao levar este curso para o Museu de Arte de São Paulo, a convite de Bardi, Flávio Motta, como um dos representantes da vanguarda das artes paulistanas, procurou aproximar as novas linguagens artísticas a seus alunos, estimulando a sensibilidade e a criatividade. Dessa forma, o curso ganha um formato diferente de como era na USP - então, de desenho didático -, passando a “uma abordagem do ensino de desenho como disciplina autônoma.” (Costa, 2010, p.50).

Nos primeiros anos de 1950, o professor Motta se envolveu cada vez mais com as questões do MASP. No papel de monitor do museu, tinha a “função na qual uma de suas principais atribuições era apresentar o panorama da história da arte para os visitantes a partir da exposição didática, seja como professor efetivo da disciplina no curso do IAC entre 1951 e 1953.” (COSTA, 2010, p. 61). Neste período, o museu enfrentava o questionamento da autenticidade de suas obras, e Motta participou da pesquisa, sugerida pelos amigos, de buscar referências estrangeiras³⁹. Também os substituiu temporariamente na diretoria do museu, durante o ano de 1954, enquanto eles realizavam mostras das obras do acervo na Europa.

A partir da segunda metade da década de 1950, a crise no MASP intensificou-se e encontrou uma oportunidade de parceria com a proposta da Fundação Armando Álvares Penteado - FAAP de preservar seu acervo e garantir a continuidade de uma parcela de seus cursos. O diálogo estabelecido entre as duas instituições está registrado na obra “Memórias Reveladas”, destinada à história da FAAP. Nesta publicação verifica-se o envolvimento do professor Motta na condução da transferência das obras e cursos para a recém-criada Fundação.

A relevância da implantação destes cursos (livres de artes e, principal-

³⁷ apud Costa (2010, p.49)

³⁸ Não há indícios deste curso como integrante do currículo regular do curso de licenciatura da USP, “ao que parece era muito mais uma colaboração entre amigos, um curso complementar”. [Ibidem]

³⁹ Numa ocasião, Flávio Motta acompanhou o casal em uma viagem aos EUA, e um dos intuitos era estabelecer contatos no campo das artes.

mente, de Professorado) na construção da academia paulistana de design será apresentada adiante, em capítulo dedicado exclusivamente à Fundação Armando Álvares Penteado - FAAP (ver capítulo 3 desta dissertação).

1.6.2.3. Escola Superior de Desenho Industrial - ESDI

Na sequência dos estudos para a implantação da Escola Técnica de Criação - ETC, que não chegou a ser efetivada, surgem as primeiras ideias de abertura da Escola Superior de Desenho Industrial - ESDI, embaladas pelas perspectivas políticas e de crescimento econômico. O início da década de 1960 era o momento propício para a implantação de um curso dedicado às demandas industriais, aportadas no âmbito do desenvolvimento nacional; é quando passam a ganhar intensidade as atividades correspondentes ao design.

O então governador do Estado da Guanabara (atual Rio de Janeiro), Carlos Lacerda, via a abertura deste curso como uma forma de se mostrar moderno e liberal, o que contribuía para sua projeção política, além de promover a preparação de técnicos para a indústria em ascensão.

O desconhecimento do campo do design fez com que o Governo buscasse referências fora do País e incumbisse Lamartine Oberg⁴⁰ de fazer uma visita a uma série de escolas europeias, em 1961, com o apoio da Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores. Esta viagem permitiu a Oberg conhecer a estrutura e a organização das escolas de design e estabelecer contato com Max Bill. O relatório decorrente desta viagem motivou, ainda mais, Flexa Ribeiro⁴¹, que decidiu, junto com o governador, a implantação de um curso de desenho industrial/design. Já no final de 1961, foi montado um Grupo de Trabalho - GT com o intuito de estudar e viabilizar esta abertura. E, ao término de 1962, em 25 de dezembro, é assinado o decreto⁴² que cria a Escola Superior de Desenho Industrial.

A proposta curricular original sofria grande influência da escola de Ulm, e a estrutura era similar àquela apresentada para a escola do MAM-RJ (ETC). O curso fundamentava-se na relação com as ciências exatas e no funcionalismo promulgado pela escola alemã. Sua organização contava com um Curso Fundamental, com duração de um ano e dividido em Integração cultural, Meios de Representação, Metodologia Visual, Introdução à Lógica e à Teoria da Informação e Oficinas. A partir do

40 Lamartine Oberg era diretor do Instituto de Belas Artes do Estado da Guanabara.

41 Flexa Ribeiro era secretário da Educação e Cultura do Rio de Janeiro.

42 Decreto No. 1443, de 25/de/1962, é criada a Escola Superior de Desenho Industrial como um órgão relativamente autônomo da Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Guanabara.

segundo ano, optava-se pelas especialidades de Comunicação Visual ou Desenho Industrial, num total de quatro anos de duração.

Nesta época foram chamados para compor a coordenação e o corpo docente profissionais que atuavam em atividades que envolviam o desenho industrial e a comunicação visual, ou que haviam passado por alguma escola de design no exterior, além de professores e profissionais de áreas correlatas. Neste grupo, a ex-aluna Lucy Niemeyer (NIEMEYER, 2007, p. 93) apresenta nomes como:

Flávio d'Aquino (arquiteto, crítico de arte, professor assistente de história da arte na Faculdade Nacional de Arquitetura - FNA), Aloísio Magalhães (pintor, gráfico, designer gráfico, professor visitante no Philadelphia College of Art), Alexandre Wollner (designer gráfico, ex-aluno da escola de Ulm e do IAC), Euryalo Cannabrava (professor catedrático do Colégio Pedro II, professor visitante na Universidade de Columbia), Antonio Gomes Penna (psicólogo, livre-docente de psicologia da Faculdade de filosofia Ciências e Letras do Estado da Guanabara, assistente da cadeira de psicologia da Faculdade Nacional de filosofia), Zuenir Carlos Ventura (técnico em redação, assistente da cadeira de literatura e língua portuguesa do curso de jornalismo da Faculdade Nacional de Filosofia), Karl Heinz Bergmiller (designer industrial, formado pela Escola de Ulm, ex-membro do escritório de Max Bill, na Alemanha), Orlando Luiz de Souza Costa (designer industrial, diplomado em Industrial Design pela Parson School of Design, de Nova York).

Niemeyer (2007) ainda relata a influência do Governo do Estado na indicação e escolha de alguns cargos da escola e cita nomes como: Flávio d'Aquino, José Almeida de Oliveira, Edgard Duvivier, Antonio Rudge e Luis Fernando de Noronha e Silva, como resultantes da proximidade com Flexa Ribeiro e Carlos Lacerda.

Em 1963, Maurício Roberto⁴³ foi nomeado o primeiro diretor, por Flexa Ribeiro, enquanto a Lamartine Oberg coube apenas a posição de docente de desenho técnico. Apesar de não ter uma relação direta com o ensino, o arquiteto foi presidente do Instituto dos Arquitetos do Brasil - IAB e atuou junto ao GT nos estudos que precederam a abertura da escola, o que lhe garantiu exercer o cargo durante o ano inicial do curso.

A primeira turma da ESDI teve início em julho de 1963 e contou com um processo seletivo qualitativo com provas de língua estrangeira, português/redação, teste vocacional, desenho e nível cultural - conhecimentos gerais, seguidas de entrevistas com o corpo docente e o diretor.

Segundo Niemeyer (2007), a orientação da Escola era basicamente pragmática, voltada para o mercado de trabalho, e o Centro de Coordenação - formado por representantes dos departamentos e discentes - era responsável pela elaboração e condução da linha de trabalho da escola.

43 O arquiteto deveria atuar como interlocutor entre a instituição e os alunos.

Dentre as características históricas da ESDI, a referência ao currículo da escola alemã de Ulm foi tema de questionamentos durante muito tempo. Enquanto alguns autores pontuam que este era descontextualizado da realidade sociocultural brasileira e sem participação dos setores produtivos - como na opinião de Niemeyer (2007) e Melo (2008) -, outros - como Souza (1996, p. 116) - acreditam que “[...] a ESDI não fora caracterizada rigorosamente segundo os padrões originais da HfG-Ulm de Max Bill e nem segundo os critérios da reforma operada a partir de 1956”, mas teve uma orientação técnico-produtiva.

A escola buscou, nos seus primeiros anos, construir os parâmetros das atividades profissionais que rondavam o desenho industrial nacional e aliar-se ao discurso político e crescimento econômico, industrial e tecnológico. Assim, o grupo de especialidades foi revisto e dividido em: Comunicação Visual - CV, Desenho Industrial - DI ou CV e DI juntos, com a disciplina de Desenvolvimento de Projeto como tronco principal da formação profissional.

Neste contexto, não foi aleatória a escolha do modelo ulminiano que surgiu como alternativa para os brasileiros que estudavam a implantação de cursos de desenho industrial/design, pois tal padrão condizia, em grande parte, com as pretensões políticas da época.

As bases racionalistas provenientes do ensino de Ulm encontraram no Brasil um campo fértil no discurso que aqui se propagava; contudo, não é possível admiti-la como única condicionante na formação da academia esdiana. É importante não esquecer ainda que outras culturas - como a americana, principalmente - exerceram influência no desenvolvimento e ensino do design, pois embora a influência da Bauhaus estivesse presente, ao lado do ulmianismo havia um americanismo sob influência de Décio Pignatari, que pregava a vitalidade do mercado de massa conforme o padrão norte-americano (LEITE, 2003, p. 147).

A participação de pessoas ligadas ou sob a influência de outras instituições e a incerteza de atuação do campo do design brasileiro fizeram com que outra questão relacionada ao ensino da ESDI fosse colocada, ao longo do tempo: a endogenia⁴⁴, derivada da continuidade dos métodos de ensino aplicados pelos primeiros docentes e adotados pelos seguintes, muitos, ex-alunos da instituição. .

Isto permitiu que, de certa forma, o ensino da ESDI se caracterizasse por refletir em suas atividades acadêmicas os métodos que os docentes adotavam na prática profissional. Enquanto responsáveis pelo conteúdo das disciplinas, de certo modo tais professores contribuíram para que o perfil dos primeiros desenhistas industriais diplomados brasileiros - e, conseqüentemente, da definição inicial do campo brasileiro - estivesse, em parte, baseado nas proposições daquela escola.

44 Cf. Niemeyer (2007).

Os primeiros anos da escola foram marcados por propostas e mudanças na organização dos cursos. Em 1964, o diretor Flávio d'Aquino promove uma Reformulação do Programa ao questionar a importância da disciplina de Desenvolvimento de Projeto e a integração sobre disciplinas teóricas e práticas. Em 1965, o professor Décio Pignatari⁴⁵ defendia uma atitude mais experimental e apresentou um esboço de nova setorização da escola, baseada no conceito de processo (SOUZA, 1996, p.114), no mesmo período em que Maldonado mostrava-se resistente em aceitar tanta ciência no ensino de Ulm.

Após algumas revisões, a grade curricular ativa no ano de 1966 na ESDI encontrava-se com sua estrutura completa, e no ano seguinte foi encaminhada para a Secretaria do Estado da Guanabara para o reconhecimento dos cursos, o que aconteceu em 1970. Esta mesma grade torna-se objeto de estudo, já em 1968, por uma comissão organizada pelo Conselho Federal de Educação - CFE, que a adota como referência para organizar o primeiro Currículo Mínimo para os cursos de Desenho Industrial e Comunicação Visual, no ano de 1969.

Contudo, antes desta divulgação a Escola viveu um período em que os questionamentos ganhavam amplitude interna, e a busca pela elaboração de uma proposta curricular “autêntica e original” (SOUZA, 1996, p. 138) fez com que a insatisfação paralisasse, parcialmente, as atividades da ESDI.

No ano de 1968, acompanhando a crise brasileira do ensino, a escola carioca organiza sucessivas assembleias para discutir novos rumos pedagógicos, resultando em mudança curricular. Antes mesmo da implantação do Currículo Mínimo para os cursos de desenho industrial, a ESDI expunha sua vontade de mudança e organizou uma comissão, intitulada Assembleia Geral, formada por alunos e professores, para discorrer sobre a qualidade de seu ensino e a coerência com o mercado profissional.

O ano de 1969 inicia-se com a presença do Diretório Acadêmico na condução da escola e com novas propostas de revisão curricular. Nesta fase, já com a publicação do AI-5, o momento político desfavorecia qualquer tentativa de mudança e as reuniões não atingiram os objetivos desejados, em sua totalidade. No entanto, conseguiu-se estabelecer um Centro de Coordenação, aumentando a representação discente, a duração do curso para nove semestres e a formação conjunta das habilitações de desenho industrial e comunicação visual, como a mais significativa das mudanças⁴⁶. Apesar disso, a dificuldade da contratação de professores não foi um dos pontos solucionados e o poder ficou centralizado nas mãos do diretor.

45 Décio Pignatari, professor e pesquisador da semiótica, contribuiu na construção da Escola Superior de Desenho Industrial. Souza assim o define: “Décio era questionador, por natureza, de todas as tendências da escola e foi durante muito tempo seu principal crítico.”

46 Cf. Braga (2005, p.125).

[Fonte: SOUZA, 1996, p. 126]

A importância da Escola Superior de Desenho Industrial - ESDI para o campo acadêmico e profissional do design brasileiro é apresentada em diversos estudos e publicações. Ao longo dos anos, ela consolidou sua posição referencial no ensino do design nacional. Como primeira experiência acadêmica brasileira de design no nível de graduação, formou os primeiros grupos de profissionais específicos e concentrou alguns dos precursores do campo e, com eles, suas experiências e crenças. Ao lado de São Paulo, o Rio de Janeiro contou com muitos agentes que fizeram parte da academia e dos acontecimentos iniciais voltados ao desenho industrial e à comunicação visual.

1.6.2.4 Instituto de Arte e Decoração - Iadê (1959 - 1987)

Outra experiência de ensino das atividades relacionadas ao campo do design foi o Instituto de Arte e Decoração - Iadê, que nasceu em 1959 sob o propósito de ser um curso superior. A pretensão inicial de seus fundadores era ofertar cursos voltados ao design de interiores e decoração, mas, em decorrência da conjuntura política do regime militar e das restrições por ele impostas, uma vez vetado, seus diretores decidiram transformá-lo em curso técnico. Assim, aproveitando-se da intenção do governo de ampliar a mão de obra técnica qualificada, nasceu o Curso Técnico de Desenho de Comunicação do Iadê, nos moldes de um colegial técnico de desenho e comunicação.

Ao longo de seus 32 anos de duração o Iadê, além dos cursos técnicos de desenho de comunicação e de administração de empresas, ofereceu também cursos livres e de decoração. Este último foi dividido em um curso específico de decoração com um ano de duração, enquanto o colegial técnico de desenho de comunicação era formado por: comunicação visual, artes, fotografia, literatura, português, redação criativa, estudo da imagem estática e em movimento, história da arte, estudos de materiais, matemática, sociologia, semiótica, desenho técnico, desenho de livre expressão, projeto, e ainda outras matérias exigidas pelo Ministério da Educação e Cultura - MEC.

Criado pelo cenógrafo italiano e professor Ítalo Bianchi, em conjunto com o espanhol Emílio Hernandez Cano, o historiador da arte Paulo Ramos Machado e o administrador Mishiro Motoda, o instituto foi um dos espaços que colaborou para difundir o conhecimento do design, juntamente com áreas correlatas como a fotografia e a cenografia, por exemplo. Em meados da década de 1960, o Iadê oferecia ótimas instalações para seus cursos e chegou a contar mais de mil alunos⁴⁷ na sede próxima à Avenida Paulista.

No ano de 1965, o instituto inseriu em seu currículo a comunicação visual e o desenho de objetos, o que fez com que Ítalo Bianchi convidasse arquitetos para lecionar. Este grupo era composto por Haron Cohen, Laonte Klawa, Samy Bussab, Ruy Ohtake, Sérgio Ferro, J. J. de Moraes,

⁴⁷ Cf. Leon (2005, p. 96).

Antonio Benetazzo e Carlos Henrique Heck.

Esta Escola contou com nomes significativos para o campo das artes e do design, muitos vindos de outras instituições, que contribuíram para a composição da academia paulistana do design em seus primeiros anos. Deste grupo também fez parte, a partir de 1968, Alexandre Wollner, que levou Ricardo Ohtake como assistente - que, posteriormente, tornou-se professor. Ainda como assistentes encontramos: Tizuka Yamasaki, Márcio Colaferro, Isabella Assunção e Cássia Machado Klawa.

Mesmo ao se transformar em um curso de segundo grau, o Iadê praticava a liberdade em todos os seus âmbitos, desde o comportamental ao estrutural, com a adaptação das matérias de conhecimento geral próximas às de um curso de Design. Uma das características dessa escola é assim expressa por Leon (2006): “Enquanto em 1968 as escolas tradicionais entraram em crise, o Iadê, ao contrário, sintonizado com o momento de questionamentos e posturas libertárias, conseguiu desenvolver o ensino, num clima de experimentação e liberdade”.

É dessa época, entre 1968 e 1971, que encontramos no currículo a inserção da história em quadrinhos como linguagem específica e a presença no corpo docente de importantes nomes do campo do design como: Oswaldo Lousada, Ana Belluzzo, Wesley Duke Lee, Roberto Lombardi, Dalton de Lucca, Luiz Baravelli, Carmela Gross, José Resende, Carlos Fajardo, Jorge Carbajal e Paulo Jorge Pedreira.

Além de reunir um grupo expressivo de professores, o Iadê teve como alunos profissionais que se tornaram personagens representativos do campo das artes e do design, como: Renata Rubim, Márcio Colaferro, Auresnede Pires Stephan, Fernanda Sarmiento, Lenora de Barros, Facíola de Barros, Sérgio Romagnolo, Esther Grinspum, entre outros.

1.7. Marcos curriculares

As décadas de 1960 e 1970 promoveram uma série de mudanças no sistema de ensino brasileiro. No presente e específico caso, que se refere ao ensino regular de design, é relevante pontuar algumas destas ações, pois, além de influenciarem os rumos brasileiros como um todo, foram contemporâneas da montagem dos primeiros cursos de design. Em decorrência das discussões sobre a definição e regulamentação deste campo, aquele momento produziu grandes influências para a composição da academia.

Até meados da década de 1960, a estrutura do ensino superior era baseada na cátedra, entendida como “unidade operativa de ensino e pesquisa docente, entregue a um professor”⁴⁸, que proporcionava

48 FÁVERO, Maria de Lourdes de Albuquerque. **A universidade no Brasil: das origens**

privilégios a seus responsáveis, os professores catedráticos. Este sistema permita tanto garantias de permanência nos cargos quanto indicações para docentes de disciplinas - chamado de “*alma mater* das instituições de ensino superior”⁴⁹ por Fávero (2010) - prevalecendo até 1968, quando foi extinta na organização do ensino superior, mediante a Lei nº 5.540/68.

Foi nesta condição que se formulou a primeira Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, a LDB N. 4024/61, em 1961. Esta Lei estabeleceu o Currículo Mínimo para o ensino regular superior com a finalidade de permitir maior flexibilidade na estrutura de ensino e expandir o acesso à educação, seguindo as diretrizes do desenvolvimento econômico pregado pela política nacional.

Os estabelecimentos educacionais deveriam “produzir” profissionais que atendessem à incipiente indústria, o que foi facilitado com a criação do Conselho Federal de Educação e, conseqüente, centralidade de poder. Em sua obra **Educação no Brasil anos 60**, Ivani Fazenda (FAZENDA, 1988), além de enfatizar o exagerado uso dos termos “produção” e “produtividade” nas questões educacionais, caracteriza este período como decorrência dos acordos internacionais e as tomadas de decisões governamentais sob os parâmetros das camadas mais abastecidas da sociedade. Tal situação é ressaltada na segunda metade da década de 1960, após o golpe militar de 1964, quando ocorreu uma das mais significativas alterações no campo educacional brasileiro, a Reforma Universitária no ano de 1968, antes mesmo da aprovação da segunda Lei de Diretrizes e Bases, a LDB N. 5692/71. Esta última, por sua vez, caracterizou-se pela articulação com o ensino médio e normas mais claras de organização e funcionamento do ensino superior. Desta Lei resultou a gênese do “Primeiro Grau”, com duração de oito anos, como junção do Curso Primário e Curso Médio Ginásial, enquanto o Ensino Médio Colegial passou a ser chamado de “Segundo Grau”.

Em 1968, a Lei 5540/68 fixou os Currículos Mínimos Profissionais para os cursos brasileiros em nível de graduação. Isto permitia ao Conselho Federal de Educação - CFE definir os conteúdos dos cursos com o propósito de estabelecer relativa igualdade entre os currículos plenos de cada área e fixar disciplinas obrigatórias, ao passo que, às Instituições de Ensino Superior - IESs ficou reservado complementar seus currículos com outras matérias optativas.

Esta organização foi criticada por muitos pesquisadores do ensino por desconsiderar as diferenças entre as escolas e, em vez de permitir a maleabilidade dos cursos, construiu um modelo que não permitiu a inserção de propostas particulares devido à dedicação exigida aos

à **Reforma Universitária de 1968**. Educ. rev., Curitiba, n. 28, Dec. 2006. Disponível em: <<http://www.ufpr.br>>. Acesso em: 10/02/2010.

49 Fávero (2006).

conteúdos obrigatórios, como escrito por Couto (2008, p. 18):

Os Currículos Mínimos, direcionados basicamente ao exercício profissional e presos a estruturas rígidas, conduziram a uma formação superior carente de flexibilidade que, na maioria dos casos, não acompanhou as mudanças sociais, tecnológicas e científicas do processo de desenvolvimento da sociedade. Desse estado de coisas resultou uma crescente defasagem dos graduados em relação ao componente desempenho necessário no contexto pós-acadêmico.

Ao final da década de 1960, estas mudanças não passaram incólumes pela atmosfera vivida pela ESDI. No mesmo ano de 1968, a escola repensou suas diretrizes, o que culminou na paralisação parcial dos cursos e num período de transição e reformulações do seu currículo.

A organização do currículo da ESDI, antes deste episódio, era comparável ao da Escola de Ulm, contava com um curso fundamental e a ênfase dada às atividades projetuais moldou o que viria a se tornar referência para as primeiras escolas de design no Brasil. Na ausência de parâmetros curriculares, a influência dos conceitos empregados na escola alemã orientou, mesmo que indiretamente, os primeiros currículos brasileiros, como sinalizado por Rita Couto⁵⁰ (COUTO, 2008, p.21): “[...] o currículo proposto para a ESDI se tornaria paradigma para o ensino do design no Brasil”. Sobre esta afirmação, a professora ainda esclarece⁵¹ que:

Aqui estamos falando do primeiríssimo currículo da ESDI, datado de suas primeiras turmas e que, se não estou enganada, é o que foi encaminhado em 1967 para a Secretaria do Estado da Guanabara para o reconhecimento do curso em 1970 e que foi objeto de estudo já em 1968 por Comissão junto ao CFE.

Este currículo era dividido em matérias básicas e matérias profissionais para o curso de desenho industrial, que deveriam ser desdobradas em disciplinas, o que permitiu liberdade e originalidade aos currículos plenos dos cursos. Rita Couto⁵² esclarece que “esta proposta [foi] considerada mais tarde extremamente aberta e isto gerou uma quantidade enorme de interpretações pelas IESs.” E completa dizendo que “Esse currículo de 1968, que foi sendo “interpretado” pelas IESs que surgiram após a ESDI, levou a CFE a tentar organizar a casa em 1978.”

Ao expor tais condições, Couto (2008, p. 23) apresenta também um panorama desta academia quando cita que, em 1976, havia dezesseis cursos de design, “dos quais 50% eram cursos de arte que se transformaram às pressas em cursos de design, pelo incentivo financeiro

50 Rita Maria de Souza Couto é professora e pesquisadora do ensino do design da PUC-RJ. Sua obra **Escritos sobre Ensino de Design no Brasil** (2008) é “resultado de anos de pesquisa sobre o ensino de Design no Brasil empreendida pela autora. Em versão inicial, recebeu a contribuição do Professor Dr. Gustavo Amarante Bomfim”.

51 COUTO, Rita Maria de Souza. ESCLARECIMENTO. [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <bragamcb@usp.br> em 31/01/2011.

52 Idem.

oferecido pelo governo federal”, expondo a caracterização dos cursos que se formaram ao longo da década de 1970.

Segundo as formulações a partir de 1968 “caberia às Instituições de Ensino Superior (IES) complementar o Currículo Mínimo, acrescentando disciplinas efetivas ou não, que expressassem suas vocações regionais e as demandas particulares de cada região, tornando-o um currículo pleno” (COUTO, 2008, p. 26), mas o que ocorreu foi na contramão daquela flexibilidade almejada. A interpretação diferente das IESs criou uma cartela enorme de abordagens, e a heterogeneidade nestes cursos e fez com que o CFE criasse, em 1978, uma comissão de especialistas para gerar um novo currículo mínimo da área, que foi aprovado apenas em 1987, pela Resolução 02/87 do CFE. O Parecer 62.187 do CFE dividiu o Currículo em duas subáreas: Projeto de Produto e Programação Visual, com matérias de formação profissional distintas após o ciclo básico comum a ambas as habilitações.

No final da década de 1960, os questionamentos levantados giraram em torno do verdadeiro valor do currículo mínimo e de permitir a integração do conhecimento diante da interdisciplinaridade do design. Algo que poderia ser abrangente, devido ao sistema de créditos instalado na reforma curricular de 1968 acaba por ocorrer o contrário, pois o regime de pré-requisitos e o grande número de disciplinas obrigatórias não garantiram ao aluno um sistema flexível. Para garantir a aplicação deste propósito, uma ação coletiva é realizada, como nos informa Vicente Cerqueira:

A fim de estabelecer um núcleo de conhecimentos específicos à prática profissional, em 1969, com o apoio da Associação Brasileira de Desenho Industrial - ABDI, surge a primeira tentativa de elaboração de currículo específico aos cursos de DI, tendo como prerrogativa a Lei n.5540/68, que determinou a Reforma Universitária. (CERQUEIRA, 2008, p. 779-780)

O primeiro Currículo Mínimo para os cursos de desenho industrial origina-se do Parecer n.408/69, aprovado em 12 de junho de 1969, no qual encontramos citadas as referências das escolas alemãs, Bauhaus e Ulm, e a qualidade do ensino proporcionado pela ESDI, como segue na primeira página do documento:

No texto do parecer, recordamos que:

“duas grandes experiências acentuaram a *generalização da arte, a associação entre arte e indústria e a fruição da arte no uso comum* dos objetivos e ambientes: a Bauhaus, com Gropius à frente, e a Escola Superior de Ulm, à frente Max Bill”.

Examinando anterior memorial relativo à experiência brasileira da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), do sistema do Estado da Guanabara, o Conselho Federal de Educação pôs em relevo “a excelência da escola, através de seus currículos e programas e da qualificação de seus professores”, sem, contudo, poder pronunciar-se quanto ao currículo, por não se tratar de habilitação para profissão regulamentada, nos termos do art. 70 da Lei de Diretrizes e Bases.

Figura 1. Trecho retirado do Parecer n.408/69, aprovado em 12 de junho de 1969.

O Currículo Mínimo foi organizado com um primeiro ano de curso

fundamental e os três anos posteriores na habilitação escolhida, com duração mínima de 2700 horas, similar ao da ESDI, sendo obrigatório o estágio ao final do curso. O primeiro semestre era eliminatório na ESDI, mas este processo foi abandonado em 1967. Sua organização contava com três grupos: matérias básicas, matérias profissionais para o curso de Desenho Industrial e matérias profissionais para o curso de Comunicação Visual.

As transformações e questionamentos que pautaram o campo do desenho industrial nos anos de 1960 desdobram-se na busca por mudanças acadêmicas e profissionais, que passaram a exigir novas formas de atuação, muito em decorrência da abertura de novos cursos ao longo do País nos anos 1970. De acordo com levantamento publicado pela revista *Design & Interiores*, identificamos as seguintes escolas de design no Brasil naquele período: ESDI (1963), FUMA (1964), UFMA, FAAP e Mackenzie (1970), UFPE e União das Faculdades Francanas (1972), PUC-PR e Universidade de Guarulhos (1974), UFPR e UNESP-Bauru (1975), Universidade Santa Cecília dos Bandeirantes (1976), PUC-RJ (1977), UFPB e Faculdade de Desenho Industrial Mauá (1978) Faculdade da Cidade (1979) e UFRJ (1979).⁵³

Com isso, o Ministério da Educação e Cultura convida um grupo de profissionais e professores para elaborar uma proposta inicial do novo Currículo Mínimo. Neste mesmo ano (1978), promove-se um encontro na Associação Brasileira de Ensino de Engenharia (ABENGE), de que participaram representantes das entidades da classe (16 escolas e associações). Como resultado do seminário “Desenho Industrial e o Ensino”, logo as comunidades acadêmicas e profissionais elaboraram uma proposta de currículo mínimo. A seguir, durante a realização do 1º Encontro Nacional de Desenho Industrial - ENDI⁵⁴, em 1979, acontecido no Rio de Janeiro, uma proposta de regulamentação profissional seria ratificada e encaminhada para as instâncias governamentais.

Essa proposta do Currículo Mínimo (Anexo III) determinava as áreas de atuação do profissional, as disciplinas a serem oferecidas e a duração mínima do curso. A divisão mantinha o núcleo básico, como disciplinas de Formação Básica (Matemática, Física Experimental, Meios de Representação Bidimensional e Meios de Representação Tridimensional) e Formação Geral (História da Arte e Tecnologia, Economia, Ciências Sociais: Antropologia, Sociologia e Psicologia e Legislação e Normas); e as de conhecimento específico: Formação Profissional para Habilitação em Projeto do Produto e Formação Profissional para Habilitação em Comunicação Visual.

Além da aprovação da proposta do Currículo Mínimo, o 1º ENDI

⁵³ *Design & Interiores*. São Paulo: Projeto Editores, ano 3, n.19, junho/julho de 1990.

⁵⁴ “a APDINS-RJ, em ação conjunta com a ABDI, e apoiada pelo Ministério da Educação e Cultura, organizou e realizou, em 1979, no Rio de Janeiro o I Encontro Nacional de Desenho Industrial - I ENDI.” Niemeyer (1999, p. 71-72)

apresentou o anteprojeto de Lei a respeito do exercício da atividade de desenho industrial, que define:

A profissão do Desenhista Industrial se caracteriza pelo desempenho de atividades especializadas, de caráter tecno-científico e criativo para elaboração de projetos de sistemas e/ou produtos e mensagens visuais passíveis de seriação e/ou industrialização que estabeleça uma relação de contato direto com o ser humano, tanto no aspecto de uso, quanto no aspecto de percepção, de modo a atender necessidades materiais e de informação visual.⁵⁵

O documento resultante do Encontro Nacional de Desenho industrial (Anexo IV) descrevia que, para a composição dos currículos plenos, as instituições poderiam desdobrar as matérias em disciplinas para atendimento às necessidades de cada localidade. Era mantida a carga horária de 2700 horas e o período de, no mínimo, quatro anos, e previa-se que fosse implantada em 1981, em substituição à Resolução no 5 do CFE de 2 de julho de 1969, o que não acabou acontecendo. O Governo Federal não deu andamento a este processo, que foi apenas retomado no final da década de 1980.

Apesar de não ser um documento oficial, ele é considerado um marco de importância, por ser fruto da decisão de um Fórum da categoria no qual todas as instituições de ensino e profissionais chegaram a um consenso para o campo do ensino e que, em 1987, torna-se oficial pelo governo federal. Assim, a importância desses encontros da área do design é apresentada por Braga:

Dos ENDIs saíram documentos que orientaram as ações das diversas entidades criadas por grupos que procuraram organizar os designers em seus locais de origem. Entre estes documentos, alguns integraram o ideário que definiu durante um bom tempo, o estatuto profissional do desenhista industrial brasileiro, como o currículo mínimo e as atribuições para o exercício da profissão, expresso no projeto de lei da regulamentação. (BRAGA, 2005, p. 326).

Com isso, o tempo transcorrido entre a elaboração da proposta do Currículo Mínimo e sua implantação em 1987 ocasionou uma defasagem significativa de conteúdos, principalmente nos aspectos profissionais, requisitando novas competências às atividades de ensino e de projeto.

1.8. Uma questão de currículo

Diante da importância do currículo como elemento de composição da formação profissional, a intenção aqui é expor alguns de seus conceitos para que sejam adotados nas condições as quais cabem para esta pesquisa. Nesta pesquisa, ele foi incorporado como um elemento

⁵⁵ Artigo 1º, Capítulo I - Caracterização e Atribuições Profissionais. Anteprojeto de lei federal sobre o exercício da profissão de Desenhista Industrial. Rio de Janeiro: ABDI/APDINS-RJ/APDINS-PE, 1979.

representativo, integrante da formação profissional e inserido no sistema educacional. Seu valor como instrumento de análise do ensino é verificada em muitos trabalhos dedicados ao entendimento, avaliação e proposição de questões acadêmicas e profissionais. Quando falamos em elaboração de cursos oficiais regulares, ela é uma das questões mais importantes e decisivas na orientação da pedagogia a ser adotada. E os cursos de design não foram diferentes neste sentido.

Sob estes aspectos, muitos autores destacam a importância em inseri-lo nos estudos destinados às análises pedagógicas. Ao descrever o currículo, Maria Regina Álvares expõe a abrangência que este elemento atinge nas esferas acadêmicas e o significado de considerá-lo na elaboração de um curso.

[...] O currículo é peça fundamental no sistema educacional, uma vez que estrutura, norteia, orienta, direciona e organiza o processo de ensino-aprendizagem. Assim, a elaboração de um currículo é de suma importância, uma vez que são vários os aspectos considerados: a realidade social, política e econômica; a realidade cultural, identidade e aspectos multiculturais; a influência ideológica; ética; estética; e a realidade do 'estado da arte' das áreas do conhecimento técnico-científicos. (ALVARES, 2004, p. 52).

A grade curricular, como um dos componentes do sistema educacional, foi adotada como referencial principal aqui devido à possibilidade de identificação dos termos usados para as disciplinas e à análise comparativa desejada, no que cabe a proposta da presente dissertação. Contudo, neste momento, a elaboração de “uma proposta pedagógica não é uma mera listagem de conteúdos ou grade curricular”, mas sim, a “expressão de um projeto político e cultural”, de acordo com o pensamento de Sonia Kramer (Cf. KRAMER, 1997), professora do Departamento de Pedagogia da PUC-RJ.

Diante das várias definições do termo currículo⁵⁶, ao adotá-lo como objeto que orienta a formação profissional depara-se com a complexidade do seu significado. Uma das primeiras definições para currículo é apresentada por Bobbitt: “a especificação precisa de objetivos, procedimentos e métodos para a obtenção que possam ser precisamente mensurados”(BOBBITT, 1918 In SILVA, 1999, p.12). E, ao citar Bobbitt, Thomaz Silva (1999) declara ainda que “além de uma questão de conhecimento, o currículo é uma questão de identidade”. Neste sentido, por se tratar de uma escolha dentre as várias possibilidades de composição, sociedades, valores em um determinado período, o currículo reflete as questões de poder que o envolvem.

A importância de estudar as escolas, relacionadas neste trabalho, vem ao encontro do objetivo de revelar o que as guiou por “este” e não “aquele” caminho no início da academia do design. De acordo com Althusser (apud SILVA, 1999, p.31), a escola constitui-se num aparelho ideológico

⁵⁶ Epistemologicamente, originário do latim “curriculum”, significa “pista de corrida”.

central porque atinge praticamente toda a população por um período prolongado de tempo. Com isto, “a escola contribui para esse processo [de transmissão de ideologia aos seus estudantes] não propriamente através do conteúdo explícito de seu currículo, mas ao espelhar, no seu funcionamento, as relações sociais do local de trabalho.” (SILVA, 1999, p.33).

Ao abordar a origem do ensino do design, entre as décadas de 1960 e 1970 - marcadas por significativas ações no campo do ensino brasileiro - torna-se necessário apresentar outro elemento de referência - o Currículo Mínimo, que segundo o INEP seria:

Núcleo mínimo necessário de matérias, fixado pelo Conselho Nacional de Educação para uma adequada formação acadêmica e/ou profissional em todo o território nacional. Nota: 1. Esse currículo constitui o “núcleo de matérias fixado pelo Conselho Federal de Educação, Lei nº 5.540/1968, considerando o mínimo indispensável para uma adequação da formação profissional”⁵⁷

Provenientes da Reforma Universitária No 5.540/68, os Currículos Mínimos fixados para os cursos de graduação foram assim definidos nas palavras de Guedes (1997, p.26), ao expor que “o currículo mínimo deveria ser o núcleo de matérias consideradas indispensáveis para uma formação profissional adequada. Esse núcleo deveria ser complementado com matérias pelas instituições de ensino quando da criação dos cursos, formulando então o *currículo pleno*”; verifica-se ainda que a variável permitida às IESs estava na inserção das disciplinas complementares. O que não chegou a ser efetivada satisfatoriamente pela falta de clareza nos conteúdos disciplinares estipulados na grade mínima oficial.

Aqui encontramos, de maneira simples, a apresentação do elemento que conduziria a grande mudança do ensino brasileiro a partir da década de 1960. Com o Currículo Mínimo, pretendia-se assegurar, entre instituições de formações, regiões e diretrizes diferentes, uma uniformidade no aprendizado. Cada instituição tinha a liberdade restrita à organização de seus cursos, capacidades e contextos. A educação ficava limitada ao conteúdo proposto, sem possibilidade de alteração das ementas das disciplinas, interferindo na identidade de cada curso.

Os Currículos Mínimos foram concebidos com os objetivos principais de: facilitar as transferências entre instituições; fornecer diploma profissional; assegurar uniformidade mínima, profissionalizante, aos formados; determinar a fixação de tempo útil mínimo, médio ou máximo dos cursos; e observar normas gerais válidas para o País, de tal maneira que ao estudante se assegurasse, como ‘igualdade de oportunidades’, o mesmo estudo, com os mesmos conteúdos e até com a mesma duração e denominação, em qualquer instituição de ensino. (ALVARES, 2004: 52).

57 INEP – Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. Disponível em: <http://www.inep.gov.br>. Acesso em 27 de julho de 2010.

Nesta declaração confirma-se a tentativa de uniformizar o ensino brasileiro ao mesmo tempo em que se esbarra na diversidade territorial, o que levanta uma das principais questões do ensino da modernidade, de como se manter atual e construir a unidade na diversidade.

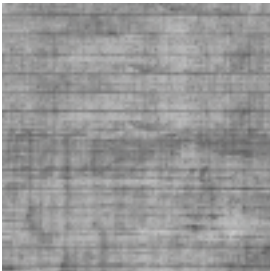
Baseada na obra **A didática necessária**⁵⁸ de A. A. Karling, Maria Helena Guedes (GUEDES, 1997) apresenta a definição de currículo como: todas as experiências que o aluno executa sob a supervisão da escola, o que vai ao encontro do que conhecemos na acepção comum, e completa com a conceituação usada por Michael Young⁵⁹ e seus dois entendimentos: **o currículo de fato** e **o currículo como prática**. O primeiro, muito semelhante ao praticado nas nossas universidades, e o segundo, que permite uma integração maior do conteúdo e das relações sociais e humanas.

A metodologia empregada para esta pesquisa pretendeu estabelecer uma maneira possível de buscar proximidade entre estes dois conceitos de currículos. O que fez com que os conceitos expostos procurassem somar-se aos demais estudos de incentivo a novas práticas educacionais, em conexão com a postura de Couto (2008) ao defender que é um exercício necessário o abandono dos antigos modelos, apesar de sinalizar que a adoção de novos paradigmas não seja garantia de sucesso.

Como veremos adiante, para os objetivos dessa dissertação, o estudo das grades curriculares revelou não só as características de cada escola ao adotar o ensino de design, mas também algumas possíveis relações entre elas.

58 KARLING, A. A. *A didática necessária*. São Paulo: Ibrasa, 1991.

59 YOUNG, M. & SPOURS, K. *Beyond vocationalism: a new perspective on the relationship between work and education*. London: 1975.



Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP - FAU/USP

2. FAU/USP: As Sequências de Desenho Industrial e Comunicação Visual

2.1 SEPARAÇÃO FAU - POLI

Originária do curso de Engenharia da Escola Politécnica da USP - EP/USP, a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAU/USP nasceu, em 1948, como um desmembramento e um curso independente daquele no qual se formavam engenheiros-arquitetos.

No curso da Escola Politécnica, havia predominância da técnica e certa carência de disciplinas reflexivas sobre a Arquitetura, colocando-se em segundo plano o projeto arquitetônico e com a formação de um pequeno número de profissionais, o que limitava a profissão e facilitava a prática por aqueles que não possuíam tal formação. Nestas condições, a criação do curso independente de Arquitetura não repercutiu como uma novidade dentro da EP/USP, tanto que a solução foi descrita sob o seguinte teor: “transformação do Curso de Engenheiros Arquitetos da Escola Politécnica na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo”, de acordo com Birkholz⁶⁰ e Nogueira⁶¹. (BIRKHOLZ; NOGUEIRA, 1993, p. 8)⁶².

Em 1944, no primeiro Congresso do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB) manifestam-se algumas ideias de separação das escolas de engenharia e de arquitetura⁶³. No ano de 1949, a Faculdade sai das instalações da Escola Politécnica para ser implantada em um imóvel doado para fins educacionais pela família Penteadó, no bairro de Higienópolis na capital paulista. A então residência *Art Nouveau* aristocrática deu lugar aos novos usos de seus espaços. Das antigas construções do quarteirão inteiro, restara apenas a casa. O porão foi ocupado pelo Grêmio da Faculdade (GFAU) e os quartos e salões, adaptados para as salas de aula e locais de reuniões.

60 Lauro Bastos Birkholz. Professor catedrático de Planejamento Territorial Urbano e Regional, aposentado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.

61 Brenno Cyrino Nogueira. Professor Assistente Doutor na área de Planejamento Urbano e regional do curso de pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.

62 NOGUEIRA, B. C. ; BIRKHOLZ, L. . A Fauusp, Sua Criação e Funcionamento Na Vila Penteadó. **SINOPSES/MEMORIA**, SÃO PAULO, p. 3-11, 1993.

63 DOMSCHKE, Vera Lúcia. **O ensino da arquitetura e a construção da modernidade**. Tese (doutorado – área de concentração: Projeto de Arquitetura). São Paulo: FAU/USP, 2007. 324p.

Nessa Escola, fundada por Luiz Ignácio de Anhaia Mello⁶⁴, a metodologia seguia os mesmos moldes daquela de sua origem, não havia uma adaptação para o curso de arquitetura. O corpo docente, em sua maioria, era formado por engenheiros, que se dedicavam às disciplinas técnicas, e artistas plásticos, que adotavam o padrão da Escola Nacional de Belas Artes.

Assim, a FAU/USP era criada segundo o pensamento do seu primeiro diretor, Anhaia Mello, alinhada a uma produção da arquitetura moderna e a uma luta antiacadêmica. Com esse intuito, foram contratados professores cuja orientação seguia esse mesmo discurso. Para formar o corpo docente, Anhaia Mello contou também com professores cariocas, provenientes da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), que passou pela reformulação de seu ensino orientado por Lúcio Costa, ou seja, “arquitetos de formação carioca e de orientação moderna”. (PEREIRA, 2009, p. 10).

Por meio da lei nº 104, de 21 de junho de 1948, de acordo com artigo publicado no V CIPED⁶⁵ por Siqueira e Braga, a distinção para o novo curso foi feita da seguinte maneira:

64 Anhaia Mello (1891-1974), filho de Luiz de Anhaia Mello (fundador da Escola Politécnica da USP), formou-se engenheiro arquiteto pela Escola Politécnica, de que foi diretor, em 1930. Ocupou o cargo de Prefeito do município de São Paulo no ano seguinte. Em 1941 dirigiu a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP. Em 1948 fundou a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU/USP) e foi seu primeiro diretor. Torna-se vice-reitor da USP, em 1950. Ocupou importantes cargos públicos na cidade de São Paulo e, ainda, publicou duas importantes obras: “O Problema Social dos Serviços de Utilidade Pública” e “O Recreio Ativo e Organização nas Cidades Modernas”.

[Fonte: FICHER, Silvia. Os arquitetos da Poli: Ensino e Profissão em São Paulo. São Paulo: EDUSP, 2005. p.143-153.]

Neste momento, previa-se que a escola ministraria dois cursos diferentes: Arquitetura, de duração de cinco anos, para estudantes que houvessem concluído o ciclo colegial, e Urbanismo, de dois anos, acessível aos diplomados engenheiros-arquitetos ou engenheiros civis. O ingresso em ambos os cursos se dava mediante prestação de concurso vestibular. (SIQUEIRA; BRAGA, 2009, p. 2).

Ao contrário do exemplo da escola carioca, em que Lúcio Costa elaborou um modelo oposto ao que se praticava na ENBA, a FAU/USP, herdeira da Escola Politécnica, cuja tradição se fez a partir da valorização do domínio da técnica construtiva, encontra alguns princípios que antecipam a arquitetura moderna e os adota para seu desenvolvimento. Aqui, o exemplo da disciplina de Composição como uma prática de ateliê sob a supervisão de um mestre arquiteto, e que, ao longo do tempo, tem seu conteúdo amadurecido, sendo particularmente desenvolvida na FAU/USP.

Em entrevista cedida a Juliano Pereira por ocasião de sua tese de doutorado, o professor Júlio Katinsky (2009 apud Pereira⁶⁶, 2009, p. 14) defende que prevaleceu na FAU/USP uma transição nos primeiros anos do curso, da seguinte maneira: “Apesar de se falar que nós não queríamos nem curso da Poli nem o curso de Belas Artes,

65 SIQUEIRA, Renata Monteiro; BRAGA, Marcos da Costa. FAU/USP, 1962: a implementação do Grupo de Disciplinas de Desenho Industrial no curso de Arquitetura e Urbanismo. Congresso Internacional de Pesquisa em Design – CIPED. In: Anais do 5º Congresso Internacional de Pesquisa em Design – CIPED. Bauru: Unesp, 2009.

66 PEREIRA, Juliano Aparecido. **Desenho Industrial e Arquitetura no Ensino da FAU-USP (1948-1968)**. Tese (doutorado – área de concentração: Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo). – EESC/USP. São Carlos, 2009.

historicamente, as duas grandes escolas que existiram [...] o que a FAU/USP fez, na realidade, [...] foi a síntese das duas Escolas". Desse modo, a partir das palavras do Prof. Katinsky, Pereira destaca a "existência de um contexto de implantação do curso de Arquitetura da USP muito mais como um processo de evolução do que de uma radical ruptura com uma visão conceitual do ensino de construção e da arquitetura"⁶⁷.

O modelo próprio de ensino de arquitetura desenvolvido dentro da FAU/USP passa por um lento processo de formulação ao longo do tempo até a Reforma Curricular no ano de 1962, como será visto adiante.

2.2. CARACTERIZAÇÃO DE 1948 A 1962

Anhaia Mello, o primeiro diretor e responsável pela criação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, era professor catedrático da Escola Politécnica, o que viria a conduzir as contratações e formação dos princípios da faculdade no começo do curso, como identificado por Ficher (FICHER, 2005, p.151-152 In: PEREIRA, 2009, p.14):

Quanto ao ensino na FAU, esse iria se caracterizar pela manutenção de certos ideais politécnicos ligados ao conhecimento técnico da construção e ao racionalismo arquitetônico, pela preocupação quase exclusiva de Anhaia com o urbanismo e pela orientação do debate estético para o modernismo. No que se refere ao último aspecto, novamente seu papel foi ímpar, na medida em que, como diretor, era o responsável pela contratação de novos professores para complementar o corpo docente advindo da Escola Politécnica. E foi por seu intermédio que para ela entrou uma série de arquitetos de formação carioca e orientação moderna [...]

Neste período, além da busca pelos princípios da arquitetura moderna, o ensino da arquitetura tem uma relação direta com a regulamentação da profissão. A partir de 1933, quando é criado o Conselho Regional de Engenharia, Arquitetura e Agronomia (CREA) e o Conselho Federal de Engenharia, Arquitetura e Agronomia (CONFEA), a atuação do exercício profissional ganha delimitações mais claras, diferenciando o arquiteto dos demais profissionais da área da construção. Na tese de Juliano Pereira, referenciado no texto de Ficher (1988), encontramos ainda que foi nessa época que o projeto arquitetônico ganhou valor econômico no mercado, e cita-se o escritório de Rino Levi⁶⁸ como o primeiro em São Paulo a sobreviver econômica e exclusivamente desta atividade.

Essa questão de delimitação da atuação do arquiteto dotado da exclusividade do projeto, discutida sob o ponto de vista do exercício profissional, é de importância significativa para a pesquisa sobre o ensino do campo. O desenvolvimento da academia da arquitetura no

68 Rino Levi (1901-1965). Arquiteto, urbanista. Formado na Itália, entre 1921 e 1923. Retorna ao Brasil em 1926. Inicia uma carreira independente em 1927 com projetos baseados na arquitetura moderna. A partir de 1936, seu escritório conta com a colaboração de outros dois arquitetos, que se tornam sócios: Roberto Cerqueira César (1917) e Luiz Roberto Carvalho Franco (1926 - 2001). Levi tem participação decisiva na constituição do Instituto de Arquitetos do Brasil - IAB, em 1933. Vence, com outras duas equipes, o concurso promovido para a sede do IAB em São Paulo, 1946, com o projeto desenvolvido em seu escritório. Participa da criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM/SP, em 1948, e torna-se diretor-executivo da instituição. Integra o 1º Congresso Brasileiro de Arquitetos, realizado em São Paulo em 1945, ano em que se torna membro do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna - CIAM. Em 1952 chefia a delegação brasileira no 8º Congresso Pan-Americano de Arquitetos, no México, e é eleito diretor do IAB/SP, em que permanece por duas gestões, até 1955. Em 1957, ao lado de Vilanova Artigas (1915 - 1985) e outros colegas, organiza uma proposta de reelaboração do ensino na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAU/USP, na qual leciona até 1959.

⁶⁷ Pereira (2009).

Brasil, neste caso específico da FAU/USP, objeto deste capítulo, contribui para caracterizar como era promulgada a prática do projeto e sua base teórica. Neste sentido, mudanças ocorridas na configuração e nomenclatura da grade curricular refletem o processo de evolução do ensino da arquitetura nessa Escola. Exemplo disso é a substituição das disciplinas de Composição Arquitetônica pela prática do ateliê.

É interessante ressaltar, no entanto, que o curso da FAU/USP não assumirá um perfil definido imediatamente após sua criação, no final da década de 1940. O currículo estabelecido desde 1948 até 1962 será, como dito anteriormente, uma soma de disciplinas com dupla origem: a matriz da Belas Artes e a da Politécnica. Apesar da visão de seu fundador alinhada aos princípios da arquitetura moderna sob três pressupostos - valorização da técnica, do urbanismo e a identificação com a própria estética moderna em arquitetura -, o processo de consolidação do ensino da Escola será realizado ao longo das décadas seguintes.

Desde sua criação até a reformulação curricular de seu ensino, em 1962, a FAU/USP vive um período de transição e afirmação de seus ideais; exemplo disso é a grade curricular adotada para início do curso, na qual estavam presentes disciplinas voltadas à prática projetual sob a prescrição do título "Composição", termo originário do ensino de Belas Artes, como encontrada na explicação do artigo de Siqueira e Braga⁶⁹:

A lei de criação da Faculdade previa, conforme o regulamento daquele momento, que o ensino nos cursos ministrados na Faculdade fosse constituído por Cadeiras – ao todo vinte e nove – a serem regidas por professores catedráticos, que poderiam, conforme as necessidades, contar com professores adjuntos e assistentes de ensino. Uma dessas Cadeiras era "Composição de Arquitetura" e previa-se que fosse ministrada preferencialmente em *ateliers* – o que indica o caráter prático-projetual que iria nortear a proposta didática da Faculdade.

Na composição da grade curricular que formava o curso até 1962, encontramos descritas as seguintes cadeiras relacionadas ao Projeto, na ordem com que eram ministradas no curso⁷⁰:

- Composição de Arquitetura, Pequenas Composições I, e Desenho Arquitetônico (1º ano)
- Desenho Artístico (1º e 2º ano)
- Composição de Arquitetura, Pequenas Composições II, e Plástica II (3º ano)

69 SIQUEIRA, Renata Monteiro ; BRAGA, Marcos da Costa . **FAUUSP, 1962: a implementação do grupo de disciplinas de Desenho Industrial no curso de Arquitetura e Urbanismo.** In: 5o Congresso Internacional de pesquisa em Design, 2009, Bauru - SP. Anais do 5o Congresso Internacional de pesquisa em Design. Bauru : UNESP/Anpedesign, 2009.

70 Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, 1961. Portaria No 9, de 22 de dezembro de 1961 – fixa o "currículum" padrão dos cursos normais da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

- Composição Decorativa (3º ano)
- Arquitetura Paisagística (3º ano)
- Composição de Arquitetura, Grande Composições I, e Plástica III (4ºAno)
- Urbanismo (4º e 5º ano)
- Composição de Arquitetura, Grande Composições II (5º ano)

O período de 1948 a 1962 foi marcado pela organização entre os professores a partir de movimentos dentro da Escola para discutir sobre ensino e atuação profissional em arquitetura por meio de comissões ou grupos de trabalhos. Foi um processo que, ao longo daqueles anos, fez com que a arquitetura moderna ganhasse força, com conseqüente abandono das estruturas mais tradicionais nas quais a FAU/USP teve sua origem. A estrutura do curso e seus conteúdos disciplinares sofreram modificações que serviram de modelo aos currículos de outras escolas surgidas naquele período, bem como a produção arquitetônica de alguns professores, que também contribuiu como referência para outros arquitetos da época.

Durante o período de 1948 a 1962, o campo passava por questionamentos sobre sua identidade, principalmente devido à regulamentação profissional, e alguns dos professores desta instituição estavam envolvidos com tais discussões.

Outro exemplo de acontecimento importante do campo, anterior à abertura do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, é o pioneirismo da realização do 1º Congresso Nacional dos Arquitetos, em 1944, organizado pelo Instituto dos Arquitetos do Brasil – IAB, quando “amadureceu a consciência por um ensino autônomo de Arquitetura como condição de consolidação e desenvolvimento da profissão”, conforme palavras de Birkholz e Nogueira (1993). Além disso, esta época foi marcada pela abertura de faculdades de arquitetura que já nasciam independentes ou originárias de escolas de engenharia. Nesse sentido, encontramos a FAU/USP, citada na seguinte condição:

A FAU/USP, assim como todas as escolas de Arquitetura criadas no Brasil durante o século XX, surgiram⁷¹ na esteira do êxito nacional e internacional da moderna arquitetura brasileira KATINSKY (1983: 938). No entanto, apesar da inegável influência das escolas modernas internacionais, em particular a Bauhaus, o Autor (Katinsky) insiste na especificidade do programa de ensino de arquitetura no Brasil. Segundo afirma, a solução de ensino adotada no País origina-se numa proposta de Lúcio Costa, para quem havia “a necessidade de ser recuado, no currículo, o início efetivo da prática da composição, disciplina mais a trabalho de *atelier* sob a supervisão de um mestre arquiteto com o auxílio de assistente e a cooperação de professores das demais matérias interessadas no desenvolvimento de cada tema”

71 O texto foi transcrito *ipsis litteris*, mantendo-se a não concordância verbal acima.

(*ibidem*: 937). Tal proposta teria sofrido um amadurecimento ao longo do tempo, sendo particularmente desenvolvida na FAUUSP. (SIQUEIRA; BRAGA, 2009, p. 2-3)

Há ainda importantes fatos que marcaram a definição do campo da arquitetura quanto ao ensino e regulamentação da profissão. No ano de 1958, são apresentadas, na forma de projeto de lei ao então presidente Juscelino Kubitschek, as reivindicações por uma nova regulamentação profissional⁷², e naquele mesmo ano acontece o 1º Encontro Nacional de Estudantes de Arquitetura, que examinou a relação do ensino acadêmico e da prática profissional⁷³.

Em 1960, foi realizado ainda o Encontro Regional dos Educadores Brasileiros, entre cujos membros que analisaram o ensino da arquitetura estavam os professores da FAU/USP: Vilanova Artigas, Roberto Cerqueira César, Hélio Duarte, Joaquim Guedes, Carlos Millan, Lúcio Grinover, Roberto Coelho Cardozo, Luiz Roberto Carvalho Franco, Rubens Maister, Miranda Maria Martinelli Magnoli. Nas palavras de Pereira (2009, p. 28), “este relatório, elaborado por Cerqueira César, concentra o ponto de vista de um conjunto considerável de arquitetos professores da FAU/USP que estavam empenhados na reestruturação do ensino da Escola”, e o autor considera o relatório para levantar a questão da sobreposição de tarefas, até então distribuídas entre engenheiros e arquitetos, e a falta de recursos oriunda do Governo para uma formação adequada a esta profissão.

A importância da participação dos professores da FAU/USP na formação profissional de seus alunos foi uma das principais características que antecederam as reformas da década de 1960 ocorridas na Instituição e que culminaram na inserção da Sequência de DI e CV. Em entrevista⁷⁴, o ex-aluno e professor Eduardo de Almeida identifica a contribuição dos pensamentos de dois nomes acima citados na sua carreira:

A construção, a arquitetura como construção, as máquinas, cuja montagem transparece de alguma forma, tudo isso é encantador. Mas a questão da tecnologia está relacionada mais ao modo de fazer, de fazer com economia de meios, onde você tira o máximo daquilo que estão usando. Eu ainda considero como abordagens importantes da mesma questão tanto as obras de Vilanova Artigas quanto as do Milan [...]

Diante desses acontecimentos, também não podem ser descartados os contatos estabelecidos entre personagens e instituições nacionais e internacionais do mesmo gênero, como destaca Pereira (2009, p. 40): “Esses anos corridos dentro da década de 1960 podem ser caracterizados para a FAU/USP com um sentido complementar às transformações dos anos anteriores (desde 1948), a partir da intensa

72 MILLAN In: **Síntese: Memória**. São Paulo: FAU/USP, 1993. ISSN: 0101-7225: p. 130.

73 FAGGIN In: **Síntese: Memória**. São Paulo: FAU/USP, 1993. ISSN: 0101-7225: p. 130.

74 HIROYAMA, Edison. Obra de Eduardo de Almeida é analisada em artigo de arquiteto e professor Edison Hiroshima. **AU_Arquitetura e Urbanismo**. N.202. Ano 2010.

interlocução entre o quadro docente da Escola e as experiências gestadas em outras instituições.” Nesse conjunto encontramos no plano internacional as escolas alemãs Bauhaus (1919-1933) e a Escola da Forma de Ulm (1953-1968) e, no Brasil, o IAC-MASP (1951-1953) em São Paulo e a ESDI (1962-) no Rio de Janeiro. Alguns representantes dessas escolas nacionais interagiram diretamente com os docentes da FAU/USP.

Proveniente de movimentos internos, quando se discutiu e repensou o ensino e a prática profissional no período de 1948 a 1962, a contribuição da FAU/USP para o campo foi o estabelecimento de um modelo de ensino com ideais modernos que se desvinculavam da Escola Politécnica. Dois acontecimentos se destacam na década de 1950, um em 1955 e outro em 1957, que contribuíram para a elaboração dos princípios da primeira reforma curricular proposta em 1962, a qual viria a alterar toda a estrutura e diretriz da Escola.

2.3 A COMISSÃO DE 1957

Durante o período entre sua fundação, em 1948, e a primeira reforma curricular, em 1962, a discussão em torno do ensino ganhou força dentro da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo; reflexo disso são o **Regimento de 1955** e a **Comissão de 1957**.

Em 1955, aprovou-se a Lei 3233/55, que regulamentava as atividades da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, e em fevereiro de 1957 foi publicado o Programa proposto para 1957, com os conteúdos de cada uma das Cadeiras, então 24, e com apenas quatro Catedráticos - todos, engenheiros.

Quanto ao Regimento de 1955, Birkholz e Nogueira (Birkholz; Nogueira In: PEREIRA, 2009, p. 34) esclarecem que, apesar de não ter sido implantado e não expor consideráveis modificações nos programas e estrutura oficial, o documento apresentou a organização por Departamentos que viria a ser aplicada posteriormente. Neste Regimento foi criado o Centro de Pesquisa e Estudos Urbanísticos da FAU/USP (CPEU). Apesar da denominação das disciplinas permanecerem praticamente as mesmas, ocorreram ainda alterações nos conteúdos e programas.

Outro importante fato que culminaria nas bases para a Reforma de 1962 foi a Comissão estabelecida em 1957, cujos ideais serviriam para efetivar tal Reforma. O grupo da Comissão de 1957, de acordo com Faggini⁷⁵, foi composto por professores que pensavam em um novo modelo de ensino

75 FAGGIN, Carlos. O Ateliê na Formação do Arquiteto: Uma Análise Crítica do Documento apresentado por Carlos Millan na FAU/USP, em 1962. In: **Revista Sinopses**, Edição Especial, 1993, p.131.

e que, apesar de não ser implantado naquele momento, foi recuperado no ano de 1962, sendo formado por: Rino Levi, Vilanova Artigas, Aberlado de Souza e Hélio Duarte.

Em 1962, Carlos Millan desenvolve o Relatório **O Ateliê na Formação do Arquiteto**⁷⁶, em que aponta o desejo de um ensino prático e integrado. Tal documento foi assumido como a base teórica para as realizações práticas da Reforma de 1962, apesar de o próprio Millan assinalar posteriormente que a ideia de ateliê não havia sido plenamente desenvolvida no documento apresentado. Contudo, foi dada ênfase às disciplinas de *Composição* (redefinidas como disciplinas de Projeto, em 1963), afirmando-se, assim, a importância do ateliê dentro da Faculdade de Arquitetura da USP, conforme exposto na tese de Juliano Pereira (PEREIRA, 2009, p. 35), que declara que “a Comissão de 1957 reunia e organizava as cadeiras existentes, estabelecendo distinções de natureza e de função educativa de cada matéria na formação do arquiteto; criava o grupo de matérias de formação científica, de aplicação técnica, de cultura apropriada e do ateliê”. Contudo, demonstra a necessidade de maior definição na natureza do ateliê e suas características naquela época e completa com as palavras do próprio Carlos Millan⁷⁷ que “tais ideias foram incorporadas, mas ainda com a necessidade de se compreender com maior profundidade a natureza do papel do ateliê no novo curso” (MILLAN In: PEREIRA, 2009, p. 36).

Com o subtítulo de *A Experiência Estrangeira*, o relatório de Millan descreve também a tentativa de superar o atraso da FAU/USP frente a outras instituições de ensino de arquitetura da América Latina que já adotavam o ateliê como pilar central de suas atividades. Apesar de ainda utilizar o termo *Composição*, separando-a em *Pequenas Composições* e *Grandes Composições*, o texto defende a relação do ensino da arquitetura com a realidade profissional por meio da prática do ateliê, que deveria possibilitar ao aluno o domínio da expressão gráfica, desenvolver a sensibilidade e a capacidade criadora.

Dentre as questões levantadas no Relatório de 1957 e sua aplicação na Reforma de 1962, encontra-se o desejo de introduzir ideais de um projeto de âmbito social na atividade do profissional da arquitetura, assim descrito por Philip Gunn⁷⁸ (1993, p. 77): “Esta reforma, iniciada em 1962, foi influenciada por um conceito de projeto altamente vinculado a uma visão social do arquiteto e a uma ideologia racionalista no trabalho de projetar.”

Os conteúdos das mudanças apresentadas na proposta da Reforma de 1962 foram, então, consequência de uma gradual evolução ao longo

⁷⁶ MILLAN, Carlos Barjas. *O Ateliê na Formação do Arquiteto*. (15 de janeiro de 1962). **Sinopses**. Edição Especial, p. 167. 1993.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ GUNN, Philip. *O Departamento de Tecnologia e o Currículo da FAU/USP*. **Sinopses**. Edição Especial, p.77. 1993.

dos últimos anos da década de 1950 e início da década seguinte. Em um período marcado pelo otimismo com relação à industrialização, tal processo foi significativo na construção do ensino do campo da arquitetura e do desenho industrial, conforme verificado também nas palavras de Sydney Freitas quando apresenta uma das primeiras práticas acadêmicas não oficiais do ensino de desenho industrial e comunicação visual:

A ESDI é a primeira escola, mas a primeira aula em curso superior de Design no Brasil se deu na FAUUSP, quando em 1957, disciplinas voltadas para o ensino de Desenho Industrial e Programação Visual foram introduzidas no currículo. A partir de 1962 passaram a constituir áreas de formação, caracterizando-se não como curso de Design, mas como seqüência dentro do Curso de Arquitetura. (FREITAS, 2000, p. 56).

Quanto ao ano de 1957, Sydney pode ter se baseado nas características que marcaram as propostas da Comissão de Reestruturação ocorrida neste ano, no entanto, como apresentado acima, as ideias não foram implantadas naquele momento. Também não foram encontrados registros oficiais da inserção das disciplinas de DI e CV no currículo da FAU em 1957, o que pode ser questionado ao se confrontar a declaração de Lúcio Grinover⁷⁹ no artigo sobre os acontecimentos do ano de 1962 da FAU/USP (SIQUEIRA; BRAGA, 2009, p. 4). Ao relatar que anterior a sua entrada (em 1958) as disciplinas voltavam-se à decoração, o professor Grinover sugere que as novas propostas acadêmicas que envolviam práticas projetuais só começaram a ocorrer a partir de 1959 com sua contribuição e de outros docentes na mudança da programação curricular (ver item 2.11. deste trabalho).

No entanto, o que se extrai do conjunto de dados e declarações é a tentativa de aproximar as atividades relacionadas aos campos da arquitetura e do desenho industrial nas atividades acadêmicas desta instituição. Apesar de não serem habilitações e não se tratar de um curso exclusivo destas, o Desenho Industrial é introduzido informalmente nas disciplinas de Composição Decorativa por meio de seus docentes e atividades propostas.

Muitos destes representantes, principalmente a partir dos anos de 1920, fizeram parte de uma geração formada por arquitetos que buscavam os princípios da arquitetura moderna baseada na democratização dos bens de consumo por meio da industrialização da construção e de seus componentes e mobiliários.

O crescimento industrial proveniente das décadas de 1940 e 1950 criou condições, mais adequadas que as décadas anteriores, para formar um grupo de profissionais voltados às práticas do desenho industrial. Em decorrência do modelo de industrialização adotado pelo País, certos setores produtivos conseguiram suplantam os moldes artesanais e

⁷⁹ Entrevista concedida a Marcos da Costa Braga. In: Braga, 2005.

ofereceram algumas oportunidades a brasileiros do campo projetual que souberam desenvolver boas respostas a um quadro desfavorável profissionalmente.

Ainda que prevalecesse à época a importação de produtos e tecnologias, aos poucos o mercado era aberto para os profissionais de desenho industrial no início da década de 1960, para além dos tradicionais de mobiliário e interiores.

Naquele momento, as disciplinas de Desenho Industrial dentro da *Composição Decorativa* foram introduzidas informalmente por meio de atividades e exercícios do campo, o que transformou a FAU/USP em exemplo ímpar na construção do campo do design brasileiro. Independentemente de não haver registro no Currículo sobre esta terminologia (desenho industrial), as disciplinas passaram por mudanças ora de denominação, ora de objetivos, para se adequar a essa nova realidade. Assim, encontramos a transformação da disciplina de *Composição Decorativa* dentro da Instituição como uma das primeiras tentativas de reformulação do seu ensino.

2.4 Disciplinas de COMPOSIÇÃO DECORATIVA e os antecedentes da Reforma de 1962

Dentre as disciplinas citadas anteriormente, encontramos no ano de 1962 aquelas que influenciaram na origem o Departamento de Projeto, em que são implantadas as matérias relacionadas ao desenho industrial e à comunicação visual, objetos deste estudo. As Cadeiras correspondentes a este campo estavam organizadas da seguinte maneira⁸⁰, com seus respectivos docentes:

. Cadeira nº 16 (1º e 2º ano do curso)

Composição de Arquitetura: Pequenas composições I. Desenho Arquitetônico. Plástica I

Professor responsável: Hélio Queiroz Duarte

Professores assistentes: Marlene Picarelli e Lúcio Grinover

. Cadeira nº 17 (3º ano do curso)

Composição de Arquitetura: Pequenas Composições II – Plástica II

Professor responsável: Abelardo Riedy de Souza

. Cadeira nº 18 (4º ano do curso)

Composição de Arquitetura: Grandes Composições I – Plástica III

Professor responsável: Roberto Cerqueira César

Professores assistentes: Luiz Roberto Carvalho Franco e Dario Imparato

⁸⁰FAU/USP. Programa Proposto para 1962. São Paulo: Setor de Documentação/Setor de Publicações FAU/USP, 1962.

. Cadeira nº 21 (1º e 2º ano do curso)

Desenho Artístico

Professor responsável: Ernest Robert Carvalho Mange

Professores assistentes: João Baptista Alves Xavier e Cândido Malta Campos Filho

. Cadeira nº 22 (3º ano do curso)

Composição Decorativa

Professor responsável: José Maria da Silva Neves

Professores assistentes: Abrahão V. Sanovicz e Luiz Gastão de C. Lima

Conforme apresentado anteriormente, até o ano de 1962 o curso da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP operava segundo o sistema de ensino composto por Cadeiras, e a grande maioria do departamento de Composição incorporava tal nomenclatura (*Composição*). Em 1963, o Departamento de *Composição*, altera seu nome para *Projeto*, quando são criadas quatro linhas didáticas: 1) expressão gráfica ou comunicação visual; 2) desenho industrial; 3) arquitetura de edifícios; 4) planejamento.

Visando a uma “sólida formação histórico-sociológica”, em soma à nova estrutura curricular, principalmente no Departamento de Composição, o Relatório das Atividades do ano de 1962 apresenta a mudança ocorrida dentro do departamento Histórico-Crítico, com a criação da Cadeira Nº14 “História da Arquitetura II”, e com a transformação da Cadeira Nº13 “Arquitetura Analítica” em “História da Arquitetura I”⁸¹.

No início dessa mudança, tais linhas não contavam com profissionais que as dominassem ou mesmo que tivessem conhecimento dos conteúdos a ser ministrados. Com isso, “a criação do grupo dessas disciplinas de Desenho Industrial ocorreu sem a alteração nominal das disciplinas existentes: adaptou-se o conteúdo das disciplinas anteriormente ministradas pelos professores titulares do departamento de Composição”, conforme citado em Siqueira e Braga (SIQUEIRA; BRAGA, 2009, p. 4).

Esses autores também destacam a importância dos professores assistentes nesse processo que, devido à proximidade entre as atividades profissionais desenvolvidas no mercado e relacionadas ao desenho industrial, questionavam a relação do ensino com suas atuações e as novas necessidades da sociedade. Assim, este processo de reestruturação didática da cadeira de Composição da FAU/USP aconteceu mediante intenso debate entre o corpo docente da Escola, o que também é enfatizado pelo arquiteto Lucio Grinover na tese de Juliano Pereira. (PEREIRA, 2009, p. 280).

A dualidade de origens e pensamentos dos profissionais, artistas e técnicos, transitando entre o abandono das matrizes tradicionais e a

81 FAU/USP. **Relatório das Atividades de 1962**. São Paulo: FAU/USP, 1963.

definição pela arquitetura moderna, estava presente na composição do corpo docente. Neste grupo encontramos professores com princípios modernos como Vilanova Artigas e Zenon Lotufo e ainda José Maria da Silva Neves e Caetano Fraccaroli, de formação tradicional e que adicionaram a suas origens na arquitetura eclética os conteúdos da arquitetura moderna, conforme destacado por Pereira (2009, p. 20):

O professor José Maria da Silva Neves foi responsável pela cadeira Composição Decorativa até 1962. Com a implantação da Reforma de 1962, passa a ser responsável pela disciplina Desenho Industrial III, tendo como auxiliares Abrahão Velvu Sanovicz (arq. FAU/USP, 1958) e Luiz Gastão de Castro Lima (arq. FAU/USP, 1954).

O professor Silva Neves ministrava a Cadeira N.22, "Composição Decorativa", na qual abordava aspectos de arte e arquitetura decorativa sem abandonar a referência de sua formação na Politécnica e a valorização domínio da técnica no campo da arquitetura. De acordo com Lúcio Grinover⁸², Silva Neves foi um dos precursores da inserção do desenho industrial dentro da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Em entrevista a Juliano Pereira, o professor Grinover afirma que a "preocupação da relação entre a indústria e a arquitetura estava mais vinculada à composição decorativa dos ambientes, no sentido tradicional, que propriamente do desenho de produto, como definido pela arquitetura moderna", e conclui que na disciplina de Composição Decorativa, "o desenho industrial entrava como algo que tentava quebrar um pouco as velhas estruturas". (GRINOVER In: PEREIRA, 2009, p. 23).

Quanto a Caetano Fraccaroli, formado na Escola de Belas Artes de Verona, encontramos a importância de sua atuação docente desde a abertura da FAU/USP. Era professor da Escola Politécnica desde 1944, na aula de Composição Decorativa para o curso de Engenheiro-arquiteto até 1949, quando foi transferido para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Foi responsável pelas disciplinas de Plástica e, de 1969 a 1985, foi professor da Sequência de Comunicação Visual do Departamento de Projeto. Em 1969 foi um dos responsáveis pela abertura do Laboratório de Modelos e Maquetes, o LAME. Fraccaroli pôde contribuir na formação dos arquitetos pela sua formação no campo da escultura e da pintura, "sendo quem primeiro introduziu na FAU/USP as teorias a Gestalt, mostrando-se consciente e sensível ao pensamento da vanguarda europeu por outro lado, e politicamente com certos ideais considerados fascistas, naquele período" (PEREIRA, 2009, p. 24).

Na época, assim como na Bauhaus, as disciplinas eram ministradas por um professor titular e dois professores assistentes, originárias da antiga cadeira de Composição Decorativa, como escrito no artigo sobre a introdução da Sequência de DI e CV na FAU/USP (SIQUEIRA; BRAGA, 2009, p. 4): "A princípio, as disciplinas de Desenho Industrial passaram a ser ministradas dentro de uma antiga Cadeira denominada 'Composição

⁸² GRINOVER In: PEREIRA, 2009, p. 281.

Decorativa'. Até então, essa disciplina correspondia ao projeto de interiores, com ênfase em decoração”.

Em entrevista cedida a Marcos Braga, o ex-professor Lucio Grinover, que atuou no processo da Reforma Curricular de 1962, apresenta as mudanças das nomenclaturas e a importância do pioneirismo da Escola e de seus professores que, antes daquele ano, começaram a transformar a disciplina. Nesta mesma ocasião, Lúcio Grinover relata que, apesar da grade se manter a mesma, a orientação das atividades relacionadas ao desenho industrial volta-se para elementos da construção civil; e ele cita alguns exemplos do exercício da profissão deste ramo, como a produção de elementos de uma habitação feitos em concreto armado, assim declarado:

Quer dizer, se transferiu, a um certo momento, por insistência por parte de diversos arquitetos, inclusive do nosso grupo [...] sair do ventilador e começar a fazer qualquer coisa que pudesse ser aplicada em termos industriais na arquitetura. Que também era esse um dos objetivos: você não fazer da arquitetura somente um ato criativo, mas ao contrário ou, digamos, concomitantemente criativo, construtivo e com certo tipo de utilidade, tipo de composição de arquitetura para as classes menos aquinhoadas. [...]. (Entrevista com Lúcio Grinover em 2008 In: BRAGA, 2008).

Um exemplo desta mentalidade se encontra expresso no documento **Programa Proposta para 1962** da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, no qual a disciplina de “Plástica III” pertence à Cadeira N.18 - Grandes Composições. Em uma de suas duas linhas de trabalho, tratava a questão do estudo e desenvolvimento de implementos e equipamentos de edifício, industrializados e industrializáveis, dando ênfase à ligação do edifício com a realidade urbanística. Esse estudo obedecia às seguintes etapas⁸³:

- 1) Exame, crítica e discussão dos equipamentos atualmente oferecidos pela indústria;
- 2) Estudo dos processos de fabricação com vistas às indústrias produtoras;
- 3) Projeto do protótipo, estudo e construção de modelo;
- 4) Crítica e discussão do trabalho.

Nesse período de repensar a condição do campo profissional e entre discursos dentro da academia e demais instituições, é proposta uma nova organização do ensino dentro da FAU/USP para o ano de 1962, cujos resultados dessa primeira experiência são apresentados no **Relatório de Atividades** da FAU/USP em 1962. Este documento apresenta que a nova estrutura curricular pretendia alinhar as atividades do arquiteto às novas demandas industriais e sociais, o que seria possível com a instalação do ateliê, que comportaria as aulas do departamento de Composição

Desse modo, a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, por intermédio da proposta de reforma curricular de 1962,

⁸³ FAU/USP. **Programa Proposto para 1962**. São Paulo: FAU/USP, 1962.

levanta as discussões presentes naquele momento sobre a atuação dos profissionais da arquitetura e do desenho industrial, conforme será apresentado no item seguinte.

2.5 REFORMA de 1962: ideias e época

[...] é nesta seqüência de fatos (processo de substituição das importações, modernização da economia, incremento da produção, o aumento da faixa de consumo) que em 1962, com a reforma do curso de graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP é introduzido em seu currículo o Desenho Industrial (DI), e criada no Departamento de Projeto a seqüência de Desenho Industrial. (PICARELLI, 1993, p. 46).

A Reforma de 1962 foi uma proposta de reestruturação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, na qual foram incluídas disciplinas das seqüências relativas ao Desenho Industrial e à Comunicação Visual.

Tal reforma tinha como objetivo minimizar o peso das cátedras por meio da inclusão de quatro linhas didáticas (Expressão Gráfica ou Comunicação Visual, Desenho Industrial, Arquitetura de Edifícios e Planejamento), de quatro Departamentos (Composição, Histórico-Crítico, Ciências Aplicadas, e Disciplinas Técnicas) e a criação do *Museum*, como órgão coordenador das atividades curriculares, extracurriculares e complementares do ensino (**Relatório de Atividades**, FAU-USP, 1962).

Além dessas mudanças, o curso fundamentava o aprendizado na prática do ateliê, desde seu início, característica essa que é adotada pela Escola e molda sua identidade ao longo dos anos em direção à arquitetura moderna e seus princípios.

Quanto à organização das Cadeiras referentes às áreas de Desenho Industrial e de Comunicação Visual, apresentadas anteriormente no Relatório de Atividades de 1962 da FAU/USP, são encontradas as respectivas relações a estes campos:

- . Cadeira nº 16: Plástica I (2º ano) – ligada ao campo da educação visual
- . Cadeira nº 17: Plástica II – estudo dos elementos construtivos da forma, de organização e estrutura dos meios plásticos bi e tridimensionais
- . Cadeira nº 18: Plástica III – ligada ao campo do “Desenho Industrial”, especialmente no que se refere à indústria da construção e ao estudo e desenvolvimento de implementos e equipamentos do edifício, industrializados e industrializáveis
- . Cadeira nº 21: Desenho Artístico (duas linhas de trabalho):
 - uma no campo da educação visual
 - uma no campo objetivo da representação
- . Cadeira nº 22: Composição Decorativa - Conceito e prática do desenho

industrial, generalidades, apanhado histórico sobre os problemas da arquitetura e da indústria

- O patrimônio formal das artes no Brasil e seu aproveitamento nas formas industriais.
- Exercícios constantes de projetos e desenhos dentro de um relacionamento com os processos industriais existentes, compreendendo assuntos ligados aos equipamentos: residencial, religioso, comercial e de diversões.
- Os exercícios serão rigorosamente executados de acordo com as recomendações da “Associação Brasileira de Normas Técnicas”, tendo em vista permitir aos alunos imaginar formas, formulá-las em termos precisos e realizá-las em modelos.

Apesar de ocorrer no ambiente específico da FAU/USP, esta reestruturação estava vinculada a uma reforma maior, como citado no texto de Siqueira e Braga (SIQUEIRA; BRAGA, 2009, p. 3):

[...] A criação destes departamentos não estava ligada unicamente à reforma efetuada dentro da Faculdade, mas também a uma reforma na estrutura da Universidade como um todo, que aconteceu no mesmo ano. É importante mencionar que estas reformas foram realizadas durante a gestão do professor Lourival Gomes Machado na diretoria da faculdade (1961-1962), uma vez que a sua aquiescência com relação às mesmas foi de fundamental importância para sua exeqüibilidade.

A importância da presença de Lourival Gomes Machado⁸⁴ na direção da Escola, quando ocorre a Reforma de 1962, também é levantada por Pereira (2009), que destaca que, por Lourival ser o primeiro professor cuja formação não era a tradição da Escola Politécnica, possibilitou-se a abertura para os novos pensamentos. Pereira cita ainda a significativa contribuição do Grêmio da FAU/USP, o GFAU, e sua atuação na construção do conhecimento sobre arquitetura, artes e cultura dentro desta Faculdade, neste período.

Esta reestruturação acontece no início da década de 1960, época de intensa agitação política, social e cultural, conforme destacado por Francisco Homem de Melo (MELO, 2006, p. 28):

[...] os anos 60 mudaram o mundo. Revolução era a palavra mágica. As rupturas foram de toda ordem: políticas, sociais, artísticas, científicas, comportamentais. O sonho de construir uma sociedade pacífica e igualitária levou jovens do mundo todo a lutar por mudanças que, mesmo parecendo ingênuas ou irrealizáveis, cumpriram o papel de motores de transformações duradouras em múltiplas esferas.

A política brasileira se fazia cada vez mais presente no cotidiano dos cidadãos, e os militares começavam a ocupar seu espaço, que seria consolidado em 1964 pelo golpe militar. Diante desta luta pelo poder, estudantes mobilizam-se na busca de transformação social. Era a época dos festivais de música (Tropicália, Bossa Nova, Jovem Guarda),

⁸⁴ Lourival Gomes Machado (1917-1967). Crítico de arte, historiador da arte, professor, cientista político, jornalista. (Mais informações no final deste capítulo).

enquanto que locais culturais como o Teatro Oficina e Arena e o Cinema Novo eram palco de manifestações. Em meio a este momento conturbado, se apresentava o início da década de 1960 e o contexto social brasileiro, no qual a reforma de 1962 foi proposta.

A reforma abrangeu não apenas as questões didáticas, mas a organização da Escola como um todo, quando foram reavaliados setores como o técnico-administrativo, além do incentivo a atividades extras como a pesquisa, cursos extraordinários e intercâmbios. Em consequência da ampliação, houve também um aumento significativo do número de docentes e demais funcionários, como apresentado no Relatório: “As reformas introduzidas no campo administrativo, graças às verbas concedidas pelo Plano de Ação do Governo do Estado, visaram a ampliar serviços que, por falta de pessoal, não preenchiam suas finalidades”. (**Relatório de Atividades**, FAU-USP, 1962, p. III).

A reforma administrativa visou a intensificar os serviços de pessoal, que tiveram significativo aumento com as alterações no sistema educacional. Além do Setor de Contabilidade, a Biblioteca foi o setor de maior ampliação, inclusive em seu espaço físico e volumes do acervo. O Relatório ainda aponta a contribuição do CPEU nas atividades municipais.

Referente à Política de Afins, verificam-se os objetivos da FAU/USP de possibilitar ampla habilitação a seus profissionais, por meio do ensino da arquitetura e do urbanismo, e capacitá-los para atuar nas diversas atividades do campo técnico e artístico, proporcionando ao arquiteto conhecimentos de diferentes campos baseados em seu papel social, expressos da seguinte maneira:

A reestruturação curricular foi orientada no sentido de despertar por outros ramos da atividade profissional. Cuida-se de formar o arquiteto, imprimindo-lhe, porém, uma formação consentânea com a solicitação, cada vez mais crescente, da indústria e as necessidades sociais. O objetivo será alcançado através do desenvolvimento de quatro (4) linhas didáticas, bem marcadas: comunicação visual (expressão gráfica), desenho industrial, arquitetura de edifícios e planejamento. (**Relatório de Atividades**, FAU-USP, 1962, p. IV).

O Relatório de Atividades de 1962 da FAU/USP demonstra o desejo, naquele momento, de posicionar o arquiteto como profissional voltado às questões sociais em resposta às novas demandas industriais e tecnológicas que eram almejadas para o desenvolvimento brasileiro. A inserção das atividades de desenho industrial e de comunicação visual nas práticas dos profissionais de arquitetura demonstra a importância pretendida pela Faculdade de Arquitetura de Urbanismo da USP aos seus formandos, tendo como um de seus primeiros passos a proposta curricular daquele ano.

Na intenção de tornar o arquiteto um agente com respostas adequadas

às demandas industriais, a Reforma do ensino da FAU/USP de 1962 procurou garantir variedade e flexibilidade aos seus formandos a fim de proporcionar o desejado engajamento do arquiteto no processo de industrialização do Brasil nos anos 1960, como verificado nos trabalhos acadêmicos daquele ano⁸⁵.

Nos exemplos da produção de alunos da Sequencia de Desenho Industrial, verificamos a proposta de inserir o arquiteto nas soluções de problemas que envolvessem o homem e sua relação com o espaço e os objetos do cotidiano. Sob o intuito de proporcionar a este profissional uma nova posição na sociedade o texto esclarece que “para o arquiteto que toma a si a responsabilidade de uma resposta, não basta apenas a solução dos problemas no plano profissional de seu escritório”⁸⁶.

A reformulação da FAU/USP buscava uma estrutura coerente à diversidade de solicitações sociais e aos novos meios produtivos esperados para aquele período político, econômico e social brasileiro. Nas condições possíveis do sistema educacional brasileiro e oferecidas pela instituição, o texto introdutório dos trabalhos esclarece que a Escola assumiu “a responsabilidade da introdução do D.I. e da C.V.”⁸⁷ e que o uso do termo responsabilidade deveu-se ao fato de envolver “na experiência estudantes e professores, com todas as futuras consequências que, na nossa realidade, irá trazer o novo tipo de profissional produzido”⁸⁸.

Esta explicação vai ao encontro dos pensamentos daqueles que estavam envolvidos com a criação da nova estrutura curricular dentro da escola e que buscavam, com a implantação da proposta de reformulação, obter um resultado didático que traduzisse uma nova sistemática de ensino para o campo da arquitetura. A abrangência na formação do arquiteto proveniente da FAU/USP aproximava suas atividades daquelas do campo do design a partir da implantação das duas Sequências (CV e DI), o que demonstra o papel precursor da Escola em aproximar um campo ainda em formação de suas atividades.

Naquela época, o desconhecimento de atuação e as incertezas sobre o futuro do campo do design não foram empecilhos para dar continuidade à implantação das propostas acadêmicas da FAU/USP, onde fizeram parte o Desenho Industrial e a Comunicação Visual. A relevância destas áreas dentro do espírito nacional da época e o papel pretendido para o arquiteto dentro da instituição é identificado quando ambas são colocadas em paralelo, neste documento, às questões que envolviam problemas de edificações e de planejamento urbano na atividade do profissional de arquitetura.

85 FAU/USP. Desenho Industrial 1962. São Paulo: Departamento de Projeto FAU/USP, 1963.

86 Ibidem, p.1.

87 Ibidem, p.2.

88 Ibidem.

Não obstante a importância crescente da indústria e as novas demandas sociais, o interesse em estimular atividades de áreas afins como cenografia, fotografia, modelagem, além de proporcionar o desenvolvimento de trabalhos extracurriculares e complementares ao ensino, seria garantido com a criação do Departamento de *Museum*, responsável por coordenar tais atividades.

Para realização destas e outras finalidades, “foi possível criar três (3) departamentos (Histórico-Crítico, Composição e *Museum*)”⁸⁹, além da oficina de gesso, do gabinete de física, do almoxarifado, de ampliar a biblioteca e equipar melhor os serviços técnicos. A ressalva deve ser feita à limitação dos espaços físicos do prédio da Vila Penteadó, em que estava instalado o curso de arquitetura de graduação na época. O que derivou na implantação parcial das instalações planejadas e na restrição da capacidade didática, mantendo-se em trinta (30) o número de matriculados, devido à falta de espaço físico adequado para tal ampliação. A isto também se deve a instalação parcial das necessidades departamentais detectadas, neste caso, três (3) em vez de quatro (4), como citado anteriormente.

Era um período de exploração do desenho industrial. Muitos docentes agiam indiretamente nas atividades deste campo e tinham a pretensão de atuar junto à indústria de massa. Assim, eles partiram de uma ação coletiva, apesar de não unânime na FAU/USP, e contribuíram para o desenvolvimento dos campos da arquitetura e do design por meio do ensino destas áreas, conforme apontado por Siqueira e Braga:

[...] Isso demonstra que a reestruturação da faculdade a partir de 1962 representou um esforço amplo e integrado para uma efetiva modernização, em direção a uma proposta clara e precisa do que representava o ensino e a arquitetura em si para todos os agentes envolvidos neste processo educacional naquele momento. Isso, certamente, não significa que tal reforma não se tenha efetuado sem conflitos [...] (SIQUEIRA;BRAGA, 2009, p. 3).

Na busca de uma relação mais próxima entre o ensino das novas áreas inseridas no curso da FAU/USP, o professor Grinover, em entrevista a Juliano Pereira, cita alguns entraves encontrados durante o processo de implantação das disciplinas de Desenho Industrial e Comunicação Visual, da seguinte maneira:

Nós apanhávamos muito. Não somente porque não estávamos preparados, mas porque (...) não se discutia essa questão de identidade, coisa assim. A não ser de uma maneira extrema superficial, mas o que atrapalhava muito eram as disciplinas estanques que você tinha dentro da Universidade. Você tem compartimentalizado o ensino dentro da Universidade. Departamento disto, departamento daquilo, e mesmo dentro do departamento há várias disciplinas [...] Esse foi o grande problema, a meu ver, por isso não deu certo como projeto integrado. (PEREIRA, 2009, p. 290).

⁸⁹ FAU/USP. Relatório das Atividades de 1962, São Paulo: FAUUSP, 1962, p. V.

De acordo com a declaração de Lúcio Grinover, percebemos que, desde aquela época, procurava-se a integração dentro da academia. Neste sentido, o ex-professor enfatiza que, principalmente devido aos aspectos culturais, econômicos e sociais brasileiros, as propostas de industrialização da arquitetura e de seus componentes como desenho industrial não foram implantadas, como acontecia na Europa naquele período, nem tomadas como referência para algumas atividades acadêmicas.

Ao longo da década de 1950 e 1960, é notável o nascimento da proposta de estruturação da FAU/USP sob o desejo de inserção do seu corpo docente na colaboração da industrialização brasileira. Tais profissionais já estabeleciam um diálogo direto com a prática do desenho industrial e buscavam expor a importância desse campo nas atividades da escola, levando atividades deste campo para compor o ensino da FAU/USP. Muitos desses professores buscaram referências profissionais e acadêmicas que refletissem às expectativas do campo do desenho industrial brasileiro, participaram de eventos e estabeleceram contatos com profissionais de outras áreas que também desenvolviam atividades desta área correlata.

Vários acontecimentos marcaram o período e as tentativas de relacionar o campo acadêmico e o campo profissional de design, chamado de desenho industrial naquele momento. Um fato marcante foi a criação da Associação Brasileira de Desenho Industrial (ABDI), em conjunto com professores da ESDI-RJ e alguns industriais brasileiros, em 1963. Neste sentido ainda, podemos citar as diversas atividades desenvolvidas pela ABDI em parceria com a Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP) e a aproximação com o Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI), que também voltava sua formação de quadros profissionais para a indústria.

Assim, encontramos no **Relatório das Atividades de 1962** a importância que o incentivo à industrialização daquele período trouxe para o desenvolvimento das diversas atividades do campo educacional dentro da FAU/USP, conforme é apresentado em sua Política de Afins:

[...] Por outro lado, a criação do Departamento do Museum [...] visa a estimular o interesse pelas artes gráficas, pela cenografia; pela miniatura de projetos, através de modelos em gesso e madeira, pela arte-fotográfica, etc., atividades de grande importância, que necessitam, contudo, de ser valorizadas em benefício do profissional e, ainda, em última análise, da indústria. (**Relatório de Atividades**, FAU/USP, 1962, p. IV).

Com estes acontecimentos envolvendo seu corpo docente e as instituições dos campos da arquitetura e do desenho industrial, se dá a importância da FAU/USP nas discussões profissionais e acadêmicas, o que pode ser constatado ainda no III Encontro de Diretores, Professores e Estudantes de Arquitetura, sob o patrocínio desta Escola, em julho

de 1962, evento que reuniu os componentes de “todas as Faculdades de Arquitetura do Brasil” e teve “alto significado para o ensino de arquitetura”. (**Relatório das Atividades**, FAU/USP, 1962).

A presença de representantes de “todas as Faculdades de Arquitetura do Brasil” e as discussões geradas em torno do currículo mínimo de arquitetura, posteriormente encaminhadas ao Conselho Federal de Educação, apontam a importância da Instituição nas questões referentes às definições do campo e sua atuação.

Decorrência desses fatos será o programa da Diretoria para o ano de 1963, cujo objetivo era consolidar as reformas iniciadas em 1962, como será visto no item 2.8 deste trabalho.

2.5.1 Desenho Industrial e Indústria: arquitetura industrializada

No fim da década de 1950 e princípios de 1960, o governo federal via a industrialização como um meio de vencer o subdesenvolvimento e, assim, incentivava - ora por desenvolvimento de uma indústria nacional, ora por importar produtos - permitir-se a instalação de indústrias estrangeiras, sendo a segunda opção a mais praticada. A maioria das indústrias preferia a importação ou a cópia de produtos estrangeiros, reflexo do modelo industrial adotado com a abertura de multinacionais e falta de incentivo à tecnologia própria.

Contudo, dentro da FAU/USP, a defesa de desenvolver uma indústria com projeto nacional era a mais corrente, apesar de não haver um consenso entre seus professores sobre como desenvolvê-lo, como aponta Juliano: “mais precisamente na FAU/USP, em seu ensino de desenho industrial, a defesa será a realização de uma indústria nacional, para a qual a Instituição teria uma contribuição específica, ainda que não fosse unificada a visão entre professores sobre o caminho e as características dessa indústria nacional”. (PEREIRA, 2009, p. 92).

Outro exemplo de pensamentos divergentes foi, no final de 1966, a tentativa de retorno ao programa anterior a 1962 e a extinção das disciplinas de Desenho Industrial e Comunicação Visual, o que não foi aceito pelos professores do Departamento de projeto, que solicitaram a criação de uma Congregação oficial.

Nessa época, o Brasil apresentava um nível de industrialização considerável e tinha como intuito incrementar sua produção de bens de consumo, o que foi alavancado pelas indústrias automobilísticas que aqui estavam instaladas. Apesar de alguns profissionais de outras áreas, como artes e arquitetura, já atuarem em algumas atividades relativas ao desenho industrial, apenas com o incentivo da indústria é que começa um processo mais significativo para a constituição de um campo profissional, conforme destacado no trecho a seguir:

Durante a década de '60, empresas não pertencentes às áreas tradicionais de contratação do designer de produto abriram alguns espaços: equipamentos urbanos, aparelhos eletrodomésticos, eletroeletrônicos e automóveis são alguns exemplos desta abertura, embora ela tenha ocorrido de forma mais ou menos restrita, conforme o setor, e por vezes em produções semi-industrializadas. (SIQUEIRA;BRAGA, 2009, p. 1).

Assim, quando a ABDI foi criada - composta por profissionais do campo de atuação do desenho industrial, industriais e professores da ESDI e da FAU/USP -, seus integrantes encontravam uma indústria em crescimento no País, o que permitiria, em teoria, grande atividade dos profissionais. Sob esta perspectiva, o design seria uma das áreas de colaboração a viabilizar as novas pretensões nacionais. O campo contribuiria na busca pela racionalização da produção e expansão da abrangência de seu mercado consumidor, o que é verificado ao longo das décadas de 1960 e 1970 por certas ações dos precursores do design no campo profissional e acadêmico, professores e ex-alunos da ESDI e da FAU/USP.

Entre as décadas de 1960 e 1970, o Brasil vivia um processo de forte expansão urbana, o que provoca reflexos dentro do pensamento da FAU/USP. A Escola passa a debater a contribuição da arquitetura nacional em defesa de um compromisso social dos arquitetos na constituição da industrialização brasileira e conseqüente produção de uma arquitetura de qualidade em larga escala.

Para os profissionais da arquitetura, o desenho industrial contribuiria ainda para a industrialização dos componentes da construção civil, o que se reflete em várias obras de arquitetos da FAU/USP e foi exemplificado por Pereira pelos trabalhos dos arquitetos Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha, da seguinte maneira:

No caso particular dos arquitetos professores do Departamento de Projeto da FAU/USP, para se entender o ideal de colaboração do desenho industrial para a industrialização da arquitetura, é necessário considerar dentro da Escola a possibilidade de desenvolvimento de dois caminhos. Um deles que previa a industrialização dos elementos de construção e, outro, a industrialização da estrutura.

[...] Mas com relação a essas duas possibilidades em que se orientam os arquitetos professores da FAU/USP, é importante entender que industrializar os elementos da construção significa, em outras palavras, se aproximar da industrialização leve da construção civil, e industrializar a estrutura, concretizaria uma aproximação entre a arquitetura e a indústria pesada. Essas duas perspectivas de industrialização pelas quais a FAU/USP se decide, a partir da década de 1960, estará presente no trabalho de vários arquitetos da Escola. (PEREIRA, 2009, p. 237).

Neste contexto brasileiro de incentivo industrial, desenvolvimento econômico e definição do campo do desenho industrial, torna-se relevante apontar a presença dos arquitetos brasileiros. Quando o campo profissional do desenho industrial ainda se encontrava em fase

de formação, tais profissionais foram “protagonistas na história da consolidação de um desenho industrial nacional, quando ainda não existia um corpo profissional com formação específica em design” (SIQUEIRA;BRAGA, 2009, p. 1).

Desde os anos 1920 e os princípios da arquitetura moderna dos trabalhos de profissionais que atuavam em São Paulo, como local específico deste estudo, o desenho industrial se propõe como uma atividade intrínseca aos trabalhos dos arquitetos pioneiros do período. Sob a visão de criar mobiliários condizentes com a arquitetura que propunham, juntamente com os preceitos de democratização da arquitetura, dos produtos industriais e da construção industrializada, alguns profissionais da arquitetura desenvolvem atividades que os aproximam do design. Empresas de móveis - como a Móveis Pau Brasil, a Móveis Contemporânea e a loja Meia Pataca - são exemplos significativos da atuação de profissionais da arquitetura no desenho industrial.

Analisando este momento da história e em decorrência dos fatos, a discussão em torno do desenho industrial era evidente entre os profissionais do mercado, da academia, políticos e empresariado. Tal contexto, aliados aos acontecimentos econômicos, políticos e sociais da época, aponta que esta reestruturação curricular da FAU/USP não se tratava de um fato isolado. Aquele período histórico era marcado pelo início da institucionalização do campo profissional do design brasileiro, o que aponta o quão importante foi a implantação das instituições de ensino superior para a formação do design brasileiro.

Assim, a FAU/USP apresenta uma estreita relação com a formação do campo profissional e acadêmico do design. Seus personagens, professores e alunos, muitos deles pioneiros das atividades do campo, contribuíram para o desenvolvimento e promulgação dos trabalhos dessa área em fase de reconhecimento, conforme apontado por Siqueira e Braga (SIQUEIRA;BRAGA, 2009, p. 2):

[...] Já que até este período o desenvolvimento do design moderno nacional esteve especialmente ligado aos arquitetos modernos, é compreensível que tanto a arquitetura quanto o design estivessem apoiados sobre as mesmas bases ideológicas modernistas.

[...] A FAU, de modo coerente com a história do campo arquitetônico moderno no Brasil e com a formação do arquiteto moderno, que na linha de ensino iniciada pela Bauhaus abrangia também as áreas do design, pretendia ampliar a noção de projeto do arquiteto.

A partir dessas bases conceituais, a FAU/USP apresenta a proposta de sua primeira reestruturação curricular no ano de 1962. Era a "Universidade de Projeto"⁹⁰ sendo colocada em prática pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

⁹⁰ Termo utilizado pelo prof. Lúcio Grinover para expor a formação generalista pretendida para o profissional de arquitetura. Fonte: GRINOVER, Lúcio. Desenho atende ao mercado em termos de produção. In: **Revista O Dirigente Industrial**. São Paulo, agosto de 1966. Número 12, vol. 7.

2.6 As Sequências de DESENHO INDUSTRIAL e COMUNICAÇÃO VISUAL da FAU/USP

Quando Pereira pergunta a Lucio Grinover se a FAU/USP estava olhando para algum modelo, enquanto se pensava em *universidade de projeto*, comparando-a às referências adotadas pela ESDI, o ex-professor responde que, em sua opinião, “foi mais uma consequência das discussões” de cada uma das novas áreas que aconteceram internamente na Escola. Afirma também que “o espírito da cátedra realmente tinha saído da FAU/USP” (GRINOVER In: PEREIRA, 2009: 268), e destaca o pioneirismo desta Instituição, independente das correntes de pensamentos contrários à reestruturação.

Com a contribuição de outros professores, Vilanova Artigas encabeça a Reforma de 1962, quando há a substituição do “Departamento de Composição” e suas disciplinas de Pequenas Composições e Grandes Composições pelo “Departamento de Projeto”, conforme afirma Marlene Picarelli:

Em 16 de março de 1962, reúnem-se os professores J. B. Vilanova Artigas, Roberto Cerqueira César, Aberlado de Souza e Hélio Q. Duarte como colegiados do Departamento de Composição e embrião do atual Departamento de Projeto, que passou a ser assim denominado a partir de 29.12.62 com a implantação da Reforma de 62. [...] As quatro “sequências”, assim denominadas na época, passam a compor o quadro de disciplinas do Departamento, como resultado da Reforma de 62, que respondia com um curso formado nas quatro áreas. (PICARELLI, 1993, p. 12).

Assim, (Figura 2) é apresentado o formato da organização sugerida para a Sequência de Desenho Industrial. De maneira gradativa, a cada ano os exercícios propunham maior complexidade e aprofundamento nos objetos de estudo, e esta organização viria a ser adotada até o ano de 1967.

	TEÓRICA	PRÁTICA	EXERCÍCIOS
1º ANO	<p>Importância do desenho técnico como linguagem para a realização formal.</p> <p>Estudo de objeto de função específica limitada, revelando o aspecto anatômico.</p>	<p>Desenho técnico – modelo (sempre)</p> <p>Individual – trabalho prático</p> <p>Em equipe – análise do problema</p>	<p>Objetos existentes</p> <p>Fazer desenho técnico (relevo)</p> <p>Projeto de objetos simples de uso definido</p>
2º ANO	<p>Os métodos de produção industrial como definidores das formas. Relação entre desenho e materiais (desenho de execução, desenho de máxima).</p>	<p>Em equipes pequenas para estudo de métodos de produção, sempre ligadas ao exercício prático.</p> <p>Resultados das pesquisas são exprimidos por equipes</p> <p>Projetos realizados individualmente</p>	<p>Aperfeiçoamento de objetos existentes (parte ou total) ou pequenos projetos (definido)</p>
3º ANO	<p>A forma do ponto de vista estético: textura, cor, forma, etc.</p> <p>A função da forma</p>	<p>Em equipes pequenas para estudo de métodos de produção</p> <p>Resultados das pesquisas são exprimidos por equipes</p> <p>Em equipe – trabalhos práticos</p>	<p>Projeto de grupo de objetos relacionado a uma só diretriz.</p>
4º ANO	<p>Síntese</p>	<p>Individualmente – trabalhos práticos</p>	<p>Objetos individuais (acabados)</p>

Figura 2: Sequência de Desenho Industrial. Departamento de Projeto. FAU/USP (1963-1967).

[Fonte: FAU/USP. Relatório de Atividades Propostas para 1962. São Paulo: FAU/USP, 1963.]

Contudo, é relevante apontar que, em especial no ano de 1962, a implantação ocorreu de uma só vez, ou seja, os alunos que estavam entre o segundo e o quarto anos do curso não passaram pela pré-formação dos anos anteriores. Dessa forma, eles não vivenciaram o respectivo ano de desenho industrial correspondente ao quadro acima. Exemplos representativos podem ser verificados nos trabalhos acadêmicos realizados naquele ano, encontrados na publicação intitulada **Desenho Industrial 1962**⁹¹ da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Cada ano do curso de desenho industrial destinava-se ao objetivo acima apresentado, conforme:

. 1º ano: análise do objeto e sua representação e o estudo e proposição de um objeto de uso. Ex.: jarra térmica, cabo de furadeira manual, cabo para raquete de *ping-pong*, faca e colher, entre outros;

. 2º ano: ênfase aos aspectos de utilização do objeto, isto é, sua funcionalidade, e ainda questões pertinentes aos processos de produção industrial; escolhidos os seguintes temas: apagador de quadro negro, abridor de garrafas para tampas metálicas e cortador de papel para escritórios.

Nessa turma, em específico, pelo foco dado à representação e precisão da prática industrial, foram utilizados exercícios baseados nas propostas do SENAI, e é onde encontramos uma relação estreita entre as duas instituições na proximidade das experiências das práticas que envolviam as atividades ligadas ao parque industrial.

. 3º ano: o reestudo de um jogo de xadrez, com seis peças, tabuleiro, estojo, embalagem e apresentação. Como resultados, foram expostos objetos cujas características remetiam aos conceitos da modernidade e em proximidade com o ponto de vista conceitual exercido na *Bauhaus*, apesar de ser uma das primeiras experiências de produção de objeto industrial dentro do curso, assim apontado pela publicação⁹²:

Como resultado final, constatou-se tendência geral de abandono das reminiscências artesanais de dar às peças formas figurativas correspondentes a seus nomes, completamente ultrapassadas pelos modernos conceitos de xadrez posicional deixando de considerá-lo como batalha e sim como jogo de relações. [...] Tomaram entre as peças características outras, como as de movimentação, apresentando maior coerência com as novas técnicas de produção.

. 4º ano: síntese; projetar o “objeto acabado” que pudesse ser desenvolvido, mesmo sem a preparação dos anos anteriores, com maior ou menor facilidade de execução dos modelos dentro das condições da oficina da época e, ainda, que tivesse uma ligação com as questões nacionais. Daí surgiu o tema “Propor solução para o preparo do café

91 FAU/USP. Desenho Industrial 1962. São Paulo: Departamento de projeto FAU/USP, 1963.

92 FAU/USP. Desenho Industrial 1962. São Paulo: Departamento de projeto FAU/USP, 1963.

doméstico brasileiro”, que se desenvolveu a partir do levantamento de alguns tipos existentes, análise formal das peças e representação gráfica. Com essa proximidade entre o aluno e o objeto, foi realizada visita a uma fábrica, o que fez com que os alunos avaliassem seus desenhos e iniciassem os estudos preliminares; depois, o anteprojeto e os modelos em argila e, finalizando o curso, o modelo em gesso.

A seguir são apresentados trabalhos acadêmicos do ano de 1962, desenvolvidos nas disciplinas relacionadas ao desenho industrial, que exemplificam tais conteúdos e expressam as respostas obtidas nesse primeiro momento da reforma curricular (a maioria dessas peças supõe-se que sejam da autoria de Carlos Alexandre).

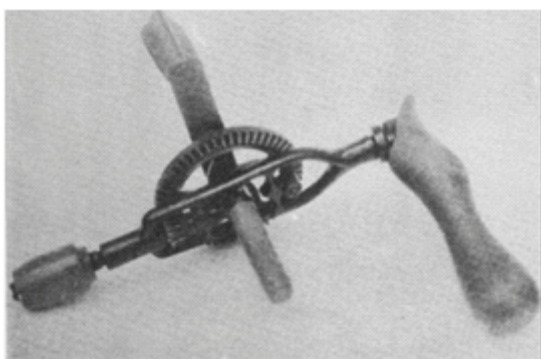


Figura 3: Trabalho acadêmico 1º Ano, 1962.

Furadeira Manual [FAU/USP. **Desenho Industrial 1962**. Sequência de desenho industrial. São Paulo: Departamento de projeto FAU/USP, 1963.]

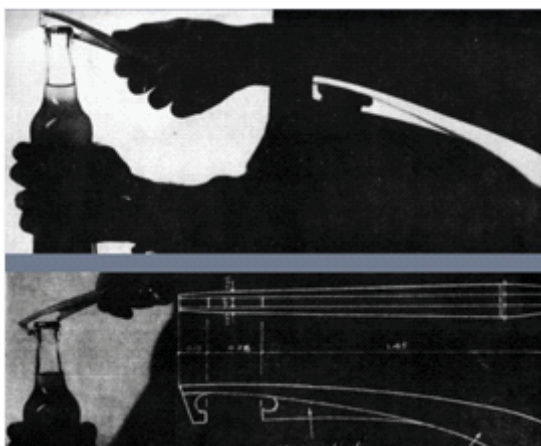


Figura 4: Trabalho acadêmico 2º Ano, 1962.

Abridor de garrafa [FAU/USP. **Desenho Industrial 1962**. Sequência de desenho industrial. São Paulo: Departamento de projeto FAU/USP, 1963.]

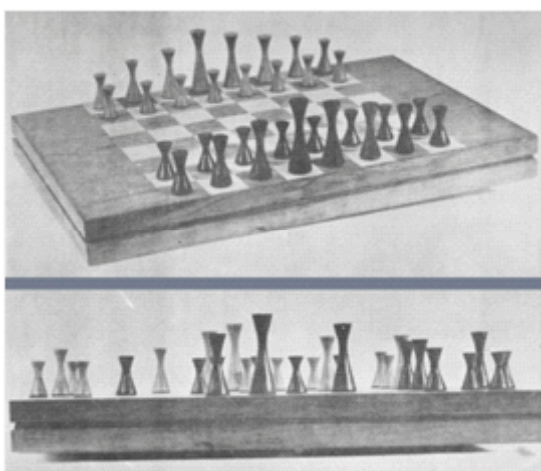
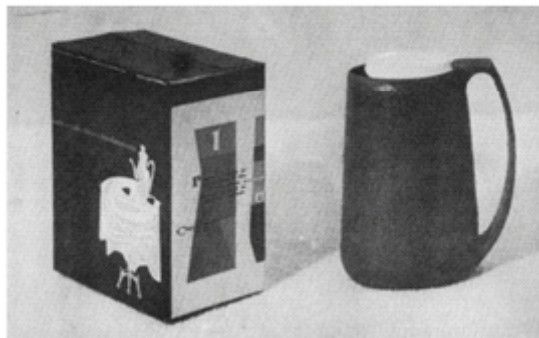


Figura 5: Trabalho acadêmico 3º Ano, 1962.

Jogo de xadrez [FAU/USP. **Desenho Industrial 1962**. Sequência de desenho industrial. São Paulo: Departamento de projeto FAU/USP, 1963.]

Figura 6: Trabalho acadêmico 4º Ano, 1962.

Cafeteira [FAU/USP. **Desenho Industrial 1962.** Sequência de desenho industrial. São Paulo: Departamento de projeto FAU/USP, 1963.]



A publicação **Desenho Industrial 1962** - Sequência de desenho industrial, FAUUSP esclarece a proposta de inserção da Sequência no currículo do curso, cujo propósito era um “ensino com uma estrutura suficientemente flexível para suportar o impacto da variedade e número das novas solicitações”, e que correspondesse a um país em fase de desenvolvimento e a aspectos variados da produção.

A proposta de curso da FAU/USP seguiu o modelo da prática do ateliê, no qual se preconizava que o profissional da arquitetura fosse apto a desenvolver todas as escalas de projeto, do edifício e do urbanismo, até o design gráfico e de produto.

Assim, diante da proposta de que o arquiteto poderia atuar no campo profissional do desenho industrial, a Escola organiza suas bases para um novo formato de ensino, em que encontramos a Sequência de Desenho Industrial da FAU/USP em proximidade conceitual com a “universidade do projeto”, como nomeado por alguns docentes, e caracterizado particularmente por Pereira:

A primeira delas diz respeito a ensinar desenho industrial amparando o estudante na amplitude da formação do profissional arquiteto. Por isto propôs não um curso de desenho industrial único. E sim, dentro do Departamento de Projeto, uma Sequência de desenho industrial, cujo funcionamento se objetivava solidário às demais Sequências dentro do Departamento de Projeto – Sequência de Arquitetura, Sequência de Urbanismo e Sequência de Programação Visual. (PEREIRA, 2009, p. 272).

Como apontado no texto, as Sequências de Desenho Industrial e Comunicação Visual não foram instaladas para serem formações secundárias dentro da Faculdade de Arquitetura da USP. Tal esclarecimento pode ser verificado quando se analisa a proposta das disciplinas para o 4º ano da Sequência. Nesta etapa, sob a orientação de um professor, o aluno se dedica a um trabalho final com caráter de projeto-tese⁹³ com tema de livre escolha, nos mesmos padrões que o exigido para a conclusão do curso no campo da arquitetura ou do urbanismo dentro da FAU/USP. Além disso, outra característica desse curso é o processo de avaliação dupla dos exercícios - uma pelo professor e outra pela indústria - em todos os anos da Sequência do

93 PICARELLI, Marlene. O desenho Industrial no Projeto da FAU/USP. **Sinopses**, Edição Especial, 1993, p. 49.

curso, conforme artigo de Lúcio Grinover para a Revista **O Dirigente Industrial**⁹⁴.

Lúcio Grinover, como presidente da Associação Brasileira de Desenho Industrial naquele período, relata que buscou aproximar a produção da FAU/USP com a indústria brasileira e expressa sua intenção de “constituir um ensino com alcance muito mais amplo que os limites de uma escola restrita de desenho industrial, pois que se desejava uma *Universidade do Projeto*”. (PEREIRA, 2009, p. 165).

Dessa forma, o ex-professor da FAU/USP enuncia que, para atingir tal objetivo, um dos principais esforços seria a diminuição do poder das Cátedras vigentes. Assim, no ano de 1962, há a inclusão das disciplinas autônomas junto às Cadeiras contidas na estrutura do curso.

No Departamento de Projeto na Sequência de Comunicação Visual, entre 1963 e 1968, encontramos a Sequência composta pela Cadeira nº 12 de Comunicação Visual I e pelas disciplinas autônomas Comunicação Visual II e Comunicação Visual III. Já o Desenho Industrial contemplava a Cadeira nº 13 de Desenho Industrial III, de que faziam parte as disciplinas autônomas de Desenho Industrial I, Desenho Industrial II e Desenho Industrial IV.

Segundo documento do Departamento de Projeto do ano de 1965⁹⁵ referente à Sequência de Comunicação Visual, verifica-se a intenção de inserir o aluno nos elementos da linguagem visual, “através da redescoberta” da linha, da superfície e do volume, da matéria, da cor, do plano e do espaço.

Para o segundo (2º) ano, a disciplina autônoma Comunicação Visual II abordava o desenvolvimento de trabalhos no campo plástico, enquanto a Comunicação Visual III, ministrada no terceiro (3º) ano, voltava-se “para a discussão e observação dos fenômenos concretos da comunicação visual no mundo moderno: sua função, seus meios de produção, seu significado e sua expressão”⁹⁶. Assim também é descrito o objetivo dessa disciplina: “Os dois anos de exercício da linguagem, em conjunto com os demais setores de formação das outras sequências do curso, estabelecem o equipamento mínimo necessário a uma visão crítica e objetiva da realidade (...)”⁹⁷, apontando para a busca de integração entre as áreas nesse contexto de mudanças e nova configuração curricular.

Enquanto a Sequência de Comunicação Visual era abordada em três anos, a de Desenho Industrial tinha quatro anos de duração,

94 GRINOVER, Lúcio. Desenho atende ao mercado em termos de produção. **O Dirigente Industrial**. São Paulo, agosto de 1966. Número 12, vol. 7.

95 FAU/USP. Sequência de Comunicação Visual. São Paulo: Departamento de Projeto FAU/USP, 1965. p.32-43.

96 Ibidem., p.42.

97 Ibidem.

ambas ministradas no mesmo formato de quatro horas semanais, apresentando-se da seguinte forma:

Para o primeiro (1º) ano, a ênfase era dada ao Desenho Técnico e à representação de um objeto com função específica. Para isto, o curso contou com uma primeira fase, denominada "análise do objeto e sua representação", quando os alunos eram apresentados às técnicas de representação gráfica e aos instrumentos de medição e de desenho. A segunda fase, chamada de "estudo e proposição de um objeto de uso", objetivava oferecer ao estudante o contato com metodologias de análise, pesquisa e discussão. Com o propósito de gerar discussões no âmbito da ergonomia, a proposta partia da fabricação de um objeto concreto, cuja abordagem estava focada no "manuseio", originando a produção deste objeto acabado como resultado do exercício. Na figura 3, apresentada anteriormente, encontramos um dos resultados dessa proposta.

Ao segundo (2º) ano do curso de Desenho Industrial foi destinado o entendimento da relação entre desenho e material, além da apresentação dos métodos industriais de produção como definidores da forma. Para atingir tal objetivo, foram levantadas questões relativas aos processos de produção industrial direcionadas à funcionalidade dos objetos e adequadas às limitações da infraestrutura existente na Instituição, cujos equipamentos eram os provenientes da época de criação do Laboratório de Modelos, em 1952. Para este propósito deveriam escolher um dos três temas propostos no ano de 1962: um apagador de quadro-negro para uso em escolas, um abridor de garrafas para tampas metálicas (Figura 4) ou um cortador de papel para uso em escritórios.

Já no terceiro (3º) ano, o trabalho envolveria as questões estéticas como, por exemplo, textura, cor e forma, o que seria desenvolvido em duas etapas, um trabalho de elaboração rápida e outro mais minucioso. O primeiro procurava diferenciar invenção mecânica e design a partir da elaboração de um isqueiro, e o segundo era uma releitura de um jogo de xadrez (Figura 5). Assim, foi encontrado o princípio de alguns pensamentos que se voltavam às novas questões produtivas, sobre as quais alguns professores escreveram⁹⁸:

Como resultado final, constatou-se uma tendência geral de abandono das reminiscências artesanais de dar às peças formas figurativas correspondentes a seus nomes, completamente ultrapassadas pelos modernos conceitos de xadrez posicional, deixando de considerá-lo como batalha e sim como jogo de relações. As novas peças tomaram outras características, como as de movimentação, apresentando maior coerência com as novas técnicas de produção.

No quarto (4º) ano, o aluno seria conduzido a elaborar um projeto síntese do conhecimento adquirido nos anos anteriores. No entanto, devido à ausência nos anos anteriores da Sequência de desenho

⁹⁸ FAU/USP, 1963 In: PEREIRA, 2009, p. 151.

industrial, para a primeira turma da implantação foi sugerido um exercício de menor complexidade, sem restringir os objetivos do curso quanto à análise dos objetos existentes até a produção de um protótipo e a embalagem. Com este intuito, a proposta foi uma cafeteira de uso doméstico (Figura 6), cujos resultados expressam características funcionalistas e o pensamento sobre a produção industrial daquele período entre os alunos e professorado da Escola.

Na imagem a seguir aparecem, resumidamente, os apontamentos acima descritos e os responsáveis por cada ano do curso de Desenho Industrial.

Período Escolar	Professores	Exercícios
1º ano	Hélio de Queiroz Duarte Marlene Picarelli Lúcio Grinover	Resolver a <i>pega</i> de um dos objetos: ferramentas manuais (cabos de lima, chave de fenda, alicates), cabos de panela, pegadores de gaveta, alças de mala, botões para rádio, botões para painéis de automóveis, maçanetas, torneiras, talheres, etc.
2º ano	Ernest Robert de Carvalho Mange João Baptista Alves Xavier Cândido Malta Campos Filho	Um dos três temas, com livre escolha dos alunos: Um apagador de quadro negro para uso nas escolas em geral; um abridor de garrafas para tampas metálicas ou um cortador de papel para uso em escritórios.
3º ano	José Maria da Silva Neves Abraão Velvu Sanovics Luiz Gastão de Castro Lima	Um jogo de xadrez (desenho das suas 6 peças, o tabuleiro, a embalagem e a apresentação gráfica) e o projeto de um isqueiro a partir de um mecanismo existente fornecido ao estudante.
4º ano	Roberto Cerqueira Cesar Luiz Roberto Carvalho Franco Dário Imparato	Cafeteira: <i>Propor uma solução para o preparo do café doméstico brasileiro.</i>

Figura 7: Professores e exercícios de projeto da Sequência de Desenho Industrial da FAU/USP em 1962.

[Fonte: PEREIRA, 2009, p. 122.]

no campo do desenho industrial, o Brasil encontrava o rebatimento de suas propostas políticas nas academias, gerando condições para que fossem elaboradas tais tentativas dentro da FAU/USP, conforme indica Marlene Picarelli (PICARELLI, 1993, p. 47):

Esse período inicial se caracterizou por tornar o DI uma atividade específica e conseqüentemente ligado à necessidade de um processo de ensino mais estruturado e atualizado. Dentro desse contexto estão os primeiros trabalhos curriculares: jogo de xadrez, rádios portáteis, bandejas para alimentação em avião, talheres, louças, eletrodomésticos, brinquedos, relógios, etc.

Em resposta ao desenvolvimentismo do período e na busca por identidade e definição do campo, o desenho industrial apresentava-se de diversos modos. Um desses exemplos é expresso por meio dos significativos trabalhos profissionais realizados nesta área, principalmente relacionados à arquitetura e interiores como aqueles voltados à indústria de bens de consumo e habitação. Outro ponto marcante do período é a realização de uma série de concursos, premiações e cursos, cujas temáticas relacionavam-se à área como, por exemplo, os concursos da Feira de Utilidade Doméstica - UD e do Salão do Automóvel⁹⁹. Além desses acontecimentos, é relevante citar ainda, na

⁹⁹ GRINOVER, Lúcio. O desenhista industrial no Brasil, formação e mercado de trabalho. **PRODUTO E LINGUAGEM**. São Paulo: ABDI. v. 1, n. 2, segundo trimestre. 1965.

área acadêmica, o curso de Metadesign a que, devido à sua importância, foi dedicado um item deste trabalho.

Em meio a esses e outros episódios, a academia passava por uma série de remodelações. As discussões giravam em torno da organização dos cursos e da formação de seus ingressantes, até que no final do ano de 1963 é instituída a Portaria GR N. 122, de 25/11/63 na Universidade de São Paulo. Este documento estabelecia que a matrícula fosse feita em disciplinas, de acordo com a seriação padrão, e condicionado a um critério de precedência, e o ingresso no curso, por meio de classificação. Além disso, seriam instaladas disciplinas autônomas para cada Cátedra, ainda que convivessem juntas até o ano da Reforma Universitária, em 1969, em consonância com o modelo proposto na FAU/USP.

Diante desta proposta e no decorrer dos anos seguintes, o curso de Desenho Industrial da FAU/USP é identificado como modelo único de ensino deste campo, pois havia uma equidade das quatro áreas de projeto (arquitetura, urbanismo, desenho industrial e comunicação visual). Além disso, a Instituição distinguiu-se pela importância dada aos conteúdos de cada área dentro da sua estrutura, pois mesmo observando vários exemplos de outras escolas de arquitetura e de desenho industrial, não reproduziu nenhum deles.

Nas Sequências de Comunicação Visual e Desenho Industrial, identificam-se também características distintas a partir da prática dentro de suas disciplinas autônomas. Cada qual possuía formato singular, relacionado a quem as lecionava. Exemplos das especificidades das atividades desenvolvidas são observados nos exercícios acadêmicos e ementas de disciplinas.

Assim, professores de disciplinas da Comunicação Visual, como Ernest Mange e Élide Monzéglio e ainda Caetano Fracarolli (escultor), discursavam sobre a subjetividade, e os trabalhos buscavam uma expressão mais criativa e livre, referenciada, muitas vezes, na Gestalt e na Bauhaus.

Já, docentes como Lúcio Grinover e Abrahão Sanovicz, que ministravam aulas na Sequência de Desenho Industrial, propunham atividades referenciadas no funcionalismo mais pragmático. Essa parece ter sido também a mesma linha seguida por Ludovico Martino nas aulas da Sequência de Comunicação Visual nos anos de 1960 na FAU/USP a partir dos documentos extraídos do departamento de Projeto da Faculdade. (Anexo V)

Os trabalhos acadêmicos desenvolvidos nesse período refletem as intenções e influências que nortearam a atividades acadêmicas dentro da FAU/USP. Conforme os exercícios apresentados anteriormente, encontramos nas propostas didáticas presentes nas disciplinas da Sequência de Desenho Industrial, objetos adeptos da geometria

simples e racionalista, em que a forma segue a função, semelhantes aos produzidos na Escola de Ulm. Já quanto à Comunicação Visual, o corpo docente sugeriu, principalmente, trabalhos que explorassem a “expressão livre” e a “capacidade criativa”¹⁰⁰, como o ensino desenvolvido no curso básico da Bauhaus.

Desse modo, o ensino dentro da FAU/USP, referenciado ora pelas propostas *bauhausianas*, ora pelas da Escola de Ulm, pode ser considerado uma característica da Faculdade a partir da reestruturação curricular implantada em 1962.

2.6.1 Contatos internacionais: A Influência Italiana

No entanto, apesar dessas linhas de pensamento que direcionaram os professores da FAU/USP naquele período, alguns dos agentes envolvidos com a Reforma de 1962 e representantes do corpo docente sofreram influência italiana, direta ou indiretamente. Alguns destes professores eram descendentes daquele país ou participaram do campo italiano de design por meio de atividades profissionais, o que viria a se refletir nos trabalhos profissionais que por aqui desenvolveram.

Nas décadas de 1950 e 1960, os arquitetos italianos também desenvolviam projetos de desenho industrial voltados para o processo criativo e orientados, em grande parte, pela intenção do *Projeto Total*. Discurso este que se tornaria a grande influência da cultura italiana nas atividades profissionais do campo brasileiro de design, diferentemente da linguagem da relação entre forma e função, pregada pelos ulminianos.

Nesse grupo, encontramos exemplos como o do professor Abraão Sanovicz e o estágio realizado com Gio Ponti, na Itália, onde aprendeu certo método de projeto e o usou como referência nos seus, de acordo com o relato de Lúcio Grinover a Juliano Pereira¹⁰¹. Também o professor João Carlos Cauduro fez curso na Itália na mesma época. O professor Lúcio Grinover foi outro docente da FAU/USP que esteve naquele país, ocasião em que estabeleceu contato com Humberto Eco, trazendo-o para o Brasil, posteriormente.

O professor Grinover, inclusive, foi o orientador em 1973 de Eduardo de Almeida em seu trabalho para a obtenção do título de doutor e que se tornou, posteriormente, professor da mesma instituição. Eduardo de Almeida foi outro ex-aluno que bebeu das fontes italianas. Em 1962, Eduardo de Almeida recebeu uma bolsa da Fundação Amerigo Rottellini para cursar na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Florença os cursos de história da arte e de desenho industrial, ministrados por Leonardo Benévolo e por Pierluigi Spadolini.

100 FAU/USP. Sequência de Comunicação Visual. São Paulo: Departamento de Projeto-Programa das disciplinas 1964 FAU/USP, 1964, p. 2.

101 GRINOVER, 2009 In: PEREIRA, 2009, p. 306.

Sua tese sob o título “Habitação: consumo, produto, projeto” foi defendida após viagem à Itália¹⁰² e experiências de trabalhos acadêmicos desenvolvidos dentro da FAU/USP voltados à industrialização da construção civil, racionalização dos meios de produção e contextualização sociocultural, durante o ano de 1972¹⁰³.

Visando a sanar certas carências na formação profissional e estabelecer “as condições necessárias para o início dos trabalhos didáticos e pesquisas pertinentes à área” (PICARELLI, 1993, p. 47), muitos professores buscaram formação em instituições estrangeiras.

Com o intuito de estabelecer relações internacionais, é importante ainda marcar a participação de professores desta Escola em um dos principais eventos de Desenho Industrial no início do campo. Abrahão Sanovicz, João Carlos Cauduro, J. Rodolpho Stroeter e Lúcio Grinover formaram a primeira delegação brasileira a participar dos congressos realizados pelo *International Council of Societies of Industrial Design -ICSID*¹⁰⁴ em 1963. A intenção deste contato era apresentar a experiência da implantação da Sequência de Desenho Industrial e Comunicação Visual e os resultados obtidos, além de aproximar o corpo docente com as questões internacionais existentes naquele momento sobre o campo do design.

Assim, por intermédio desses e outros fatos, os contatos estabelecidos proporcionaram novas referências ao campo do design paulistano e, ainda, conseqüente formação do corpo docente, desde o período da implantação das Sequências de Desenho Industrial e Comunicação Visual.

2.7 INFLUÊNCIA DE ULM: FUNCIONALISMO

O reflexo do funcionalismo alemão dentro da Sequência de Desenho Industrial da FAU/USP é encontrado nos trabalhos acadêmicos desde as primeiras turmas, em que se observa a tentativa de praticar um rigor funcional e objetivo com o propósito de se sobrepor à subjetividade.

Quando se verificam as propostas da Escola Superior da Forma em Ulm (*Hochschule Für Gestaltung – HfG*) para os exercícios desenvolvidos, as semelhanças tornam-se claras nos resultados apresentados em ambas as Instituições de ensino. De acordo com os exemplos vistos no item anterior e a análise de seus professores, é possível identificar que a linha de pensamento determinante era a funcionalista, com a qual se

102 HIROYAMA, Edison. **Obra de Eduardo de Almeida é analisada em artigo do arquiteto e professor Edison Hiroyama.** AU_Arquitetura e Urbanismo. n. 20, 2011.

103 Ibidem.

104 O primeiro brasileiro do campo de design a ir a um *ICSID* foi Lamartine Oberg, em 1961, para levantar informações para o Governo do Estado da Guanabara que queria abrir uma Escola de Desenho Industrial. Ver (NIEMEYER, 1997).

objetivava chegar a um objeto concreto e acabado, o que gerou grande expectativa do corpo discente, conforme palavras do professor Lucio Grinover, em entrevista a Marcos Braga sobre as repercussões no meio acadêmico:

A FAU, queira ou não queira, mudou um pouquinho o conceito [...] Arquitetura não era mais só e exclusivamente obra de arte. Isso pra mim é fundamental. Isso realmente mudou dentro da FAU. Como também o paisagismo não era só jardinagem. Mudou, mudou muito, mudou todo o conceito, mas era um trabalho que aos poucos tava se desenvolvendo entre desenho industrial e arquitetura, entre arquitetura e planejamento urbano, entre arquitetura e comunicação visual, desenho industrial e comunicação visual... Sempre reforçando um aspecto de projeto. (GRINOVER, 2008 In: SIQUEIRA;BRAGA, 2009, p. 7).

Assim, na procura por formar profissionais que atuassem na construção industrializada, o ensino de Ulm baseou-se em disciplinas práticas e teóricas para desenvolver a produção seriada. O estudo do módulo como componente repetitivo, a partir das estruturas pré-fabricadas, técnicas de montagem e elementos de conexão, era uma tentativa de inserção no novo processo industrial que surgia. Os representantes da escola, guiados pelo pensamento de menor desperdício, buscavam praticar o uso das técnicas de ponta e baixos custos em benefício das condições de mão de obra, aproximando-se dos preceitos de desenho industrial e arquitetura, o que seria equivalente à produção de objetos. Tais discussões também estavam em pauta, naquela época, na FAU/USP, como visto nas propostas apresentadas pelo corpo docente e as respectivas respostas discentes.

A experiência do ensino da arquitetura na Escola alemã empenhava-se em transportar a arquitetura para um método de projeto cujo intuito era criar para a indústria. Nesses preceitos encontramos o curso de Arquitetura do Departamento de Arquitetura da *HfG* de Ulm, estruturado conforme Figura na página seguinte.

Nessa estrutura, a *HfG* de Ulm adota a expressão *Edificações Industrializadas* em substituição a *Arquitetura*, em valorização das novas técnicas industriais de produção e da concepção de um ensino teórico baseado nos conteúdos da arquitetura moderna alinhada às futuras práticas profissionais. Pressupostos que também se apresentavam no Departamento de Projeto da FAU/USP, incluindo a Sequência de Desenho Industrial.

período	conteúdo
Primeiro ano de estudos	Introdução ao <i>design</i> (os exercícios têm a finalidade de informar o aluno com um sistema geométrico, visual e construtivo de duas ou três dimensões); seminário (métodos de produção, materiais de construção); geometria descritiva (polyhedra, plano); técnicas de representação; teoria da topologia estrutural, análise combinatória, teoria da probabilidade, teoria da informação; sociologia, economia, fisiologia, psicologia, história (século XX).
Segundo ano de estudos	<i>Design</i> e desenvolvimento: introdução à arquitetura de construções industriais (projetos de baixa complexidade para as necessidades de massa empregadas em métodos de produção em massa). Ênfase em materiais e métodos de construção industrial, novas construções de prédios, instalações modernas, condições ambientais internas e externas, e organização dos tipos de construção. <i>Design</i> técnico (engenharia, métodos de produção, materiais); seminário de sociologia; seminário de ciência política, estatística (engenharia mecânica) engenharia física (calor, umidade, acústica); instalações (aquecimento, condição de luz, iluminação); história da arquitetura moderna; análise e crítica sobre arquitetura; seminários especiais (coordenação modular, organização de construção, construção econômica).
Terceiro ano de estudos	<i>Design</i> e desenvolvimento. Construções industriais. Os projetos têm por finalidade a definição e solução de problemas complexos em áreas socialmente e economicamente críticas da arquitetura. Especialistas de ciências e indústrias são chamados para colaboração (seminários); seminários especiais (coordenação modular, organização de construção, economia da construção, construção de prédios modernos, planejamento de padronização terrenos, administração industrial).
Quarto ano de estudos	Pesquisa. Os projetos de tese de monografia procuram encontrar soluções básicas na construção industrial e sua arquitetura.]

Figura 8: Distribuição dos conteúdos nos quatro anos do Curso de Arquitetura do Departamento de Arquitetura da HfG de Ulm.

[PEREIRA, 2009, p. 65].

consumo e da industrialização dos elementos da construção civil. Há, no entanto, enorme distinção entre as condições e particularidades de cada Escola, principalmente quanto à estrutura curricular adotada, pois enquanto a Escola de Ulm possuía um curso básico e o aluno optava por uma habilitação, na FAU/USP o aluno cursava obrigatoriamente todas as linhas de formação.

Outra diferença é encontrada nos contextos político, econômico e social de ambos os países. O Brasil não possuía indústria da construção civil pronta para a industrialização da arquitetura e de seus componentes similar ao processo de desenho industrial defendido pela HfG de Ulm, cujas características influenciaram uma série de instituições de ensino de design, naquele período. Este novo significado para o campo arquitetônico, apesar de almejado dentro da escola brasileira, encontrou limitações por não se encontrar uma indústria capaz de suprir as demandas por componentes industrializados.

Assim, enquanto em Ulm o desenho industrial aparece como resposta às novas condições de organização e evolução tecnológica que a indústria apresentava para a sociedade europeia, no caso da FAU/USP o modelo

funcionalista foi apresentado, principalmente, por professores de projeto da área de Desenho Industrial, em seus métodos de trabalho. Nesta tentativa de aproximar a metodologia de ambas as escolas, foram realizadas algumas atividades na Escola brasileira, e uma das mais significativas foi o curso ministrado dentro do ensino de Desenho Industrial da FAU/USP, por Andries van Onck, ex-aluno da *HfG* de Ulm. Sob o tema de Metadesign, caracterizava-se por apresentar uma metodologia de projeto baseado na ciência e na técnica, como será visto a seguir.

2.7.1 Metadesign

Nos primeiros anos da implantação da Sequência de Desenho Industrial, a FAU/USP contou com um curso extra de grande importância para o desenvolvimento do pensamento sobre design da época. O Departamento de Projeto criou um curso de pós-graduação em Projeto naquele período, que, na atualidade, seria reconhecido pelo Ministério da Educação e da Cultura (MEC) como mais próximo de um curso de “aperfeiçoamento profissional”. O que não pode ser entendido como menor significado, diante de sua aplicação nas metodologias praticadas neste campo de conhecimento, durante o período de evolução nacional, entre as décadas estudadas de 1960 e 1970.

A disciplina inicial desta pós-graduação foi “Metadesign”, em um curso de 40 horas. Apoiado pela ABDI, tal curso, lecionado pelo desenhista industrial Andries Van Onck (ex-aluno da *HfG* de Ulm), tinha como proposta uma metodologia de design baseada nos conceitos científicos e técnicos da geometria, simetria, cinemática, combinatória e teoria da informação, em detrimento do processo subjetivo de criação, como descrito no documento traduzido por Lúcio Grinover¹⁰⁵. Tais princípios influenciaram o pensamento da Faculdade até início da década de 1970.

Na tese de Juliano Pereira, o professor Grinover aponta que, ao contrário da ESDI, a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo não adotou o modelo de estrutura curricular composto do curso básico, no primeiro ano, e da opção por uma linha de formação específica e segmentada de Projeto, como praticado na *HfG* de Ulm, apesar de considerar que houve determinadas influências. E é nesta acepção que se encontra um alinhamento entre o pensamento de Andries van Onck e o dos primeiros professores da Sequência de Desenho Industrial da FAU/USP, os quais procuravam desenvolver elementos modulares para a produção em série.

A importância da presença de Andries van Onck e suas teorias no contexto brasileiro e no ensino da FAU/USP são descritas por Pereira (2009, p. 103), da seguinte maneira:

105 ONCK, Andries Van. **Metadesign**. São Paulo: Pós Graduação FAU/USP, 1965. (Tradução por Lucio Grinover, número 85) 12p. (mimeo)

[...] a teoria de um método de projeto de desenho industrial definida como Metadesign foi bastante presente dentro do ensino de DI [Desenho Industrial] na FAU/USP, ao longo da década de 1960. No Brasil, este método de projeto teve em Andries van Onck um grande propagador. Em passagem pelo Brasil, van Onck proferiu cursos de Metadesign tanto na FIESP quanto na FAU/USP, e sua teoria foi publicada também na revista *Produto e Linguagem*¹⁰⁶ da ABDI.

No Relatório¹⁰⁷ de 1963 dos professores Roberto Cerqueira Cesar, Luiz Roberto Carvalho Franco e Dário Imparato, a proximidade com o pensamento de van Onck é nítida quando revelam que “design não é invenção”, o que também se repete nos textos dos demais anos escolares e trabalhos realizados em 1962.

Com a vinda de van Onck, foram organizados dois cursos de Metadesign para o ano de 1965; um seria oferecido na Federação das Indústrias do Estado de São Paulo – FIESP e composto de oito (8) aulas, o outro aconteceria na FAU/USP, com 40 horas de aula e um limite de 40 alunos.

De acordo com a revista **Produto e Linguagem**¹⁰⁸, o curso possuía uma metodologia para o desenho industrial baseado nos conteúdos da matemática. Linha de pensamento parecida quando se observa os trabalhos dos alunos nos primeiros anos da Sequência de Desenho Industrial e o modo como os professores buscavam conceituar o campo nas suas aulas.

Na mesma revista, é apresentado o artigo do professor Lúcio Grinover, que traduz o texto de Andries van Onck, publicado também como apostila desse curso, que fez parte da pós-graduação da FAU/USP, em 1965. No ano seguinte, a professora Marlene Picarelli apresenta à graduação a apostila **Apontamentos de Aula**, em que publicou o texto **Anotações do Curso de Metadesign**, professor Van Onck, e em 1971, “a publicação **Estudos Ambientais 3**, do laboratório de Artes Gráficas da FAU/USP, apresentaria dois textos do professor Grinover: **As bases Filosóficas do Metadesign e Contribuições para a Leitura da Cidade**”¹⁰⁹, conforme citado por PEREIRA. Tais referências apontam que o pensamento alemão, por intermédio de seu ex-aluno e as teorias do Metadesign, transitava pela FAU/USP entre os anos de 1965 e 1971, pelo menos, o que pode ser observado ainda pelas ideias correspondentes entre os professores da Escola naquele momento, como descrito:

Andries van Onck, assim como os professores da Sequência de

106 **PRODUTO E LINGUAGEM**. São Paulo: Associação Brasileira de desenho Industrial, 2º trimestre de 1965. Ano 1, número 2.

107 Relatório de Atividades do Quarto Ano. Professores Roberto Cerqueira Cesar, Luiz Roberto Carvalho Franco e Dário Imparato. In: FAU/USP. **Desenho Industrial 1962**. São Paulo: Departamento de Projeto FAU/USP, 1963.

108 **PRODUTO E LINGUAGEM**. São Paulo: Associação Brasileira de desenho Industrial 2º trimestre de 1965. Ano 1, número 2.

109 Pereira(2009, p. 109).

Desenho Industrial da FAU/USP, procuraram¹¹⁰, como ponto de partida, uma conceituação do desenho industrial que se distanciasse o máximo possível de um caráter predominantemente artístico, seja desassociando-o de um possível grau de parentesco com as artes aplicadas ou com a ideia de invenção em si. (PEREIRA, 2009, p. 156).

Assim, a FAU/USP, pelo menos nos primeiros anos da Sequência de Desenho Industrial, entre 1962 e 1968, busca um método de produção industrial que se aproxima de uma racionalização mais adequada ao *desenho da matemática* do que ao *desenho artístico*, na busca de uma produção seriada e de elementos componíveis.

A importância das teorias apresentadas por van Onck é notada se analisam os exercícios desenvolvidos no curso de desenho industrial da FAU/USP entre os anos de 1965 e 1969, com a realização de práticas ligadas às prerrogativas de Andries van Onck e seguidas por alguns professores desta Instituição. Exemplo disso é o conjunto formado por disciplinas que se aproximavam dos ideais racionalistas na busca por desenvolver projetos de objetos que fossem confeccionados pela indústria, para os demais anos do curso, o que é expresso por Picarelli¹¹¹, da seguinte maneira: “Esses cursos, ministrados a partir de 1965, implicaram em profundas aberturas, novos estudos e em substanciais consequências na estruturação e formulação dos problemas de design abordados pelo Departamento de Projeto”.

2.8 O FÓRUM DE 1968 e A REFORMA UNIVERSITÁRIA (1969)

Entre 1962 e 1968, a FAU/USP passa por um “período de amadurecimento” (PEREIRA, 2009, p. 41) para entendimento do campo do desenho industrial na teoria e na prática, cujo processo, iniciado com a Reforma de 1962, é marcado por dois Fóruns, com o objetivo de discussão do seu ensino. O primeiro é o Fórum de 1963, que referendou as mudanças propostas em 1962, e o segundo, o Fórum de 1968, considerado uma avaliação da trajetória pedagógica adotada desde a reformulação anterior, com o objetivo de revisão das condições apresentadas e indicação de possíveis correções. Como resultado, uma época pioneira, na qual a FAU/USP passou por um processo de tentativa de implantar um novo método de ensino.

Assim, esse período foi decisivo para o desenvolvimento do curso de arquitetura e atualização do ensino praticado na Escola, o que também pode ser identificado como consequência da contribuição, em grande parte, do corpo docente da época e seu empenho em construir um campo particular para o desenho industrial.

110 O texto foi transcrito *ipsis litteris*, mantendo-se a não concordância verbal.

111 PICARELLI, Marlene. O Desenho Industrial no Departamento de Projeto da FAU/USP. *Sinopses*, Edição Especial, 1993, p. 47.

Nessa época, as discussões a respeito da estrutura universitária ganham importância com as reações estudantis relacionadas ao problema da incapacidade de serem absorvidos aqueles que não conseguiram ingressar nas universidades por falta de vagas, situação que é definida no ano de 1966, em documento da Universidade de São Paulo¹¹², da seguinte forma:

Na verdade, o caráter arcaico da universidade brasileira e sua incapacidade de atender a uma demanda social explosiva preocupava também os órgãos federais. Já estava patente para todos a necessidade de expandir o ensino superior e a impossibilidade de organizar esta tarefa sem modernizar a estrutura da universidade.

As questões sobre o ensino não estavam em evidência apenas dentro desta Instituição, como exposto anteriormente. No decorrer dos anos de 1960, as universidades brasileiras debatiam suas proposições educacionais, o que se refletia no campo do desenho industrial, que discutia as questões acadêmicas e profissionais. Um rebatimento desses fatos acontece, em especial, no ano de 1968, na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) no Rio de Janeiro, com a realização da chamada Assembleia Geral, referenciada como o ano em que “a ESDI parou”¹¹³.

Quando no final desta década o pensamento sobre as condições das instituições de ensino no País se intensificou, foi instaurada a Reforma Universitária, proveniente das chamadas Reformas de Base, em consequência da situação política do Brasil.

Já durante o Regime Militar, o “estudante brasileiro em 1968 tinha grande participação política. A UNE, União Nacional dos Estudantes, foi uma grande escola política e, apesar de suas origens liberais, posicionou-se na vanguarda de reivindicações que não se restringiam à educação” (SOUZA, 1996, p. 145). Era um período de grande agitação política no Brasil, e a Escola refletia este momento, “marcado sempre por uma grande efervescência de ideias e intensa busca de caminhos para o ensino e a Arquitetura no país”. (BIRKHOLZ; NOGUEIRA, 1993, p. 11). Já não era presente o otimismo dos primeiros anos do design brasileiro, e as necessidades e a conjuntura da realidade apresentavam novos desafios ao campo.

“A partir de 1968, o grupo de professores questionava o desenho industrial como atividade dependente de uma industrialização ligada a uma economia de consumo” (PICARELLI, 1993, p. 49), e nessa época a FAU/USP coloca em pauta novamente as questões de sua organização curricular. Somadas a isto estavam ainda as discussões sobre a ampliação da sua capacidade física, em vésperas de se mudar para a

112 ADUSP. **O Livro Negro da USP: O Controle Ideológico na Universidade**. São Paulo: ADUSP, 1979, p.33. In: PEREIRA, 2009, p. 229.

113 SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. **ESDI: biografia de uma idéia**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

Cidade Universitária, o que possibilitaria a implantação da estrutura desejada e a integração entre as disciplinas do Departamento com as de História e Tecnologia, que não tinha sido alcançada, todavia.

No ano de 1968, buscava-se rever os métodos de ensino em todos os Departamentos e criar uma estrutura coletiva por intermédio do Ateliê Interdepartamental, o AI. Nesta mesma ocasião, são apresentadas disciplinas básicas e alternativas para os todos os Departamentos, para que fosse possível viabilizar a conversa interdepartamental a partir do desenvolvimento de projetos integrados.

Em meio às discussões dos problemas estruturais do curso, ocorre em 19 de março de 1968 a primeira reunião do Departamento de Projeto (AUP), com o intuito de planejar o Fórum de 1968, que se realizaria no final do respectivo ano. Foi neste Fórum que se aprovou que o AUP¹¹⁴ passasse a absorver maior carga didática, tanto na graduação quanto na pós-graduação.

Assim, a Reforma de 1968 resultaria na composição de quatro linhas de ensino no Departamento de Projeto (Projeto de Edificações – PR, Planejamento Urbano – PL, Desenho Industrial – DI e Comunicação Visual – CV) oferecidas do 1º ao 4º ano. Acrescido a isso, houve a criação do TGI – Trabalho de Graduação Interdisciplinar, no 5º e último ano, que possibilitava ao aluno desenvolver um trabalho sobre qualquer uma dessas áreas.

No ciclo Básico, o primeiro ano contava com as disciplinas das quatro áreas. O segundo ano possuía disciplinas de PR, DI e CV. Já a partir do terceiro ano, as disciplinas de DI e CV não estavam presentes no currículo de disciplinas básicas, composto de PR e PL neste ano do curso, e apenas PL, no quarto ano. No entanto, no que se refere às disciplinas "Alternativas", a partir do segundo ano eram oferecidas em todas as quatro linhas de ensino.¹¹⁵

Quanto à pós-graduação, o Fórum propunha um curso de mestrado voltado ao papel do pesquisador como o entendemos hoje, visando a direcionar à formação acadêmica. Assim, o Relatório do Fórum de 1968 apresenta a composição da FAU/USP, suas diretrizes e atividades interdepartamentais, em que encontramos os quatro departamentos e disciplinas que os integram:

. Departamento de Projeto: Comunicação Visual, Desenho Industrial, Projeto de Edificações e Planejamento

. Departamento de História: Urbanismo, Edifício, DI, CV, Ciências Sociais

114 Sigla do Departamento de Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (AUP – Arquitetura e Urbanismo, Projeto).

115 FAU/USP. Ata de Reunião ordinária – 06.08.1968. São Paulo: Departamento de Projeto FAU/USP, 1968.

e Estética

. Departamento de Construção¹¹⁶: Unidades de Ensino Básicas (materiais de construção, resistência dos materiais, concreto armado e fundações), Unidades de Ensino Alternativas e Pesquisa.

. Departamento de Ciências: Física, Geometria descritiva, Topografia, Cálculo e Mecânica

Além dessa composição, em resumo, o Relatório do Fórum assim comenta as atividades departamentais:

. a realização de Fóruns anuais, a fim de fazer um balanço geral das atividades da faculdade;

. a criação do *Museum*, para coordenar e divulgar as atividades curriculares e extra curriculares, de ensino e pesquisa, na graduação e na pós-graduação;

. a implantação do Ateliê interdepartamental, responsável pelas pesquisas em arquitetura que tenham caráter de trabalho interdepartamental, com a participação de professores de vários departamentos e de alunos. “A programação do AI será anualmente, pelo Museu, de acordo com as decisões do Fórum. O Museu dirige o AI, e o AI não ensina.”¹¹⁷.

Em consequência das diretrizes do evento de 1968, no ano seguinte é realizado o 3º Fórum, a fim de dar continuidade à organização proposta anteriormente, priorizando a autonomia do Museu como órgão coordenador das atividades de ensino e pesquisa na FAU/USP e a importância do Ateliê Interdepartamental - AI na prática de projetos.

Nestes termos, o relatório do Fórum de 1969 é indicado como resultado para a contribuição na “formulação de um projeto de desenvolvimento brasileiro”. O objetivo era rever os métodos de ensino dentro de todos os Departamentos e propor uma estrutura global de ensino. Para tanto, na graduação intensificava-se a proposta de diálogo entre os quatro Departamentos e se introduzia o sistema de unidade de ensino, disposto em disciplinas básicas e alternativas de duração variável. Além disso, um dos objetivos era a ampliação dos cursos da pós-graduação e a reabertura do museu com funções ampliadas, além da criação da Portaria GR 726, com a finalidade de legalizar a nova estrutura administrativa.

Tal estrutura acabou sendo implantada de acordo com a reforma do ensino superior empreendida pelo Governo Federal em 1969 que

116 Tanto o termo “Construção” como “Tecnologia” são encontrados referindo-se ao mesmo Departamento nos documentos deste período da Instituição. Cf. FAU/USP. **Fórum 69 / Relatório Museu** FAU. São Paulo: FAU USP, 1969.

117 ALBUQUERQUE, 2004, p. 117.

objetivava aumentar o número de vagas a partir da expansão do ensino universitário brasileiro. Para isto, adota a divisão das faculdades em departamentos, compostos por disciplinas obrigatórias e optativas, estas, em regime de crédito. Os alunos seriam matriculados em disciplinas, e para os primeiros anos haveria um curso básico. É instituído o vestibular por região e o ingresso por classificação, além da divisão da graduação em níveis.¹¹⁸

É deste período de transformação da FAU/USP, ainda, a ampliação do número de vagas (de 30 para 150) na graduação, o que não se refletiu no quadro docente. Tal fato exigiria o estudo de alternativas para o ensino em massa e individual, assunto amplamente discutido no Fórum de 1968.

Quanto à departamentalização das faculdades, a FAU/USP, na prática, já a havia implantado desde a Reforma de 1962, conforme apresentado anteriormente e apontado pelo professor Lúcio Grinover em entrevista a Juliano Pereira (PEREIRA, 2009, p. 293): “A partir de 1962, 1963, quando se fez a Reforma na FAU, a cátedra realmente sumiu. Sumiu inclusive como significado, quer dizer, você tinha professor catedrático, mas o sentido, o espírito da cátedra realmente tinha saído da FAU/USP. [...] A FAU/USP, realmente nesse sentido, foi pioneira.” No entanto, é importante indicar que esta divisão em Departamentos, nos primeiros anos da década de 1960 dentro da FAU/USP, iria conviver com o sistema de cátedras até a referida Reforma Universitária do Governo Federal em 1969.

Quando a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP implantou as Sequências de Desenho Industrial e Comunicação Visual no seu curso, o propósito era diminuir o poder das cátedras e permitir a modernização do seu ensino, na busca por outra dinâmica para o funcionamento do curso, o que a diferia do objetivo da Reforma do Governo Federal.

Apesar de ambas buscarem a atualização do ensino, as divergências aparecem quando observadas as maneiras como estas foram implantadas e os respectivos momentos da história brasileira. Enquanto a primeira acontece no Período Democrático, possibilitando a implantação de um processo com caráter experimental, a outra é imposta pela política autoritária do Regime Militar, que teve seu auge no Ato Institucional N.5, o AI-5, quando o Congresso Nacional é fechado e a repressão se instala pelo País. Isto gera rebatimentos também no cotidiano das universidades brasileiras e, diretamente, na FAU/USP, que teve os seguintes professores aposentados compulsoriamente: Vilanova Artigas, em 1968, e Jon Maitrejean e Paulo Mendes da Rocha, em 1969. Na tese de Pereira, as colocações sobre o assunto:

A primeira destas diferenças é que, no caso de 1962, trata-se de uma

118 IAB/SP. Relatório sobre o Ensino de Arquitetura no Brasil, UIA UNESCO. In: Sinopses. Edição Especial, 1993, p.144-154.

proposta que surgiu de dentro da própria universidade, enquanto que a segunda trata-se de uma comissão técnica que a elabora e a impõe à universidade – A Reforma de 1969 foi elaborada pelo Grupo de Trabalho do Ministério da Educação e Cultura, do Governo Federal, por meio de um Convênio MEC-USID (*United States Agency for International Development*). [...] A Reforma de 1962, (...) da FAU/USP como um caminho que seguia em paralelo à estrutura engessada oficial da universidade. Desenvolveu-se como um processo coletivo, desde a sua primeira Comissão de Reestruturação de 1957 até o Fórum de 1968, tendo significado este último, sob a liderança de Artigas às vésperas de 1969, um processo de avaliação ampla do que havia sido implantado em 1962. (PEREIRA, 2009, p. 155-156).

2.9 DÉCADA DE 1970

Em vista dos acontecimentos da década de 1960, grande parte das discussões apresentadas pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, e expostas até aqui, partiram de um processo de avaliação interna, o que não quer dizer que isto correspondesse a um consenso. A cada nova proposta, constantes revisões eram sugeridas, e após os Fóruns de 1968 e 1969 ocorridos na Escola as questões em torno da estrutura continuavam em pauta, o que pode ser verificado analisando-se a sucessão de mudanças na grade curricular nos primeiros anos da década seguinte.

Um exemplo disso pode ser verificado nas nomenclaturas adotadas para as disciplinas de Comunicação Visual. No ano de 1971, elas adotam o nome de “Linguagem Visual”. Já no ano de 1975, o grupo de CV, além destas disciplinas, abrangia outras denominadas, por exemplo: Comunicação Visual, Projeto Gráfico, Programação Visual, sendo esta última adotada posteriormente como nome do Departamento (PV) em substituição à Comunicação Visual.

Nessa nova ordem, o primeiro ano passaria a abordar as Sequências de Projeto de Edificações, Planejamento, Desenho Industrial e Programação Visual. Do segundo ao quarto ano, a distribuição entre estas quatro linhas seriam as mesmas dentro do ciclo básico obrigatório e do optativo, com uma disciplina de cada Sequência.

No tocante às terminologias, é significativa a referência, principalmente com as disciplinas de classificação AUP600, quanto à adoção da palavra *Sistemas*, a partir desse momento. Neste período está em voga a implantação do curso de mestrado da FAU/USP, cujas disciplinas pertenciam à área de Arquitetura e Urbanismo, denominadas Estruturas Ambientais. As referências adotadas nas nomenclaturas podem ser verificadas quando o corpo docente as integra tanto à graduação quanto à pós-graduação e nos títulos de suas respectivas disciplinas.

Já no ano de 1971, o curso seria dividido em semestres, de acordo com

o documento de *Seriação Padrão Semestral*¹¹⁹; a organização do curso da FAU/USP estava distribuída em três (3) Departamentos (História, Projeto e Tecnologia), em que há disciplinas referentes ao campo do Desenho Industrial e da Comunicação Visual nos três Departamentos. Nesta mudança, verifica-se no Departamento de História a existência da AUH-301 (Arte e Indústria no mundo contemporâneo) e da AUH-302 (A programação visual e a arquitetura no século XX), enquanto o Departamento de Tecnologia dispunha das disciplinas AUT-101 e AUT-102 (Geometria aplicada ao Desenho Industrial I e II). Assim, o quadro de disciplinas obrigatórias do Departamento de Projeto oferecia matérias referentes à linguagem visual, comunicação visual, desenho industrial e sistemas de produção industrial.

Em meio às discussões do período, no ano de 1972 o grupo de disciplinas de Desenho Industrial é organizado da seguinte maneira:

Disciplinas obrigatórias:

- . AUP 400 – Meios de Expressão e Representação: Desenho Industrial - 6 créditos;
- . AUP402 – Programação do Projeto de Produto: Introdução à análise de mercado - 3 créditos;
- . AUP 404 - Teoria da Fabricação: do Planejamento ao Consumo - 3 créditos;
- . AUP 406 - Sistemas Simples de Objetos - 6 créditos;
- . AUP 600 - Projetos de Sistemas Ambientais de Desenhista Industrial e Programação Visual - 6 créditos;
- . AUP 602 - Projeto de Sistemas Ambientais Urbanos de Desenhista Industrial e Programação Visual - 6 créditos.

Disciplinas Optativas:

- . AUP 401 - O Desenho Industrial e suas Implicações na Edificação - 6 créditos;
- . AUP 403 – Projeto para Atividades Infantis - 6 créditos;
- . AUP 405 – Industrialização do Espaço Habitável - 6 créditos;
- . AUP 407 - Prática de Pesquisa Aplicada ao Objeto Industrial - 3 créditos;
- . AUP 409 – Estudo do Objeto Produzido Industrialmente e de suas

119 FAU/USP. *Seriação Padrão Semestral das Disciplinas Obrigatórias*. Aprovada pela Câmara de Graduação por delegação do CEPE em sessão de 22/01/1971. São Paulo: FAU/USP, 1971.

Formas de Produção e Consumo - 6 créditos;

. AUP 411 – O Ambiente Natural e o Ambiente Modificado pelo Homem – 3 créditos (inserida posteriormente);

. AUP 413 – A Relação Homem-Ambiente - 6 créditos;

. AUP 415 – Semiótica e Leitura do Ambiente Urbano - 6 créditos;

. AUP 417 - Desenho Industrial no Subdesenvolvimento - 6 créditos;

. AUP419-Programação Ambiental - 6 créditos;

. AUP 421 - A Leitura do Ambiente Urbano – Aspectos Socioeconômicos (inserida posteriormente);

. AUP 601 – Integração da Comunicação Visual e do Desenho Industrial no Sistema de Comunicação Urbana - 6 créditos;

. AUP 603 – Metodologia Científica, Prática de Pesquisa e Estatística Aplicada – 3 créditos.

Programação Visual

Disciplinas obrigatórias:

. AUP 300 – Meios de Expressão e Representação – 6 créditos;

. AUP 302 – Estrutura da Linguagem visual - 6 créditos;

. AUP 304 - Projetos de Sistemas de Produtos de Programação Visual - 6 créditos.

Disciplinas Optativas:

. AUP 301 – Elementos Básicos para imagens corporativas (de Empresa) - 6 créditos;

. AUP 303 – Estudos de Linguagem na Arquitetura - 6 créditos;

. AUP 305 – A Síntese Aditiva da Cor no Processo Fotográfico - 6 créditos;

. AUP 307 – Exercícios de Linguagem Visual - 6 créditos;

. AUP 309 – Espaço e Comportamento - 3 créditos;

. AUP 311 – Programação Ambiental - 3 créditos;

. AUP 313 – Projeto Gráfico I - 6 créditos;

. AUP 315 – Projeto Gráfico II - 6 créditos;

- . AUP 317 – Programação Visual na Empresa - 6 créditos;
- . AUP 319 – Projeto do Produto Gráfico - 6 créditos;
- . AUP 321 – Estudos de Linguagem Visual relativos ao Espaço Urbano - 3 créditos;
- . AUP 323 – Comunicação Visual no Sistema Urbano - 3 créditos;
- . AUP 325 – Apropriação do Espaço - 3 créditos;
- . AUP 327 – Meios Técnicos de Expressão de Linguagem - 6 créditos;
- . AUP 329 – Integração da Comunicação Visual e do Desenho Industrial no Sistema de Comunicação Urbana – 6 créditos (inserida em 1976).

Ocorrências como as apresentadas até aqui mostram que a FAU/USP permeou a área do design (desenho industrial e comunicação visual) brasileiro a partir da organização de seu curso e o envolvimento de seus agentes. No entanto, a importância da escola perante o campo e seu desenvolvimento ao longo dos anos não se restringiu apenas à presença de algumas disciplinas da grade curricular.

No ano de 1972, a competência profissional era posta em debate juntamente com as relações do campo do desenho industrial em um país (em fase de desenvolvimento para alguns) como o Brasil. Nesta época, “as propostas de Bonsiepe¹²⁰ no Chile de Allende, para um DI comprometido com as necessidades locais e regionais e sua vinda ao Brasil, à FAU/USP, colocam em discussão novas perspectivas para o ensino do DI.”, nas palavras de Picarelli (1993, p. 51).

Em continuidade ao processo de reavaliação do seu ensino, após 10 anos de implantação das disciplinas de Desenho Industrial no currículo e sob o contexto eminente da regulamentação da profissão do desenhista industrial, em fins de 1972 a FAU/USP organiza uma Comissão de Desenho Industrial. Com tal estratégia, a diretoria desta Faculdade buscava se antecipar ao processo de formação deste campo profissional, uma vez que contava com importantes representantes do meio entre seus professores e ex-alunos, conforme destaca Marlene Picarelli (PICARELLI, 1993, p. 49):

[...] não só por tradição, mas também por ter a mais completa infra-estrutura e o melhor corpo docente, forma a FAU os mais atuantes profissionais do Desenhista Industrial e Comunicação Visual. No entanto, tendo em vista o Currículo Mínimo proposto de regulamentação profissional, os arquitetos formados pela FAU não

120 Designer alemão formado na Escola da Forma de Ulm, em que também foi professor. Em 1968, decide mudar-se para a América Latina, e na década de 1980 fixa residência no Brasil, onde criou o Laboratório Brasileiro de Design – LBD, em Florianópolis, instituto que se tornou referência para o aprimoramento dos professores de design no Brasil. Lecionou em importantes faculdades do mundo e é autor de muitos títulos sobre o campo.

poderão exercer aquelas atividades, pois duas disciplinas incluídas no Currículo Mínimo ainda não são lecionadas. São elas “Opinião Pública” e “Teoria de Fabricação” [...] Após o debate de uma série de opções tentando evitar o mencionado conflito(...), a comissão recomenda a opção [de] (inclusão de disciplinas do Currículo Mínimo de DI [Desenho Industrial] e CV [Comunicação Visual] no currículo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo), por possibilitar a todos os formandos da FAU a atuação nestes campos.

Aqui se evidenciam a busca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo em adequar-se ao Currículo Mínimo de Desenho Industrial e a visão generalista que acompanhou sua formação.

Na tentativa de manter tal prerrogativa, alguns estudos ainda foram elaborados “porém para adequar seu *curriculum* ao mínimo de Desenho Industrial seriam necessárias várias disciplinas e adaptações” (PICARELLI, 1993, p. 51), o que desencadearia um currículo ainda mais volumoso e extenso. Não sendo possível esta adaptação, o CREA retira dos arquitetos formados pela FAU/USP as anotações na carteira profissional das funções de Desenhista Industrial e Programador Visual, que vigorava até aquele momento¹²¹. Enquanto isso, o Conselho Federal de Educação - CFE discutia o Currículo Mínimo de Desenho Industrial e estendia tal discussão às Escolas de Desenho Industrial.

Independentemente das questões sobre a regulamentação da profissão e a legislação que passa a vigorar na década de 1970, a FAU/USP mantém sua importância na evolução do design nacional e como referência de seu ensino, como registrado em uma das primeiras publicações sobre o levantamento da academia deste campo. O livro organizado por Geraldina Witter¹²², em 1985, insere a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo como uma das primeiras representantes da academia desta área do conhecimento.

A relevância ímpar da FAU/USP está presente em vários textos sobre o ensino de desenho industrial. Outro exemplo disso é o texto de Sydney Freitas¹²³, cujas palavras vão ao encontro da proposta desta dissertação, e a inserção da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP como uma representante da academia paulistana de design:

Deve-se considerar ainda, que a FAU-USP foi a escola que mais influenciou no índice de capacitação do corpo docente. Basta dizer que esta instituição informou contar com 46 mestres, 30 doutores, 8 livre docentes e 6 titulares. A análise não considerou como fator relevante o curso da FAU-USP não ser um curso específico de Design, mas uma

121 Importante salientar que essa anotação não era automática, devendo ser solicitada pelo formando.

122 WITTER, Geraldina Porto, coord. **Desenho industrial: uma perspectiva educacional**. São Paulo: Arquivo do Estado de São Paulo; Brasília: CNPq/Coordenação Editorial, 1985. 130p.

123 FREITAS, Sydney Fernandes de. Conceitos de Pedagogia e de Educação e Modelos de Ensino de Design no Brasil. In: **Anais do P&D Design 2000**. FEEVALE, Novo Hamburgo: 2000.

seqüência no curso da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, sem um departamento próprio. (FREITAS, 2000, p. 72).

No decorrer da década de 1970, o ensino da FAU/USP foi marcado por alguns acontecimentos que inseriram a escola no contexto do design, desde a organização da sua grade curricular, na contínua tentativa da formação generalista, até o Fórum de 1978, como o marco de uma nova experiência.

Este evento resulta em discussões específicas sobre o desenvolvimento das disciplinas de desenho industrial ao longo dos anos nesta Instituição, derivando importantes conclusões práticas. Em linhas gerais, buscava-se maior unidade entre as disciplinas, recuperar o exercício do projeto e escolher temas voltados às posturas políticas e ideológicas. E, como resposta a esses pensamentos, foi enfatizado o uso do Laboratório de Modelos e Ensaios, com pelo menos uma experiência obrigatória durante a graduação. No entanto, esta prática não seria instituída para exercícios exclusivos do design, mas para auxiliar na formação generalista do arquiteto, como colocado por Picarelli (1993, p. 53): “[...]o objeto do DI não deve ganhar autonomia como um curso autônomo, mas referir-se necessariamente à arquitetura e ao urbanismo”.

Alguns dos episódios ocorridos na FAU/USP no período apresentado, dentre eles, a mudança para a Cidade Universitária e o aumento do número de alunos, desequilibraram a didática da Faculdade e seu desempenho no âmbito do ensino, o que ocasionou novos desafios de conciliação aos métodos adotados. Contudo, as experiências serviram para a evolução do pensamento sobre o campo do design, e a Escola não deixou de ser referência para outras instituições, como observado pela ex-professora Marlene Picarelli (PICARELLI, 1993, p. 22): “a divulgação dos processos de avaliação, realizados pela FAU, influíram claramente na organização de outros cursos de graduação e pós-graduação no Brasil e na América Latina”.

Independentemente da abordagem desta pesquisa ser anterior ao Fórum de 1978, em linhas gerais, é interessante verificar que as discussões e soluções levantadas são decorrentes do processo apresentado até então, em que muitas já eram aspiradas desde o início da década de 1960, demonstrando o interesse da FAU/USP em manter seu ensino multidisciplinar.

2.10 PERSONAGENS

Este trecho do trabalho pretende expor alguns dos pioneiros do design que passaram pela FAU/USP e contribuíram de alguma maneira para a construção da academia deste campo. Mais do que identificar todos os participantes do período estudado, pois tamanha tarefa não seria

cumprimida ao mérito da importância que estes exerceram, adotou-se por pontuar alguns personagens de diferentes origens e atuações, mas com pontos convergentes relacionados à atuação profissional e/ou acadêmica. Cabe aqui, ainda lembrar dos primeiros docentes (Figura 7) dignos de estudos exclusivos.

Lourival Gomes Machado (Ribeirão Preto, SP, 1917 - Milão, Itália, 1967)

Historiador da arte, professor, cientista político, jornalista, Lourival Gomes Machado foi um importante crítico das artes nacionais. Estudou Ciências Sociais e Direito na Universidade de São Paulo durante a década de 1930, e ao final desta década, torna-se assistente da cadeira de Sociologia da FFLCH/USP.

Em 1941, fundou a revista “Clima” dedica à crítica das artes brasileiras. Em 1942 defende sua tese de doutorado sob o título de “Alguns Aspectos Atuais do Problema do Método, Objeto e Divisões da Ciência Política”, e passa a colaborar como crítico de arte na Folha da Manhã e, como redator de política internacional do jornal O Estado de S. Paulo, em 1946. No ano seguinte publica seu primeiro livro: o ensaio “Retrato da Arte Moderna no Brasil”.

Entre 1949 e 1951 é diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP). Em 1951 assume a função de diretor-artístico da 1ª Bienal Internacional de São Paulo, realizada no MASP.

A partir de 1954, integra o quadro docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP), onde leciona aulas de história da arte e estética, elegendo-se diretor entre 1961 e 1962, quando deixa a faculdade para assumir o cargo de delegado da Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) na campanha de preservação dos monumentos e obras de arte de Veneza e Florença, na Itália.

A contribuição de Lourival Gomes Machado, como crítico e promulgador das artes nacionais, encontra-se refletida nas suas diversas passagens pelos estabelecimentos e eventos deste campo. Desde a década de 1950 o crítico é autor de várias publicações e parcerias literárias. Entre 1956 e 1962, é responsável pelo “Suplemento Literário” de **O Estado de S. Paulo**. Foi diretor-artístico da Bienal Internacional de São Paulo e, em 1958, representa o Brasil na 29ª Bienal de Veneza.

Sua colaboração para o campo artístico ultrapassa os escritos ao se colocar como divulgador das artes. No ano de 1961, organizou a exposição “Barroco no Brasil”, que marcou a inauguração para o público do Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado (MAB/FAAP). Outro exemplo, é a interlocução que exerceu para a transferência do acervo do MAM/SP para a USP.

Sua presença como diretor da FAU/USP durante a época de inserção das Sequências de DI e CV é considerada, pelo professor Lúcio Grinover¹²⁴, como primordial para que a implantação da nova organização curricular fosse possível devido ao entendimento que este profissional tinha das artes e por ser um profissional de uma área correlata à arquitetura.

Flávio Império (São Paulo, 1935 - 1985)

Seus trabalhos, baseados no discurso modernista, percorreram grande parte das atividades artísticas. Foi cenógrafo, artista plástico, figurista, diretor e professor.

Em 1956, ingressou no Curso de Desenho da Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM/SP, no mesmo ano que entrou na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, formando-se em 1961.

Em paralelo ao curso de arquitetura, desenvolvia trabalhos junto ao teatro, tornando-se figura representativa do campo. No ano de 1958, integrou o Teatro Arena, e no ano seguinte forma parceria com Augusto Boal a partir da cenografia elaborada para o grupo “Gente como a Gente”. Em 1960, produziu cenários e figurinos de “Morte e Vida Severina”, no Teatro Experimental Cacilda Becker, e, a partir de 1962, ingressou na equipe de José Celso Martinez Corrêa no Teatro Oficina, onde desenvolveu trabalhos para uma série de peças ao longo da década de 1960, em paralelo ao grupo do Arena. Em 1962, inicia sua atividade como professor da Escola da Arte Dramática da USP – EAD/USP.

Desde o início de sua carreira, Flávio Império baseia-se na pesquisa da cultura brasileira e a adota como referência nas suas produções. Em 1968, em parceria de Zé Celso, mas fora do Oficina, assina o cenário de **Roda Viva**, de Chico Buarque de Holanda, e é responsável também por seu figurino referenciado na cultura pop e no tropicalismo.

Os trabalhos profissionais que Império desenvolveu na década de 1970 garantiram-lhe prestígio dentro das artes cênicas, tornando-o um dos grandes nomes deste campo.

Ao lado destes projetos, o artista dedicava-se também à academia. Entre 1962 e 1966, foi professor da Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (EAD/USP). Na FAU/USP, foi docente do grupo de disciplinas de Comunicação Visual, entre 1962 e 1977, e lá retorna em 1985. Entre 1964 e 1967, ele ministrou aulas na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), e de 1981 a 1985, dedicou-se às aulas da Faculdade de Belas Artes de São Paulo.

124 Entrevista concedida a Juliano Pereira (PEREIRA, 2009).

A partir do final da década de 1970, Flávio Império retoma os trabalhos das artes plásticas e cria uma nova forma de expressão dentro das artes cênicas por intermédio de uma linguagem própria. Sua cenografia “ajuda a contar uma história”¹²⁵ e desenvolve-se junto com a criação do espetáculo teatral. As estruturas e a construção não ficam mais camufladas, e o uso de praticáveis ganha importância, principalmente com a espaço do Teatro Arena, onde o público cercava o palco, e os atores eram visto por todos os lados. Repensar os espaços e os objetos cênicos é característica das obras de Império, que passa a trabalhar com a escassez de materiais e o colorido simbólico da cultura popular brasileira.

Em *Roda Viva* também aparece outra característica marcante do trabalho de Flávio na década de 1970: a assemblage (colagem ou ajuntamento de figuras, objetos e elementos visuais, criando efeitos através do acúmulo - como num “amontoado” - ou da simples disposição espacial, como nas instalações das artes plásticas)¹²⁶.

A exploração do espaço com o uso de tecidos e cores revelaram uma nova expressão dentro e fora dos palcos, assinalada de grande “teatralidade e plasticidade”¹²⁷. No conjunto de seus trabalhos é notório o grande número de participações como colaborador e responsável em espetáculos e shows, ora como autor, coordenador, diretor, organizador, produtor, roteirista, ora como cenógrafo, figurinista, coreógrafo, dramaturgo.

Sérgio Ferro (Curitiba/ PR, 1938 -)

Arquiteto formado em Arquitetura e Urbanismo pela USP em 1962. Em 1965, concluiu sua pós-graduação em Museologia e Evolução Urbana, e em 1966, orientado por Humberto Eco, especializou-se em Semiologia.

Ao longo da década de 1960, formou o grupo Arquitetura Nova, com Rodrigo Lefèvre e Flávio Império, seus grandes companheiros das convicções da época. Na busca em relacionar a arquitetura com as questões culturais, políticas e produtivas, realizam uma série de projetos (arquitetura, design e artes) com tal propósito.

Em paralelo à atividade profissional, Sérgio Ferro também atuou na academia. Entre 1962 e 1968, como professor da Escola de Formação Superior de Desenho foi responsável pela disciplina Composição e Plástica. De 1962 a 1970, dedicou-se à disciplina de História da Arte e Estética na FAU/USP. E, em 1969 foi docente na Faculdade de Arqui-

125 ITAÚ CULTURAL. Centro de Documentação e Referência: MEDIATECA. Catálogo on line. São Paulo, Brasil. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro>. Acesso em: 25/01/2012.

126 Idem.

127 Idem.

tetura na Universidade de Brasília, permanecendo também até 1970.

Exilou-se na França em 1972, e lá continuou suas atividades docentes ao entrar na Escola de Belas Artes e de Arquitetura de Grenoble e dedica-se profundamente às artes plásticas.

No decorrer da década de 1980 e 1990, seus trabalhos ganharam reconhecimento tanto no Brasil quanto no exterior. Exemplo disso, foi ter sido escolhido para pintar “Os Passos da Paixão, para a Catedral de Lile na França, conjunto compreendido por 14 telas de grande formato”¹²⁸.

Uma das características do trabalho de Sérgio Ferro é a pintura de murais, que o fez estar presente em importantes locais e eventos nacionais e internacionais, como o mural comemorativo dos 500 anos do Brasil no ano de 2000, localizado no Memorial de Curitiba.

Além da participação de seus trabalhos em diversas exposições, o conjunto de suas obras está espalhado por museus e galerias da Europa e, em alguns dos principais museus do Brasil.

Renina Katz (Rio de Janeiro, 1925 -)

Pintora, desenhista, ilustradora, professora.

Renina Katz estudou xilogravura, na FGV, e pintura na ENBA/RJ, no final da década de 1940. Em 1950, licencia-se em desenho pela Faculdade de Filosofia da Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

A partir de 1952, em São Paulo, inicia sua carreira docente na disciplina de Desenho e Gravura do MASP, onde permanece até 1955. Entre 1953 e 1963, Renina Katz ministrou Composição no curso de Formação de Professores de Desenho da FAAP. Enquanto na FAU/USP, entre 1956 e 1988, a artista exerceu o cargo de professora em disciplinas do campo artístico, que posteriormente compuseram a Sequência de Comunicação Visual.

No Rio de Janeiro, Katz dedicou-se à disciplina de meios e métodos de representação na Escola Superior de Desenho Industrial – ESDI, entre 1968 e 1972. Já no MAM/RJ, ela foi professora de exercícios de duas dimensões, no curso de cultura visual contemporânea, entre 1970 e 1972.

Renina ingressa como professora no curso de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Belas Artes, em 1980.

¹²⁸ Disponível em: <<http://www.simoedeassis.com.br>>. Acesso em: 12/01/2012.

Sua participação nas instituições de ensino por onde passou é marcada por grande admiração daqueles que puderam compartilhar de seus conhecimentos e da maneira rigorosa que transmitia os ensinamentos das artes.

Renina Katz participou de diversas exposições. Sua obra faz parte de acervos como o do MAC, MAM, Pinacoteca. Renina também fez parte de diversas Bienais, expôs na França, Itália entre outros países.¹²⁹

Suas atividades no campo das artes lhe garantiram importante reconhecimento como o Prêmio Lei Sarney à Cultura Brasileira/Pintura, em 1989, e um livro a ela dedicado pela Editora USP como componente da coleção Artistas da USP.

Eduardo de Almeida (24/10/1933 -)

Eduardo Luiz Paulo Riesencampf de Almeida formou-se como arquiteto na FAU/USP em 1960. Após sua graduação, no ano de 1962, viaja para a Itália e realiza cursos de história da arte e de desenho industrial pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Florença, e teve aula com Leonardo Benévolo. Em 1973, o arquiteto faz doutorado com orientação de Lúcio Grinover. Em 1978, quando integrava o grupo que ministrava o TGI da FAU estabelece um contato maior com o professor Artigas, cuja convivência maior durou 5 anos.

De 1958 a 1962, o arquiteto forma escritório com Arthur Fajardo Netto, Dácio Ottoni, e Henrique Pait e Ludovico Martino. A sala do escritório ficava na Rua 7 de Abril, em zona próxima da FAU/USP, do Mackenzie e do IAB. Ao longo de sua vida profissional, desenvolveu importantes projetos que foram premiados, a quem dedica grande parte da referência a Carlos Millan. Eduardo de Almeida é, citado por pesquisadores do campo, como um dos primeiros arquitetos a usar estrutura metálica.

Em 1971, Eduardo de Almeida recebe o título de doutor na FAU/USP, onde se dedicou à carreira acadêmica desde 1967, primeiramente dedicou-se às disciplinas de Desenho Industrial, e a partir da década de 1970 naquelas voltadas ao Projeto de Edificações.

João Carlos Cauduro (1935 -)

Arquiteto formado pela FAU/USP em 1960. No mesmo ano ganha uma bolsa de estudos para estudar desenho industrial, em Florença, Itália, onde esteve por quase dois anos e estudou design e arquitetura.

¹²⁹ Disponível em: <<http://gravura.art.br/reninakatz.asp>>. Acesso em 20/09/2011.

Em 1963 abre o escritório Cauduro & Martino Arquitetos Associados com uma parceria que durou décadas. Nesta mesma época, Cauduro é chamado para dar aulas de desenho industrial na FAU/USP, e deixa a docência, após menos de três anos, da FAAP.

O arquiteto, juntamente com Ludovico Martino, é responsável pela elaboração de um conjunto representativo de projetos de comunicação visual e sinalização para grandes empresas, das quais podemos destacar: Camargo Correa, Vale, Villares, EMURB, etc.

Hélio Duarte (Rio de Janeiro/RJ, 1906 – São Paulo/SP, 1989)¹³⁰

Arquiteto, urbanista, professor. No ano de 1930, forma-se arquiteto na Escola Nacional de Belas Artes - ENBA, no Rio de Janeiro

Durante os anos 1930, Hélio Duarte participou de importantes projetos na região Nordeste do Brasil e ao final desta década, torna-se professor da Escola de Belas Artes de Salvador. Em 1944, transfere-se para São Paulo, onde estabelece diversas parcerias e sociedades até 1969, quando encerra suas atividades profissionais privadas.

Hélio Duarte integrou importantes grupos do campo da arquitetura com sua participação na organização do 1º Congresso Brasileiro de Arquitetos em São Paulo, sendo primeiro secretário do evento em três anos consecutivos, em 1945. Neste mesmo ano, é membro dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna – Ciam.

Entre os anos de 1945 e 1947, o artista é sócio de Zenon Lotufo, e em 1949, ingressa na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAU/USP, onde é um dos primeiros titulares, com livre-docência defendida pela Faculdade Nacional de Arquitetura - FNA do Rio de Janeiro, em 1957, com a tese **Espaços Flexíveis, uma Tendência em Arquitetura**.

Hélio assumiu ainda a chefia do Escritório de Engenharia e Arquitetura da Comissão da Cidade Universitária de São Paulo, entre 1955 a 1959. Dois anos depois, ele firma sociedade com José Roberto Goulart Tibau (1924 - 2003), Lucio Grinover (1936) e Marlene Picarelli (1935).

Durante a década de 1960, o professor dedica-se ao campo, profissional e acadêmico, e ao final deste período, no ano de 1969, volta-se para lecionar na FAU/USP e organiza, no ano seguinte, o primeiro programa de pós-graduação em arquitetura do Brasil, e cria no ano seguinte, o Trabalho de Graduação Interdisciplinar – TGI nesta instituição.

130 Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic>. Acesso em 20/09/2011.

Ludovico Martino (Tietê, SP 1933 – São Paulo 21/06/2011)

Iniciou sua carreira dentro com seu primo, o arquiteto Plínio Croce, em seu escritório, em 1951. No mesmo ano inicia o curso de desenho industrial pelo IAC noMASP, mas abandona-o antes do final.

Em 1956 entra na FAU/USP e forma-se arquiteto em 1962. Durante estes anos conhece o seu futuro sócio João Carlos Cauduro com o qual, em 1964, abre o escritório Cauduro & Martino Arquitetos Associados, onde desenvolveram uma série de importantes projetos para o design paulistano, e nacional, principalmente voltados à programação visual e à sinalização. São de suas autorias os projetos de sinalização da Av. Paulista e do Metrô, por exemplo. Como profissional atuante, Ludovico Martino também fez parte da diretoria do IAB, no biênio de 1972/3. A ele é dedicada a autoria do símbolo da FAU/USP (sol).

Marlene Picarelli (1935-)

Marlene Picarelli possui pós-doutorado na Universidade de São Paulo e graduou-se em Arquitetura nesta mesma instituição no ano de 1958. A arquiteta também possui graduação com o título de “O Ensino do Desenho Industrial” na Itália, em 1964¹³¹.

O trabalho desenvolvido por Picarelli no campo da arquitetura esteve sempre vinculado ao Desenho Industrial, Habitação e Tecnologia, sobre os quais construiu sua significativa produção bibliográfica para o campo da arquitetura e do design.

Entre 1961 e 1966, ela formou sociedade com Lúcio Grinover e José Roberto Goulart Tibau, Hélio Duarte. Deste último, veio a ser assistente nas disciplinas da Sequência de Desenho Industrial na FAU/USP, na década de 1960, juntamente com Lúcio Grinover, antes de assumir o cargo de docente no Departamento de Projeto desta Escola.

131 Disponível em:
<<http://lattes.cnpq.br/0872170049864518>>.
Acesso em: 12/06/2011.

Lúcio Grinover (1936 -)

Lúcio Grinover graduou-se em Arquitetura e Urbanismo em 1957 pela USP e chegou a professor titular. O arquiteto iniciou sua carreira na FAU/USP como professor assistente de Hélio Duarte, em 1958, nas disciplinas que derivariam a Sequência de Desenho Industrial, em parceria com Marlene Picarelli. Durante sua passagem neste cargo ministrou disciplinas de Comunicação Visual Desenho Industrial, Arquitetura e Desenho Urbano¹³², e ainda participou ativamente na implantação

132 Disponível em:
<<http://lattes.cnpq.br/8623017725002616>>.
Acesso em 21/12/2011.

da Sequência de Desenho Industrial e Comunicação Visual da FAU/USP, durante a década de 1960. Nesta mesma instituição, ele tornou-se diretor e vice-diretor por mais de um mandato em meados da década de 1970 e início da de 1980. Grinover também foi membro de comissões e associações, como no caso da ABDI ao assumir a primeira presidência, em 1963, e lá permanecendo até 1968, por dois mandatos seguidos.

Sua presença esteve relacionada às discussões sobre a profissão e o ensino tanto do campo da arquitetura quanto do desenho industrial, na fase da institucionalização deste último campo. Como exemplo de suas ações, encontramos sua participação, entre outros: na Comissão Brasileira do Programa MaB (Man and the Biosphere), da UNESCO¹³³; nos Congressos do *International Council of Societies of Industrial Design - ICSID* em 1963, ao integrar a primeira delegação brasileira neste evento; e no Programa Integrado de Melhoria do Ensino de Arquitetura para o Ministério da Educação – MEC, como representante da FAU/USP, entre 1976 e 1986.

A extensão produção acadêmica de Lúcio Grinover, possibilitou-lhe a autoria de várias publicações do meio da arquitetura e participações em outras instituições de ensino, dentre estas nas universidades de Hokkaido, Japão, La Sapienza, em Roma, e Novo México, nos EUA, ao longo da década de 1980, como professor visitante.

133 Disponível em: < <http://www.editoraaleph.com.br/site/autores/lucio-grinover>>. Acesso em 01/02/2012

Geraldo Vespaziano Puntoni

Geraldo Vespaziano Puntoni formou-se em arquitetura e urbanismo, em 1959, pela FAU/USP, onde também defendeu mestrado (1992) e doutorou-se em 1997. De 1964 a 1969, o arquiteto é responsável pela disciplina de Desenho técnico: Perspectiva e Esterreotomia na Faculdade de Belas Artes da Universidade Santa Marcelina. No mesmo ano de 1964, ingressa como professor da disciplina de Composição do Curso de Professores de Desenho, na FAAP, onde permanece até 1967.

No iadê, ministrou aulas no Curso Técnico de Desenho e Comunicações, de 1969 a 1977, nas disciplinas de Desenho e Composição e de Projeto.

Atualmente é Professor Adjunto do Fundação Armando Álvares Penteado, professor titular da Universidade de São Paulo, Professor Adjunto da Universidade Anhembi Morumbi, Sócio Proprietário da Moraes e Puntoni Arquitetura S C Ltda e Professor do Associação de Ensino de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo. Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em Tecnologia de Arquitetura e Urbanismo. Atuando principalmente nos seguintes temas: ensino, desenho, treinamento.¹³⁴

134 Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/2727349359064245>>. Acesso em: 21/12/2011.

2.11. GRADES CURRICULARES

1958

CADEIRAS 1.a série
Cálculo Diferencial e Integral I. Geometria Analítica. Monografia
Geometria descritiva e aplicações
Topografia. Elementos de Astronomia de posição
Arquitetura analítica
Composição de Arquitetura, Pequenas Composições I
Desenho Artístico
Desenho Arquitetônico
CADEIRAS 2.a série
Cálculo Diferencial e Integral I. Geometria Analítica. Monografia
Mecânica
Física Geral e Aplicada
Teoria da Arquitetura
Composição de Arquitetura, Pequenas Composições I
Desenho Artístico
Plástica I
CADEIRAS 3.a série
Materiais de Construção
Resistência dos Materiais, Estabilidade das construções
Técnicas das Construções, Organização dos Trabalhos e Prática Profissional
Higiene dos edifícios
Composição de Arquitetura, Pequenas Composições II
Composição Decorativa
Noções de Mecânica dos solos, fundações
Plástica II
CADEIRAS 4.a série
Estruturas Correntes de Madeira, metálicas e de Concreto Simples e Armado
Técnicas das Construções, Organização dos Trabalhos e Prática Profissional
Higiene dos edifícios, Noções de Mecânica dos solos, fundações
Hidráulica, Hidráulica urbana e Saneamento
Noções de Economia Política, Estatística Aplicada, Organização Administrativa
Legislação e Contabilidade Específica
Composição de Arquitetura, Grandes Composições I
Composição Decorativa
Plástica III
CADEIRAS 5.a série
Grandes Estruturas
História da Arte, Estética
Composição de Arquitetura, Grandes Composições II
Arquitetura no Brasil
Urbanismo
Arquitetura Paisagística

1959

CÁTEDRAS 1.a série
Cálculo Diferencial e Integral I. Geometria Analítica. Monografia
Topografia
Geometria descritiva e aplicações
Topografia. Elementos de Astronomia de posição
Comunicação Visual I
Projeto I (1.a parte)
História da Arte. Estética
Desenho Industrial I (disciplina autônoma)
CÁTEDRAS 2.a série
Cálculo Diferencial e Integral I. Geometria Analítica
Mecânica
Física Geral e Aplicada
Construção I
Projeto I (2.a parte)
História da Arquitetura I
Estudos Sociais e Econômicos
Desenho Industrial II (disciplina autônoma)
Comunicação Visual II (disciplina autônoma)
CÁTEDRAS 3.a série
Resistência dos Materiais, Estabilidade das construções
Hidráulica e saneamento
Construção II
Desenho Industrial III
Projeto II
Planejamento I
Comunicação Visual III (disciplina autônoma)
Fundações (disciplina autônoma)
CÁTEDRAS 4.a série
Estruturas Correntes de Madeira, metálicas e de Concreto Simples e Armado
Técnicas das Construções, Organização dos Trabalhos e Prática Profissional
Projeto III
Planejamento II (1.a parte)
História da Arquitetura III
Desenho Industrial IV (disciplina autônoma)
CÁTEDRAS 5.a série
Projeto IV
Planejamento II (2.a parte)
História da Arquitetura IV

1962

CÁTEDRAS 1.a série
Cálculo Diferencial e Integral. Geometria Analítica.
Geometria descritiva e aplicações
Topografia. Elementos de Astronomia de posição
Física Geral e Aplicada (1.a parte)
Comunicação Visual I
Projeto I (1.a parte)
História da Arte. Estética
Desenho Industrial I (disciplina autônoma)
CÁTEDRAS 2.a série
Mecânica
Física Geral e Aplicada (2.a parte)
Construção I
Projeto I (2.a parte)
História da Arquitetura I
Estudos Sociais e Econômicos
Desenho Industrial II (disciplina autônoma)
Comunicação Visual II (disciplina autônoma)
CÁTEDRAS 3.a série
Resistência dos Materiais, Estabilidade das construções
Hidráulica e saneamento
Construção II
Desenho Industrial III
Projeto II
Planejamento I
História da Arquitetura II
Comunicação Visual III (disciplina autônoma)
Fundações (disciplina autônoma)
CÁTEDRAS 4.a série
Estruturas Correntes de Madeira, metálicas e de Concreto Simples e Armado
Grandes Estruturas
Projeto III
Planejamento II (1.a parte)
História da Arquitetura III
Desenho Industrial IV (disciplina autônoma)
CÁTEDRAS 5.a série
Projeto IV
Planejamento II (2.a parte)
História da Arquitetura IV

1966

CÁTEDRAS 1.a série
Cálculo Diferencial e Integral. Geometria Analítica.
Geometria descritiva e aplicações
Topografia. Elementos de Astronomia de posição
Física Geral e Aplicada (1.a parte)
Comunicação Visual I
Projeto I (1.a parte)
História da Arte. Estética
Desenho Industrial I (disciplina autônoma)
CÁTEDRAS 2.a série
Mecânica
Física Geral e Aplicada (2.a parte)
Construção I
Projeto I (2.a parte)
História da Arquitetura I
Estudos Sociais e Econômicos
Desenho Industrial II (disciplina autônoma)
Comunicação Visual II (disciplina autônoma)
Mecânica dos Solos. Fundações
CÁTEDRAS 3.a série
Resistência dos Materiais, Estabilidade das construções
Hidráulica e saneamento
Construção II
Desenho Industrial III
Projeto II
Planejamento I
História da Arquitetura II
Comunicação Visual III (disciplina autônoma)
CÁTEDRAS 4.a série
Estruturas Correntes de Madeira, metálicas e de Concreto Simples e Armado
Mecânica dos Solos. Fundações
Grandes Estruturas
Projeto III
Planejamento II (1.a parte)
História da Arquitetura III
Desenho Industrial IV (disciplina autônoma)
Comunicação visual
CÁTEDRAS 5.a série
Projeto IV
Planejamento II (2.a parte)
História da Arquitetura IV
Educação Moral e Cívica

1967

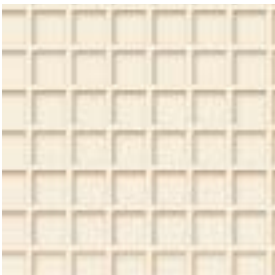
(ano de abertura dos cursos de DI e CV da FAAP)

DISCIPLINAS 1.a série
Cálculo Diferencial e Integral. Geometria Analítica.
Geometria descritiva e aplicações
Topografia. Elementos de Astronomia de posição
Física Geral e Aplicada (1.a parte)
Comunicação Visual I
Projeto I (1.a parte)
História da Arte. Estética
Desenho Industrial I (disciplina autônoma)
DISCIPLINAS 2.a série
Mecânica
Física Geral e Aplicada (2.a parte)
Construção I
Projeto I (2.a parte)
História da Arquitetura I
Estudos Sociais e Econômicos
Desenho Industrial II (disciplina autônoma)
Comunicação Visual II (disciplina autônoma)
Mecânica das Solas. Fundações
DISCIPLINAS 3.a série
Resistência dos Materiais, Estabilidade das construções
Hidráulica e saneamento
Construção II
Desenho Industrial III
Projeto II
Planejamento
Arquitetura e Produção
Comunicação Visual III (disciplina autônoma)
DISCIPLINAS 4.a série (7º semestre)
Estruturas de Concreto Armado
Sistemas Estruturais
Planejamento
Desenho industrial
Mecânica das Solas. Fundações II
DISCIPLINAS 4.a série (8º semestre)
Estruturas Metálicas e de Madeira
Planejamento
Desenho industrial
Urbanização Contemporânea
DISCIPLINAS 5.a série (9º semestre)
Estética de Projeto I
Estudo de Problemas Brasileiros
Tra trabalho de Graduação interdisciplinar
DISCIPLINAS 5.a série (9º semestre)
Estética de Projeto II
Tra trabalho de Graduação interdisciplinar
Estudo de Problemas Brasileiros

1971

(ano de abertura dos cursos de DI e CV do Mackenzie)

1º Semestre		
ALN - 501 Fundamentos sociais da Arquitetura e do urbanismo		
ALN - 101 Introdução a Arquitetura I		
ALN - 201 Introdução aos Estudos da Urbanização I		
ALN - 301 Arte Industrial no Mundo Contemporâneo		
AUP - 101 Introdução ao Projeto (Nível de Expressão)		
AUP - 301 Introdução ao Urbanismo		
AUP - 501 Linguagem Visual - Estrutura e Organização (análise da mensagem visual)		
AUP - 701 Introdução ao Desenho Industrial (Elementos introdutórios de análise de produtos)		
AUT - 101 Geometria aplicada ao desenho industrial I		
2º Semestre		
ALN - 502 Fundamentos sociais da Arquitetura e do urbanismo II		
ALN - 102 Introdução a Arquitetura II		
ALN - 202 Introdução aos Estudos da Urbanização II		
AUP - 101 Introdução ao Projeto (Nível de representação)		
AUP - 301 Planejamento Setorial		
AUP - 501 Linguagem Visual - Estrutura e Organização (análise da mensagem visual)		
AUP - 701 Introdução ao Desenho Industrial (Elementos introdutórios de análise de produtos)		
AUT - 102 Geometria aplicada ao desenho industrial II		
3º Semestre		
ALN - 103 Introdução a Arquitetura do século XX		
AUP - 102 Sistemas disjuntos (percepção-Expressão-representação)		
AUP - 302 Planejamento Setorial II		
AUP - 502 Linguagem Visual - Aspecto da comunicação Visual (Sistemas simples)		
AUP - 702 Sistemas simples de produção industrial (nível de programa)		
MAT - 111 Cálculo I e Noções de Estatísticas		
4º Semestre		
ALN - 302 A Programação visual e a arquitetura no século XX		
AUP - 102 Sistemas disjuntos (fatores e elementos de linguagem de edificação)		
AUP - 302 Introdução ao estudo da Paisagem		
AUP - 502 Linguagem Visual - Aspecto da comunicação Visual (Sistemas complexos)		
AUP - 701 Sistemas simples de produção industrial (projeto)		
AUT - 201 Física aplicada I		
AUT - 301 Construção II (Introdução à tecnologia das construções - 1.a parte)		
FHD - 303 Hidráulica		
PEF - 505 Mecânica das solas e Fundações II		
MAT - 121 Cálculo II		
5º Semestre		
ALN - 104 Arquitetura no Brasil		
AUP - 103 Sistemas - conjuntos simples (fatores e elementos de linguagem de edificação)		
AUP - 301 Estudo da Paisagem		
AUP - 503 elementos básicos da comunicação Visual integrantes de sistemas complexos I		
AUP - 703 Sistemas complexos de produção industrial (nível de programa)		
AUT - 202 Física aplicada II		
AUT - 302 Construção II (Introdução à tecnologia das construções - 2.a parte)		
FHD - 304 Saneamento		



FAAP - Fundação Armando Alvares Penteado

3. FAAP – Fundação Armando Álvares Penteado

3.1 Histórico

3.1.1 Fundação Armando Álvares Penteado

Armando Álvares Penteado (Santa Cruz das Palmeiras, 31 de outubro de 1884 — São Paulo, 27 de janeiro de 1947) foi um grande cafeicultor empresário. Casou-se com Annie Alwis, natural de Nice, França, e eles não tiveram filhos.

Este mecenas brasileiro era um grande admirador das artes, colecionador de considerável número de representativas obras de autores nacionais. Esta admiração pelas artes e o desejo de dedicar parte de sua fortuna à expansão deste campo na cidade de São Paulo foram expressos em seu testamento no ano de 1938, bem como a criação de um museu.

De acordo com o testamento¹³⁵ de Armando Álvares Penteado, “parte dos bens deveria ser vendida para que o prédio da Fundação fosse erguido”¹³⁶, o que foi colocado em prática por Annie. Sob estas orientações, a viúva organizou a construção, no terreno ao lado de sua residência, da sede da escola de artes e do museu desejados por seu marido.

Assim, em 1947 era criada a Fundação que levaria seu nome, a Fundação Armando Álvares Penteado, conhecida como FAAP nos dias atuais. Era o início da concretização de um dos mais significativos núcleos de arte na cidade. Esse período pós 2ª guerra mundial é marcado pelo surgimento de diversos estabelecimentos dedicados à arte em São Paulo e no Rio de Janeiro. É nessa época de novas expectativas econômicas e atualização cultural das elites que ocorre a criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), Fundação Bienal de São Paulo.

Em São Paulo, sobretudo, a existência de um mecenato é papel decisivo na criação de diversas instituições culturais na época. Ciccillo Matarazzo e Assis Chateaubriand estão à frente de diversas iniciativas no campo das artes e da cultura e sinalizam, cada qual a seu modo,

135 O testamento de Armando Álvares Penteado foi assinado em 23 de abril de 1938 e aberto em 4 de fevereiro de 1947 de acordo com publicação dedicada aos 50 Anos da FAAP. In: MATTAR, Denise (org.). **Memórias reveladas: A atuação cultural da FAAP 1947-2010**. São Paulo: FAAP, 2010, p. 1.

136 Ibidem, p. 3.

tentativas de aproximação às linguagens artísticas modernas, que têm lugar na Europa e nos Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945).¹³⁷

Quanto ao museu da FAAP, em 1957 é fechada uma parceria com Assis Chateaubriand¹³⁸, segundo a qual o Instituto de Arte Contemporânea - IAC, responsável pela exposição da coleção do Museu de Arte de São Paulo - MASP, passava a funcionar nas salas inacabadas do museu da Fundação. No entanto, tal acordo durou por breve período; posteriormente, o acervo do MASP voltou para a sede na Rua Sete de Abril, onde funcionavam os Diários Associados, de propriedade de Chateaubriand. Tal situação obrigou a Fundação a criar seu próprio museu.

O envolvimento com especialistas e intelectuais da época permitiu a Annie Penteadó fazer consultas e solicitar-lhes que traçassem o perfil do novo estabelecimento cultural e organizassem a exposição inaugural, encarregando o casal Lúcia e Roberto Pinto de Souza para a direção e coordenação, respectivamente.

Após 13 anos da abertura da Fundação, em 1960 acontece uma sessão solene que dá início às atividades do museu. Nessa época, além dos seus dirigentes, o conselho do Museu de Arte Brasileira – MAB era composto por célebres nomes do panorama artístico e intelectual nacional, como Rodrigo Mello Franco de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda, Sérgio Milliet, Yan de Almeida Prado e outros.

No dia 10 de agosto de 1961, o MAB abriu suas portas para o público com a exposição “Barroco no Brasil”. O evento, além do objetivo de analisar aspectos da arte barroca, contou com atividades paralelas como cursos, mesas-redondas, concertos e ciclo de cinema e foi reconhecido como um acontecimento nacional comemorativo da cultura brasileira, em que esteve presente Jânio Quadros, então Presidente da República.

A mostra reuniu cerca de 300 peças entre manifestações de pintura, escultura, ourivesaria, mobiliário, numismática e documentos. Ainda hoje continuam presentes no prédio principal, na figura dos moldes em gesso de esculturas do Aleijadinho e de elementos da arquitetura mineira e baiana, feitos especialmente para a ocasião pelo Instituto de

137 LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem moderno**. São Paulo: EDUSP, 1999.

138 Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo (Umbuzeiro, PB, 1892 – São Paulo, SP, 1968). Quarto ocupante da Cadeira 37, na sucessão de Getúlio Vargas na Academia Brasileira de Letras. Dedicou-se ao jornalismo desde a juventude. Quando se mudou para o Rio de Janeiro, continuou escrevendo e colaborando com periódicos até assumir a direção de “O Jornal” – o denominado “órgão líder dos Diários Associados”, entidade que iria abranger no futuro um conjunto de jornais, estações de rádio, revistas e agência telegráfica. Organizou o Museu de Arte de São Paulo. Foi eleito senador pelo Estado do Maranhão, em 1957, mas renunciou para se dedicar ao cargo de Embaixador do Brasil na Inglaterra.

Disponível em <<http://www.academia.org.br> – Academia Brasileira de Letras - ABL>. Acesso em 01/10/2010.

Além dos profetas de Aleijadinho feitos para o jardim do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos - em Congonhas do Campo, Minas Gerais, apresentou alguns portais de construções (casas e igrejas) do barroco mineiro e baiano.

Outro elemento que caracteriza o saguão principal é o painel formado por vitrais de projetos de 56 artistas brasileiros. Assim, configurando uma parede e o teto, encontramos expoentes como Cândido Portinari, Bruno Giorgi, Tarsila do Amaral, Lasar Segall.

Os primeiros anos do museu são marcados por exposições de artistas envolvidos com o movimento moderno da arte brasileira como Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, Victor Brecheret, Oswaldo Goeldi, Bonadei, mas há uma abertura cada vez maior de propostas contemporâneas. A partir do novo perfil universitário decorrente da abertura do curso livre de artes plásticas, a participação de propostas de jovens artistas, em meados da década, é cada vez mais frequente. É desse período, mais precisamente o ano de 1965, que se origina o Anual de Artes, que passa a fazer parte da programação fixa do museu, acontecendo no mês de dezembro até os dias de hoje, com a participação dos alunos da Instituição .

Com o intuito de preservar um acervo de obras de artistas brasileiros ou aqui radicados, o museu contou, em seu início, com a coleção de Dona Annie e com posteriores doações e compras. Atualmente, possui cerca de 2600 obras de arte, de acordo com dados da instituição¹⁴⁰. Assim, destacam-se na coleção do MAB obras dos renomados artistas modernistas como: Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Víctor Brecheret, Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Lasar Segall, Ernesto De Fiori, Guignard, Cícero Dias e Alfredo Volpi. Encontramos também artistas de períodos posteriores como Tomie Ohtake, Evandro Carlos Jardim, Arcângelo Ianelli, Franz Weissmann, Amílcar de Castro, Nicolas Vlavianos e jovens artistas atuantes na arte brasileira hoje, como Sandra Cinto, Albano Afonso, Cláudio Mubarac, Fábio Miguez, Marco Paulo Rolla e Paulo Whitaker.

O Museu de Arte Brasileira é hoje uma das instituições mais representativas da divulgação da arte, não apenas dedicada à produção artística brasileira, mas como divulgadora da arte internacional. Grandes exposições históricas ali encontram lugar, como as verificadas com: Napoleão, China, A Arte Imperial, A Arte do Cotidiano, A Arte Contemporânea, Traço, humor & Cia., Arquitetura Contemporânea Brasileira, Herança dos Czares - Obras do Museu do Kremlin de Moscou

139 Disponível em: <www.faap.br/museu/historico/historico.htm>. Acesso em 20/10/2010.

140 Disponível em: <www.faap.br/museu/historico/historico.htm>. Acesso em 02/09/2011.

e Obras Primas da Calábria.

Hoje, a Fundação Armando Álvares Penteado possui instalações em três cidades: em São Paulo, no bairro de Higienópolis, na Rua Alagoas, 903; em Ribeirão Preto, no bairro Jardim Califórnia; e em São José dos Campos.

Além do Museu de Arte Brasileira, a instituição investe na área cultural por meio do Teatro FAAP, no Colégio FAAP, na biblioteca (criada em 1959) e em sete faculdades: Administração, Artes Plásticas, Comunicação e Marketing, Engenharia, Computação e Informática, Direito e Economia. O corpo discente conta com oito mil alunos no nível de graduação e 4,5 mil no nível de pós-graduação e MBA (*Master in Business Administration*).

A Faculdade de Artes Plásticas conta com nove cursos: Arquitetura e Urbanismo, Artes Plásticas, Desenho Industrial, Desenho Industrial com habilidade em Design de Produto, Desenho Industrial com habilidade em Design Gráfico, Design, Design de Moda, Educação Artística e Moda¹⁴¹.

Nos dias atuais, a Fundação Armando Álvares Penteado é conhecida nacionalmente como uma das que possuem recursos em grande quantidade e precursora do ensino com tecnologia, com o uso de equipamentos de última geração e em constante renovação, além de manter convênios com instituições internacionais, que ocasionam o trânsito de aproximadamente 350 alunos por ano entre elas.

3.1.2 Os antecedentes da Faculdade de Artes Plásticas

3.1.2.1 Instituto de Arte Contemporânea - IAC

Após a 2ª Guerra, o mundo viveu um período de tensão chamado Guerra Fria, que o dividiu em socialistas, representados pela União das Repúblicas Socialistas Soviéticas - URSS, e capitalistas, com os Estados Unidos da América à frente. A economia mundial estava abalada em decorrência dos conflitos e a sociedade, em fase de recuperação, tentava se reerguer na busca de novos valores. Os países europeus encontravam-se arrasados econômica, militar e politicamente.

No final da década de 1940 e na de 1950, o modo de vida americano, iniciado nos anos 1920 e baseado no consumismo, difundiu-se pelos países capitalistas. A tecnologia presente no cotidiano das pessoas (como, por exemplo, os bens de consumo de massa: a televisão, as latas de refrigerante, embalagens de alimentos, histórias em quadrinhos, panfletos de propaganda, etc.) apontava um campo fértil para o desenvolvimento industrial brasileiro.

A Europa, arrasada pelo pós-guerra, e o Brasil, em crescimento econô-

¹⁴¹ Dados do Ministério da Educação e da Cultura. Disponível em: <www.emec.mec.gov.br/emec>. Acesso em 18/09/2011.

mico e com seu parque industrial em ampliação, contribuíram para criar a situação adequada também ao desenvolvimento do campo artístico.

Neste contexto, mais precisamente em 1947, o Museu de Arte de São Paulo é inaugurado, contando com o acervo de Assis Chateaubriand, que passou a adquirir um número considerável de obras de arte. Ocupando o prédio dos Diários Associados, na Rua Sete de Abril, centro da cidade de São Paulo, o museu oferecia uma série de atividades voltadas à cultura - como cursos, palestras, biblioteca, laboratórios - que necessitaram que seu espaço fosse ampliado.

Para comportar a diversidade das atividades didáticas, o MASP inaugura cursos divididos em Escola Superior de Propaganda, Curso de Formação de Professores de Desenho e Instituto de Arte Contemporânea - IAC. Gravura, desenho, pintura e escultura foram alguns dos primeiros cursos ministrados dentro do museu por artistas renomados como: Poty Lazzarotto e Renina Katz, Roberto Sambonet, Gastone Novelli, Waldemar Costa e August Zamoyski.

Assim, em 1951 é criado o IAC, destinado a oferecer aulas dirigidas ao ensino técnico e artístico, e montado “o primeiro curso de desenho industrial da América Latina”, nas palavras de Álvares (2004, p. 17)¹⁴². Além de Pietro Bardi e Lina Bo Bardi, o curso contou com importantes nomes do campo no seu quadro docente, como Salvador Cândia, Flávio Motta, Jacob Ruchti, Wolfgang Pfeifer, Leopoldo Haar e Zoltan Hegedus, referenciados nas matrizes da escola de Moholy-Nagy, The New Bauhaus, do Instituto de Arte de Chicago. Posteriormente, esta Escola que foi chamada de Illinois Institute of Technology - IIT, foi o modelo que o IAC se inspirou para a montagem de seu curso de acordo com pesquisa elaborada por Leon (2006)¹⁴³.

3.1.2.2 Curso de Formação de Professores

Durante a década de 1950, o MASP formou uma coleção suficiente para ser convidado a expor em museus europeus e norte-americanos, devido aos contatos estabelecidos por Pietro Bardi e Assis Chateaubriand. Com a visibilidade adquirida em Paris, onde as obras foram expostas primeiramente, outros museus europeus divulgaram as obras do MASP, até que estas foram apresentadas no *Metropolitan Museum* de Nova York, antes de retornar ao Brasil para finalizar a turnê no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1957.

142 ÁLVARES, Maria Regina. **Ensino do design: a interdisciplinaridade nas disciplinas de projeto em design**. 2004. 163f. Dissertação (Mestrado em engenharia de produção) – Programa de Pós-graduação em Engenharia de Produção, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

143 LEON, Ethel. **IAC - Instituto de Arte Contemporânea: Escola de Desenho Industrial do MASP (1951-1953) - primeiros estudos**. Dissertação (Mestrado - Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

144 De acordo com algumas fontes encontradas, como: MORAIS, Fernando. **Chatô: o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. In LIMA, Ana Paula Pereira. Assis Chateaubriand e Silvio Santos: patrimônios da imprensa nacional. Monografia. Juiz de Fora, UFJF FACOM, 2001.

145 Aluno da primeira turma do IAC. Foi o colaborador mais antigo do MASP. Sua jornada no Museu inicia-se ainda quando dividia o prédio com os Diários Associados. Continuou envolvido com as atividades do MASP e seus dirigentes. Responsável por muitas atividades importantes do Museu, foi secretário de Pietro Maria Bardi, chegando à Curadoria desta instituição.

147 Ao longo de sua história, o museu foi ponto de partida de outras instituições, como a ESPM – Escola Superior de Propaganda e Marketing, cujas atividades foram iniciadas no museu, a escola de artes da FAAP e a Mostra Internacional de Cinema, cuja ideia também nasceu no MASP. Os filmes da mostra eram exibidos com exclusividade no museu em seus primeiros anos.

Disponível em <http://www.masp.art.br/masp2010/sobre_masp_historico.php>. Acesso em 01/10/2011.

Esse foi o período de maior número de aquisições do Museu e também de maior desequilíbrio financeiro¹⁴⁴. Chateaubriand recorreu a empresas estrangeiras e ao Governo Federal Brasileiro para quitar as dívidas e evitar o penhor das obras de arte.

D. Annie Penteadó, fundadora da FAAP, entrou em contato com Chateaubriand em um momento oportuno para discutir as condições nas quais se encontrava o MASP. Colocando em prática o inventário de seu marido, Armando Álvares Penteadó, que exigia a criação de uma escola de artes e a preservação da coleção, ela propõe um acordo entre o respectivo museu e a Fundação. A proposta contemplava a ida dos cursos e o acervo do museu para a FAAP.

Outra situação pela qual o MASP passava era a limitação do espaço físico. O prédio da Rua Sete de Abril tornava-se insuficiente para as atividades desenvolvidas, o que viria a contribuir para a crise institucional, como colocado por Luiz Hossaka¹⁴⁵ (1928-2009), que interpretou o fato como uma das causas para o convênio com a FAAP, da seguinte maneira:

Além de abrigar o jornal, o prédio dos Diários Associados era comercial e ainda estava lá a cinemateca brasileira. Por causa dos filmes, já haviam ocorrido três incêndios no prédio. Esse foi um dos motivos que levou Chateaubriand a fazer o acordo com a FAAP. As obras do prédio da FAAP estavam paradas por falta de dinheiro, e a proposta da Fundação era de ter um museu e também escolas de artes. Por isso, o acordo foi feito. Chatô foi para a FAAP para abrigar melhor a sua coleção, desafogar o prédio dos Diários e ajudar a terminar a construção do prédio¹⁴⁶.

A nova sede do museu da FAAP ainda estava em construção, mas o acordo entre as instituições foi fechado. Assim, obras de arte, cursos, equipamentos e todo o contingente humano, professores, alunos e funcionários do IAC transferiram-se para a Fundação Armando Álvares Penteadó. A vinda das atividades do MASP para as instalações da FAAP, diante de sua importância frente ao ensino das artes em São Paulo¹⁴⁷, dá início ao circuito artístico imaginado por seu idealizador, Armando Álvares Penteadó.

Independentemente do IAC, com sede na Rua Sete de Abril, já ter passado por abertura e fechamento de suas atividades acadêmicas (1951 e 1953), as transformações decorrentes das pretensões da Fundação foram significativas para o ensino das artes e, consequentemente, para o design na cidade de São Paulo, como também citado por Marcos Braga¹⁴⁸: “A experiência de um curso de Design no MASP tinha sido fruto de uma visão sobre expressões da modernidade, por parte de

146 Mattar (2010, p. 37).

148 BRAGA (2005, p. 104).

um museu de arte moderna em uma metrópole”.

Assim, em 1953 o IAC encerrou suas atividades, e o MASP abriu uma escola de formação de professores que se chamou “Curso para a formação de desenhistas profissionais”, conforme informações colhidas por Leon (2005, p. 177), que faz as seguintes considerações sobre a montagem do curso:

[...] O curso também se baseava no *Vorkurs* da Bauhaus e visava preparar educadores no campo da educação visual. Essa foi a escola que substituiu o curso de desenho industrial.

[...] O projeto inicial anunciava uma série de cursos que comporiam o Instituto de Arte Contemporânea, entre os quais um curso completo de artes gráficas (litografia, xilografia); um curso de pintura a fresco; um curso de desenho industrial em suas diversas aplicações (publicidade, móveis, etc.), curso de História da Arte e Estética; de fotografia, decoração, teatro, cenografia, escultura e tecelagem. Esses cursos não se realizaram e o convênio entre o MASP e a Fundação Armando Álvares Penteado não prosperou muito. [...]

Além dos dirigentes das instituições, outro personagem responsável pela ida dos cursos para a FAAP foi Flávio Motta. O professor, que começou como monitor, era o coordenador dos cursos do MASP e esteve presente durante discussões e decisões, como nos mostram as cartas trocadas entre os dirigentes das instituições¹⁴⁹.

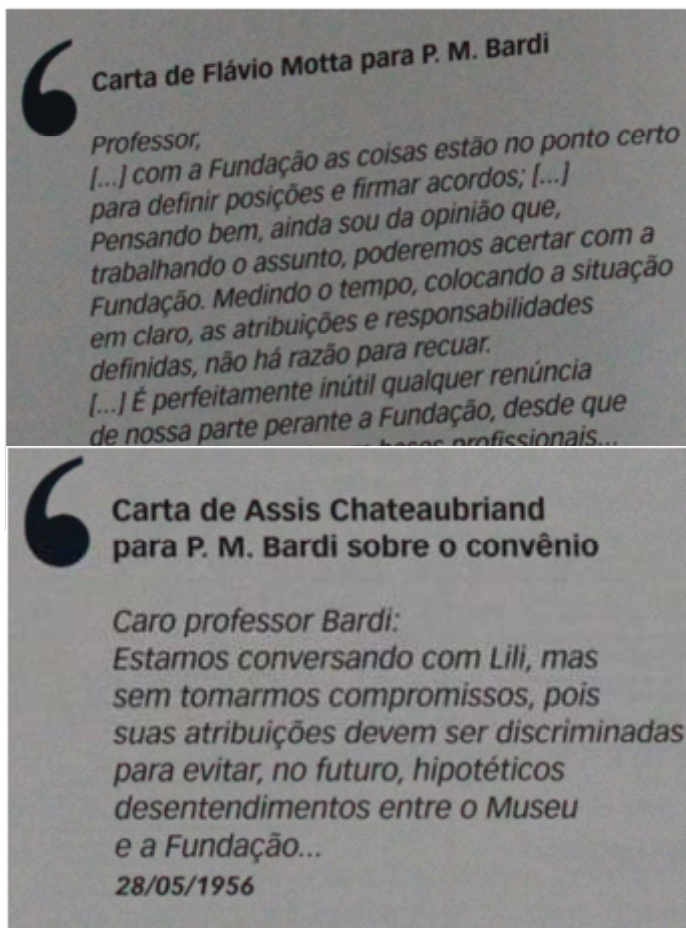


Figura 9: Carta de Flávio Motta para Pietro. Bardi.

[Fonte: Mattar, 2010]

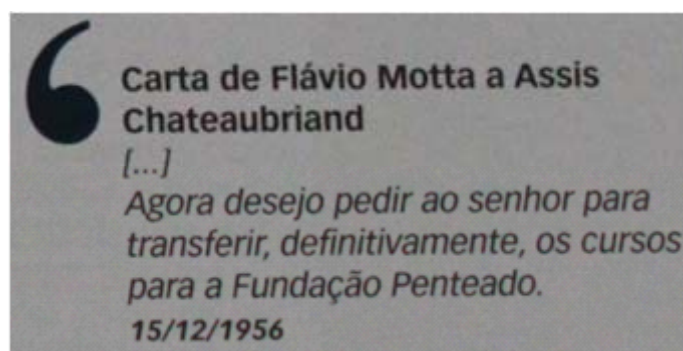
Figura 10: Carta de Assis Chateaubriand para Pietro Maria Bardi sobre o convênio em 28/05/1956.

[Fonte: Mattar, 2010]

149 Mattar (2010, p. 34-5).

Figura 11: Carta de Flávio Motta para Assis Chateaubriand.

[Fonte: Mattar, 2010]



Como documentado nos registros, ao longo de 1956, Motta participa diretamente das fases de avaliação e decisão da transferência para a Fundação. Envolvido com tais questões, neste mesmo ano ele elabora um relatório para esclarecer a importância deste curso de formação de professor de desenho, bem como o que foi desenvolvido nos anos anteriores.

Para entender as características dos cursos que seriam implantados na FAAP, antes das atividades serem iniciadas, em 1958 o professor apresenta suas convicções, como apresentado por COSTA¹⁵⁰ (2010: 50): “Este relatório foi feito justamente para informar a FAAP dos detalhes daquele curso que a Fundação estava acolhendo naquele momento”. Tal documento pode ser considerado o principal para entendimento da finalidade do curso, quando o professor Motta expressa:

[...] dia a dia o desenho comparece a nossa percepção, seja entre as determinantes das formas industrializadas, seja no caráter da arquitetura, seja em manifestações espontâneas do espírito criador do povo, seja como linguagem, meio de expressão, tudo enfim faz parte daquilo que se chamou a ‘civilização da imagem’, ao que se apontarem as rápidas transformações da fisionomia urbana em todos os aspectos.¹⁵¹

Além do acervo do museu, o curso de formação de professores de desenho, juntamente com os cursos livres existentes no MASP, deu novo impulso à FAAP. Nos seus espaços eram ministradas aulas de modelagem e cartanagem infantil; desenho para adolescentes; desenho para principiantes; técnica de pintura; gravura; arranjo de flores; balé infantil; orquestra sinfônica juvenil e curso preparatório de assistente técnico para a indústria cinematográfica. A vocação artística da Fundação e a

150 COSTA, Juliana Braga. **Ver não é só ver: dois estudos a partir de Flávio Motta.** Dissertação (mestrado – área de concentração: história e fundamentos da arquitetura e do urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. 250p.

151 Motta, Flávio. Relatório do curso de formação de professores de desenho. 1956. s/p. In: COSTA (2010, p. 50).

origem da qualidade de sua infraestrutura já são perceptíveis nessa época, quando analisados os espaços e os equipamentos instalados para a realização das aulas, como relatado no catálogo da Instituição:

Além das salas de aula, havia uma marcenaria onde se faziam as molduras e caixas do museu e uma oficina de gravura foi montada com as prensas de Flávio Motta, que era o diretor dos cursos do Instituto de Arte Contemporânea. Em um período áureo, os alunos do IAC tinham o privilégio de assistir aulas de história da arte junto aos quadros originais de grandes mestres da pintura do Museu de Arte.¹⁵²

Instalados no final de 1958 e início de 1959, os cursos passaram a receber muitos frequentadores beneficiados pela presença de professores que foram importantes profissionais das artes brasileiras e das obras do acervo, como apresentado em publicação: “Flávio Motta lembra que deu aulas de história da arte tendo os quadros originais da coleção como apoio.”¹⁵³ Assim, esse curso supria a deficiência das Faculdades da época de não terem uma preparação específica no campo das artes para professores de desenho do ensino secundário.

No entanto, o acordo entre as instituições não durou muito tempo. Com a negociação entre a prefeitura paulistana e o proprietário dos Diários Associados, o museu ganharia uma nova construção, resultado do projeto da arquiteta italiana Lina Bo Bardi¹⁵⁴.

Em 1959, as obras retornaram ao prédio sito à Rua Sete de Abril; contudo, o curso de Formação de Professores de Desenho manteve-se na Fundação, garantindo a permanência de Flávio Motta na instituição.

Flávio Motta foi responsável por reorganizar as diretrizes, juntamente com o restante do quadro docente, que era formado por outros importantes profissionais do campo artístico. Este grupo foi o responsável por dar continuidade e prestígio ao curso, conforme destacado pelo professor Caciporé Torres: “[...] Ele [Flávio Motta] contava com os talentos que estavam lá. Tinham arquitetos importantes lá. Nós nos reuníamos e analisávamos o que estava ou não faltando [...]”¹⁵⁵

No final dos anos 1950, o curso começa a ganhar o formato que caracterizaria seu início na Fundação, conforme consta em dados históricos:

[...] o curso de formação de professores de desenho, criado por Flávio Motta, tinha a duração de quatro anos e incluía matérias como Composição, Desenho Geométrico, Desenho Livre e Geometria do Espaço, História da Arte, Psicologia, Sociologia, Desenho Técnico,

152 Mattar (2010, p. 41).

153 Idem, p. 74.

154 Situado na Avenida Paulista, o novo museu tornou-se um ícone da arquitetura na cidade de São Paulo. Implantando-o em um espigão e para preservar a vista para o centro, conforme solicitação da prefeitura, Lina extraiu as características do concreto e criou um prédio suspenso em quatro colunas laterais.

155 Entrevista concedida à autora em 19/10/2011.

Apesar da busca pelo reconhecimento oficial do curso desde 1953 por Flávio Motta, esse reconhecimento veio apenas dez anos mais tarde (1963), e com ele, a Faculdade de Artes Plásticas¹⁵⁷, em anos posteriores.

3.2.1.3 Escola de Arte

A Fundação Armando Álvares Penteado sempre foi sinônimo de entidade dedicada ao ensino das artes, título que pode ser considerado originário da época em que se resolveu manter os cursos provenientes do MASP em suas instalações e que passaram, naquele momento, a compartilhar os períodos de aula com outros dedicados à formação artística e profissionalizante dos alunos.

A Instituição também oferecia os cursos de formação de professores de desenho que proporcionavam a atuação em áreas voltadas “ao artesanato, à indústria, ao comércio ou às organizações culturais”¹⁵⁸. Eram ministradas, ainda, aulas de artes plásticas, musicais e cênicas nos Cursos de Divulgação, de Iniciação para Crianças, de Desenho para Adolescentes e de Desenho e Pintura.

Após a volta do acervo de obras de arte para o Museu, os cursos são avaliados e seus conteúdos são revistos, originando a Escola de Arte. De acordo com publicação da Instituição¹⁵⁹, os cursos, além de destinados à formação artística dos alunos, buscavam a profissionalização. Havia o curso de Formação de Professores de Desenho e Cursos Profissionalizantes (que incluíam Artes Plásticas, Artes Gráficas e Cerâmica), além daqueles voltados para crianças e adolescentes referentes a música, pintura e desenho. Assim, já em 1960, os cursos do antigo IAC passam a ser chamados de Escola de Arte da Fundação Armando Álvares Penteado, em que era encontrado um público eclético, de várias faixas etárias e voltado a diferentes formações artísticas, como escrito no catálogo da Fundação:

Os cursos de Artes Plásticas programados inicialmente estavam divididos em 5 grupos: Cursos de Divulgação – cursos de caráter informativo destinados a iniciantes. Cursos de Iniciação – cursos de caráter de produção de arte. Cursos Profissionalizantes – formados pelo Curso Livre de Artes Plásticas, Curso de Artes Gráficas e Curso de Cerâmica, Curso de Formação de Professores de Desenho, criado em 1952 pelo Museu de Arte de São Paulo e transferido para a Fundação em 1957, Cursos do Colégio Musical, com sede na Rua Itatiara, 226, formados pelos cursos de iniciação, profissionais e extracurriculares.¹⁶⁰

156 Mattar (2010, p. 45).

157 Mattar (2010, p. 82)

158 Ibidem, p. 81.

159 Idem.

160 Mattar (2010, p. 82).

A repercussão de suas atividades pode ser notada em publicações periódicas como o jornal carioca **Correio da Manhã**: “[...] O que se vê por toda parte são salas amplas, material abundante e excelente – enfim, nada do subdesenvolvimento econômico e cultural a que já nos vamos, infelizmente, acostumando”¹⁶¹ e o paulista Estado de São Paulo, no Itinerário de Artes Plásticas em 14 fevereiro de 1960, ao anunciar a abertura da Escola: “Incorpora-se, neste princípio de ano, afinal, a rotina estudantil paulista, a Escola de Arte da Fundação Armando Álvares Penteado”¹⁶².

Em meio à ampla formação artística proporcionada pela instituição e às exemplares instalações, o curso de Licenciatura em Desenho e Artes Plásticas recebeu reconhecimento pelo Conselho Federal de Educação – CFE no ano de 1963.

Durante estes três primeiros anos, as aulas da Escola também se beneficiaram de outra instalação da Fundação, o Museu de Arte Brasileira, criado em 1960, cuja primeira exposição acontece no ano seguinte, como citado anteriormente. O conjunto deste ambiente artístico contribuía para uma formação ampla frente às condições das escolas da época. A integração era constante, os alunos expunham seus trabalhos no museu, e ao final de 1961 a Escola já contava com 670 alunos. Em 1962, a Fundação foi declarada de utilidade pública pelo Governo do Estado de São Paulo, e o destaque dado ao caráter profissionalizante, voltado para a formação de professores e também para a indústria, pode ser observado pela variedade de cadeiras que compunham os cursos apontados em publicação:

Introdução de Artes Plásticas, Composição, Modelagem e Escultura, Artes Gráficas, Cerâmica, Estilística, Decoração, Livre Expressão, Construção, Ciências Técnicas, Desenho Técnico, História da Arte, Matemática, Gravura, Desenho Publicitário, Morfologia, História, História da Arte Decorativa, Português, Didática, Práticas Educacionais, Revestimentos e Materiais, Desenho de Móveis, Mecânica Técnica, Elementos de Máquina, Sociologia, Sociologia da Arte, Psicologia, Eletrotécnica, Composição de Projetos e Elementos de Administração Escolar.¹⁶³

Outra contribuição do clima formado dentro da Escola foi o lançamento do 1º Anuário de Artes Plásticas, em 1964, no qual os alunos expunham seus trabalhos, a partir de que apareceram artistas paulistanos e que acontece até a atualidade.

Já nos primeiros anos, a Escola adquiriu reconhecimento do público e da crítica e ganhou a contribuição de novos agentes, como, por exemplo, a vinda de Marcelo Grassmann para assistir ao professor Darel Valença Lins no curso de Gravura. Dessa forma, um respeitável grupo

161 Mattar (2010, p. 79). Reportagem do jornal Correio da Manhã, em 04/07/1961.

162 Ibidem, p. 82.

163 Ibidem, p. 104.

de professores compôs a Escola, como, entre outros: Eduardo Sued (curso infantil), Mário Gruber, Caciporé Torres (modelagem e escultura), Gamarra, Renina Katz, Benedito de Lima Sobrinho (história da arte e arquitetura), Joaquim Guedes, Joaquim da Rocha Ferreira, João Rossi (cerâmica), Flávio Império (composição), Flávio Motta (história da arte). A este último coube a seleção de muitos nomes acima; tal fato e sua importância para a constituição desse curso encontram-se nas palavras do professor Caciporé Torres:

Flávio Motta era a alma da FAAP. Em vez de contratar grandes professores, solenes e importantes, ele colocou grandes artistas. Gravura é um exemplo, tinha dez gravadores. Marcelo Grassmann, Gruber, Darel, Sued, Renina Katz e outros. Trindade Leal vinha do Sul para dar aula. Às vezes em uma aula tinha cinco gravadores e três alunos¹⁶⁴.

O clima proporcionado pela Instituição, naquele período, contribuiu para a prosperidade dos cursos, o que pode ser observado nas palavras das pessoas que vivenciaram esse período no local e em reportagens, como do jornal *Diário da Noite*: “daí ter sido possível formar nos ateliês da Escola de Arte um clima artesanal, em que professores e alunos tornaram-se como que mestres e aprendizes das antigas corporações de ofícios”.¹⁶⁵

Como relata o professor Donato Ferrari: “a FAAP teve, no campo da arte, certa primazia, para a parte musical e para as artes neste aspecto dos seus cursos livres”¹⁶⁶. A infraestrutura preparada para os cursos o diferenciava das demais instituições, como no caso do museu que, apesar de ainda não possuir seu prédio definitivamente exclusivo, já funcionava e desenvolvia atividades que aproximavam os alunos da cultura artística. Os alunos dividiam o ambiente do museu entre uma exposição e outra, bem como os espaços do prédio central que já existiam e não eram oficinas, mas, ateliês, e em que às vezes funcionavam os cursos (de professores e livres).

A variedade de oferta, no entanto, apontava para a miscelânea nas abordagens dos cursos, e em 1965, quando falece sua fundadora, Annie Penteado, e com seu pré-consentimento, é colocado em prática o objetivo de unificá-los em um centro universitário.

Responsável por este grande passo e diante de uma crise financeira, sua sucessora, Lúcia, assumiu a presidência e a construção da Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações, juntamente com seu marido, Roberto Pinto de Souza, preparando a Fundação para um novo período de ensino.

3.1.3 Criação do curso de Desenho Industrial

3.1.3.1 Passagem para o curso superior

¹⁶⁴ Mattar (2010, p. 127).

¹⁶⁵ Ibidem, p.104. Publicado no *Diário da Noite* em 22/04/1963.

¹⁶⁶ Entrevista concedida à autora em 07/07/2011.

No Brasil, o ano de 1964 foi marcado por grande mudança na política nacional, quando os militares assumiram o poder. Em meio às transformações desse período, a FAAP buscou consolidar sua Faculdade e contribuiu para divulgar e ampliar as discussões em torno das artes. Exemplo disso foi o evento *Propostas 65*¹⁶⁷: uma exposição que reuniu no MAB obras de 30 importantes artistas de vanguarda e acompanhou o momento de efervescência da cultura nacional com a bossa nova, o cinema novo, o teatro novo e a arquitetura nova.¹⁶⁸

Nos anos seguintes, as atividades da Fundação expandiram-se com a colaboração da mídia na divulgação de suas iniciativas. A abertura do Curso de Restauro, a intenção de montar o Museu do Traje, a exposição de Pablo Picasso e o anúncio do curso de licenciatura da Escola de Artes foram alguns dos acontecimentos em destaque no ano de 1966.

Quanto à importância dada à abertura deste último, encontramos matérias de periódicos da cidade relatando o fato, como no jornal *O Estado de São Paulo*¹⁶⁹, importante meio de comunicação, anunciava: “para o próximo ano [1967] a transformação da Escola de Arte em Faculdade de Artes e Comunicações da Fundação Álvares Penteado e a extinção¹⁷⁰ do Curso de Formação de Professores de Desenho”.¹⁷¹ Em outra publicação, o anúncio aparece da seguinte maneira:

[...] no próximo ano [1967], a Escola de Arte vai iniciar cursos de licenciamento de cerâmica artística e técnica. Cursos esses que se incluem entre aqueles eminentemente técnicos, sendo os únicos existentes no Brasil, de formação realmente artística.¹⁷²

Sob o contexto de grandes agitações e mudanças no cenário nacional, e mundial, em 1967 é criada a Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações da Fundação Armando Álvares Penteado. Foram instalados os cursos de Licenciatura em Desenho e Plástica, Desenho Industrial e Comunicação Visual, nas Artes Plásticas, e Relações Públicas, Publicidade e Propaganda e Jornalismo, nas Comunicações, e ainda um curso que englobava cinema, rádio e televisão. Segundo publicação da Instituição: “a propaganda sobre a faculdade era boca a boca, e o quadro de professores renomados atraía estudantes de todas as partes do Brasil”¹⁷³.

168 “Um incidente com a censura marcou a mostra. Nelson Leirner, Geraldo de Barros e Wesley Duke Lee retiraram suas obras em protesto” - trecho retirado de publicação. In: Mattar (2010, p. 120).

169 *Ibidem*, p. 128.

170 Não foi possível precisar a data de fechamento dos cursos de Formação de Professores e se isto ocorreu de fato. O professor Donato Ferrari acredita que esteve fechado entre o período de 1963 a 1967 durante a concepção da Escola de Artes. [Entrevista concedida à autora em 21/07/2011].

171 Mattar (2010, p. 128).

172 *Ibidem*, p. 124.

173 *Ibidem*, p. 131.

33 Sob a proposta de colocar em pauta a discussão das artes, outra exposição, antecedente a esta, ocorre no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Chamado *Opinião 65*, o evento buscava analisar a produção de jovens artistas brasileiros e estrangeiros, conforme relatado pela Profa. Daisy V. M. Peccinini em publicação do MAC/SP: a coletiva *Opinião 65* inspirava-se no entusiasmo geral que o show organizado pelo Teatro Arena do Rio de Janeiro despertara: justamente por ser a primeira manifestação cultural organizada após e contra o golpe militar de 1964.

Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo4/opinioao/opinioao.html>>. Acesso em 02/10/2011.

Roberto Pinto de Souza, diretor da Faculdade, discursou na solenidade de abertura, em que estava presente o governador do Estado de São Paulo, Roberto de Abreu Sodré. Souza acreditava que, além do crescimento do campo artístico, um novo sistema de comunicação nasceria; e, nesse sentido, pensou em juntar as duas coisas.

O primeiro estatuto que registrava os cursos individualmente (curso de história da arte, curso de comunicação, etc.) sofre alteração para modificar sua categoria. Com isso, os cursos de arte como, por exemplo, desenho e pintura, escultura, desenho técnico e mecânico, cerâmica, artística e técnica foram lançados à parte mais acadêmica do termo como Escola de Belas Artes com pretensão técnica de formação.

Originária do antigo curso de Formação de Professores de Desenho para o Ensino Médio (reconhecido pelo Governo Federal, por intermédio do Dec. 52.899, de 22 de novembro de 1963), a Faculdade de Artes Plásticas é aberta em 1967 e reconhecida pelo CFE em 1972. Após um ano, em 1973 foi aprovado o desdobramento seu desmembramento, separando-as em Faculdade de Artes Plásticas e Faculdade de Comunicação¹⁷⁴ e a manutenção dos respectivos cursos de cada área.

Os cursos da Faculdade de Artes Plásticas tinham um ciclo básico que duravam dois anos, e depois se optava pela especialidade. No curso básico o aluno fazia desenho, modelagem, pintura, gravura, cerâmica e composição, entre outros, “e depois tinha história da arte, psicologia da arte, sociologia da arte, filosofia da arte [...] uma série de disciplinas relacionadas à arte, que foi dada somente aqui”, como narra Donato Ferrari¹⁷⁵ e é verificado nas grades expostas mais adiante. Conforme declarado pelo professor, o objetivo não era fazer um curso artístico e técnico como os baseados na Bauhaus ou na ESDI que já funcionava naquele momento. O intuito era fazer um curso reduzido e que passasse a se chamar curso superior de arte a partir daqueles já existentes na Fundação.

Segundo Donato Ferrari¹⁷⁶, “o curso [de desenho industrial] veio na tentativa de aproximação com a indústria que tanto se falava”, e relata que “foram feitos vários trabalhos dentro da Faculdade, com grupos pequenos de professores e alunos”. O professor descreve que antes da implantação da Faculdade, João Rossi era o responsável por dirigir os cursos livres de artes e depois assumiu a coordenação do ensino superior das Artes Plásticas, quando este passou a ser curso regular.

De acordo com depoimentos de alguns professores, que ministravam aulas na Instituição naquela época, a passagem para Faculdade foi uma continuidade das aulas que já aconteciam, pois não houve uma

174 Mattar (2010, p. 172).

175 Entrevista concedida à autora em 07/07/2011.

176 Idem.

mudança na estrutura pedagógica praticada. No entanto, para outros, o fato de agrupar os cursos livres de artes (Pintura, Gravura, Escultura, etc.) em ensino superior, tais cursos ganharam notoriedade ao permitir condições mais adequadas para seu desenvolvimento a partir de objetivos mais claros e específicos que os praticados de maneira independente.

O grupo de professores, nos primeiros cinco anos da Faculdade de Artes Plásticas, foi constituído por importantes profissionais do campo das artes, além de Donato Ferrari, como os apontados pela Fundação: “Ubirajara Ribeiro, João Rossi, Antonio Carelli, José Moraes, Enrico Schaeffer, Osvaldo D’Amore, Luigi Zanotto, Teresa Nazar, Evaristo Valladares Costa, Nicolas Vlavianos”¹⁷⁷.

Dentro dessas condições, a Fundação teve o mérito de abrir tais cursos quando a situação do ensino brasileiro passava por uma crise, em pleno período militar - o ano de 1968, colocado por algumas publicações¹⁷⁸ como o ano em que o ensino universitário brasileiro entrou em crise, ocasionada pelos chamados “excedentes”¹⁷⁹.

Em determinado aspecto, se por um lado a crise atingiu a instituição com a paralisação das aulas naquele ano, por outro beneficiou seu desenvolvimento, como relatado no catálogo da entidade:

Eram nada menos que 125 mil excedentes, sem acesso à formação universitária. Não suportando a demanda, as universidades públicas deram espaço para as faculdades privadas. E o que representava um momento de crise nas universidades públicas foi uma oportunidade de crescimento para a FAAP.¹⁸⁰

Contudo, as alterações implantadas na Instituição acompanharam uma mudança de ordem maior. Naquele ano, o Brasil promulgou a Reforma Universitária¹⁸¹, que teve como principais características a extinção da cátedra e a substituição por sistema colegiado de departamentos, a prioridade da estrutura da universidade como organizadora do ensino superior, ao contrário das escolas avulsas.

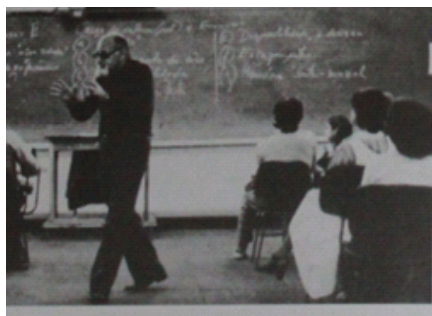


Figura 12: Aula inaugural da Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações com o professor Vilém Flusser, no auditório do MAB.

[Mattar, 2010, p. 136.]

¹⁷⁷ Mattar (2010, p. 132).

¹⁷⁸ Dentre estas a própria publicação da FAAP. [Cf. Mattar, Op. Cit., p. 97].

¹⁷⁹ Estudantes que saíam do ensino médio, e, apesar de habilitados para estudar no ensino superior, não havia vagas para absorver esse contingente.

¹⁸⁰ MATTAR, Op. Cit., p. 131.

¹⁸¹ Aprovada em 28 de novembro de 1968, representada pela Lei 5540/68.

Apesar da ampliação da recém-criada faculdade e da continuidade das exposições no museu, os acontecimentos do ano de 1968 se refletiram dentro da instituição. Um exemplo de como era a situação naquele período foi a greve realizada pelos alunos e as manifestações para melhorias do curso, acompanhando as reivindicações dos estudantes de todo o mundo. Assim como aconteceu na ESDI neste mesmo ano, quando o curso foi paralisado para reestruturação¹⁸².

Neste momento é montada a Comissão Paritária, reuniões compostas por um professor e um aluno de cada área para tomadas de decisões quanto à estrutura futura do curso. Ao final desse período conturbado, após uma lista tríplice e participação direta dos alunos, Donato Ferrari foi escolhido para dar continuidade ao curso.

O curso de DI foi reconhecido pelo MEC em 1972, mesmo ano em que Donato fora oficialmente intitulado diretor, quando moldou sua grade curricular inspirado no modelo implantado na ESDI (que era o modelo brasileiro adotado como padrão deste ensino) após o primeiro Currículo Mínimo para os cursos de Desenho Industrial.

182 “Finalmente, por proposta dos alunos do 3º ano de Comunicação Visual, foi constituída uma comissão paritária de três alunos e três professores para a redação de um novo projeto de regulamentação. O processo decisório da Assembléia Geral era curioso. Formavam-se pequenos grupos de cada série e de cada curso, com seus respectivos representantes e porta-vozes, normalmente pessoas de confiança do DAESDI, que conduziam as proposições, quase sempre aprovadas sem maior discussão pela imensa maioria dos alunos, uma vez que não foi estabelecida nenhuma proporcionalidade de representação. A fórmula encontrada através da criação de comissões paritárias garantiria um precário equilíbrio, já que pelo menos as propostas básicas seriam estabelecidas em igualdade de representação. Foram criadas outras comissões, entre elas uma responsável por programas e currículos, formada por quatro alunos e quatro professores que deveriam apresentar suas conclusões em uma nova reunião marcada para o dia 17 de junho.”

Nesse mesmo ano de 1969, as Faculdades de Artes Plásticas e Comunicações foram separadas, principalmente devido ao aumento da demanda e do corpo discente, segundo publicação sobre a Fundação¹⁸³. Naquela ocasião, é apresentada uma nova configuração, que passa a oferecer cinco opções de cursos: Artes Plásticas, Programação Visual, Desenho Industrial, Teoria e Crítica de Arte, e a volta do curso de Formação de Professores de Desenho. A aprovação desta separação aconteceu oficialmente em 1973 (Parecer N. 232/73) pelo CFE.

3.1.3.2 Convocação de Donato Ferrari

(...) mas existia um porta-voz que era o Donato Ferrari. Existia uma preocupação fina sobre os conceitos, sobre os procedimentos. O que eu posso dizer é assim, não que os professores hoje não sejam tão preocupados, mas não é na mesma intensidade. (Sparapan)¹⁸⁴.

O artista italiano Donato Ferrari, em visita a sua irmã, instala-se no Brasil em 1960 e começa a desenvolver duas obras na cidade de São Paulo. Convive com Ana Maria Fiocca, proprietária da Galeria São Luis, onde realizou seus primeiros trabalhos, a quem pediu sugestão de um nome influente nas artes plásticas. Ana Maria citou Lourival Gomes Machado, importante crítico de arte do período. A fim de realizar sua primeira exposição, Donato apresenta suas obras a Lourival e ele contribui para a realização do evento que lançaria o artista no circuito das artes paulistanas. Ferrari, por frequentar os lugares em que se discutia arte, 183 Mattar (2010, p. 161).

[Fonte: SOUZA, 1996, p. 158].

184 Entrevista de Antonio Celso Sparapan concedida à autora em 30/03/2008.

conheceu também artistas concretistas, como Mário Pedrosa.

Após realizar sua primeira exposição em 1961, e aproximadamente nos dois anos seguintes, seus trabalhos tornam-se conhecidos pela sociedade e pela classe artística, e, estabelecidos os contatos, começa a ministrar aulas um ano depois.

Assim, Flávio Motta o convidou para lecionar disciplina de Composição; como já era professor de matéria correlata (Técnica de Composição Industrial I e Iniciação nas Artes Industriais) na Escola Santa Marcelina, juntou-se ao corpo docente da FAAP. A pedido de Motta, o artista italiano promove o ateliê experimental, construído para conhecer os materiais e por onde passaram muitos alunos de outras instituições de ensino, como Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e do Mackenzie, assim relatado pelo professor¹⁸⁵. Esse era praticamente um curso de extensão ligado ao Curso de Formação de Professores de Flávio Motta. Atividade que lhe proporcionou conhecer artistas, e professores da FAU/USP, como Sergio Ferro, Flávio Império e Renina Katz e usufruir do setor de gravura como extensão de seu ateliê.

Em 1963, Walter Zanini¹⁸⁶ (1925) volta da Europa, onde havia feito curso com Lionel Ventura que Ferrari também tinha feito; logo se tornam amigos e ambos participam do Museu.

Como responsável pelo museu, em 1963 Zanini organiza a I Exposição na FAAP. Como museólogo consciente, ele foi buscar, mesmo em condições adversas, profissionais importantes. É neste período que Donato é apresentado a Alexandre Wollner, que ganhou o concurso para o cartaz da exposição. As demais peças gráficas foram desenvolvidas por Donato Ferrari, que relata esse período ao lado do amigo da seguinte forma: “e para a amizade do [Walter] Zanini eu fiquei”, e completa: “Eu, além de fazer a capa, fazia os catálogos, os cartazes do museu. Eu fazia um misto de coisas. Zanini era extremamente estimado. Importante para a arte e cultura brasileira.”¹⁸⁷ E, dando sequência aos fatos, o professor descreve que viu nos meses seguintes “a Fundação desmoronar”. Ferrari se referia ao período em que os cursos de Formação de professores foram fechados, permanecendo apenas os cursos livres durante a concepção da Escola de Artes. Para o professor, a Escola era uma composição de cursos diversos e desconexos, e ele retrata o momento da seguinte forma:

Um dia chamaram as pessoas que trabalhavam e disseram que iriam abrir um curso oficial, um curso básico e de onde sairia depois um curso de especialização. Seria retomada a parte de arte e conservada a parte de desenho, além de retomar a parte técnica [...] Não entendia da questão técnica, pois minha referência era o SENAI que oferecia muito

¹⁸⁶ Graduado pela *Université de Paris VIII* em 1956, onde também conclui o doutorado, em 1961. Historiador, crítico de arte e curador. Esteve à frente do Museu de Arte Contemporânea da USP como diretor, entre 1963 e 1978. Foi curador das 16a e 17a edições da Bienal Internacional de Arte de São Paulo, ocorridas em 1981 e 1983, respectivamente. Lecionou em importantes instituições voltadas às artes e atualmente é professor titular aposentado da Universidade de São Paulo.

¹⁸⁵ Entrevista concedida à autora em 07/07/2011.

¹⁸⁷ Entrevista concedida à autora em 07/07/2011.

bem esta parte [...].¹⁸⁸

Donato Ferrari foi então envolvido, e o curso livre que dava transformou-se em uma disciplina de um curso regular das Artes Plásticas, ainda em fase de descoberta pelos próprios docentes. Era a fase em que Escola de Artes procurava se consolidar como curso superior.

Naquela época, as atividades continuavam a ser desenvolvidas como cursos livres, não havia relações entre elas, e os alunos praticavam as mesmas atividades que em períodos anteriores, como: modelagem, cerâmica, desenho livre, sociologia e história da arte. Fatos que, alinhados à situação política do País e às manifestações internacionais, fazem com que em 1968 os alunos paralise os cursos da Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações. Origina-se, então, a Comissão Paritária, que elege Donato como diretor, fato descrito pelo professor como inesperado e resultante da ausência do envolvimento de outros docentes; e pelos antigos alunos, pela afinidade e representatividade que este possuía junto ao corpo docente.

Ainda que experiente na parte artística, Ferrari desconhecia o trabalho técnico e as tarefas administrativas. Então, buscou unir suas referências das artes e do design¹⁸⁹ e estabelecer contato com pessoas próximas e especialistas deste campo.

Ferrari comentou em entrevista que já conhecia os cursos livres da Fundação antes mesmo de estar lá e que, após sua entrada, a transição para professor da graduação foi repentina. Ora estava como docente de um curso livre, e em seguida o curso estava inserido na grade regular de uma faculdade. Sob este pensamento, relata que, ainda naquele momento, para ele aquilo não era um curso no sentido de um grupo de matérias com um objetivo comum, mas “uma disciplina”, pois o que se desenvolvia praticamente “eram cursos artísticos”¹⁹⁰.

Talvez por estar a pouco tempo dentro da instituição, para o professor a mudança pareceu quase que repentina, e esta percepção também se transportou para alguns dos demais envolvidos no processo. Por outro lado, a ideia dos dirigentes da Fundação era expandir a abrangência de seu ensino, acompanhar o crescimento da sociedade e atender às novas demandas da época. Assim, como já lecionava a disciplina de Composição, o professor foi convocado pelos dirigentes da FAAP a ministrá-la também no curso superior, mas sem um aprofundamento mais claro da atividade profissional, pois não se falava ainda em funcionalidade.

Com a paralisação de 1968, o corpo docente, composto entre outros por José da Costa Chaves, Mauricio Nogueira Lima e Ubirajara Ribeiro, ¹⁸⁸ Entrevista concedida à autora em 07/07/2011.

189 Donato Ferrari cita que apesar de não ser proveniente de uma educação bauhausiana, exclusivamente, é impossível deixar de considerar a influência da Escola alemã e destaca: Itten, Albers, Kandinsky, dizendo que: “Não é a escola física em si, mas as experiências desses artistas e o grau de aprofundamento que tiveram [...] Conhecia muito o material da Bauhaus, principalmente do curso básico, não são apenas os laboratórios, mas na parte do estudo da forma e da cor. Então tinha todo aquele pessoal que eu acredito que em termo pedagógico não tenha outra turma que tenha dado uma contribuição tão grande.”

[Entrevista concedida à autora em 07/07/2011].

¹⁹⁰ Entrevista concedida à autora em 07/07/2011.

começou a organizar a reestruturação em meio às pretensões do novo curso de Desenho Industrial e Comunicação Visual e aos anseios dos alunos. No entanto, outra difícil tarefa era a conciliação dentro da própria comissão organizadora, que abrigava opiniões divergentes no entendimento entre os conceitos que deveriam ser aplicados na prática. Segundo Ferrari¹⁹¹, “diziam que tudo que se fazia era projeto”, e ele, por ter feito ainda o curso de desenho arquitetônico, tinha uma noção de representação cujo fundamento também poderia ser aplicado para representar um objeto (cortes, materiais, etc.).

Em meio a esse ambiente de disparidades, dá-se o início da montagem do corpo docente dos cursos da Faculdade de Artes Plásticas da FAAP. A deficiência de profissionais do campo do design ou mesmo que conheciam esta área de atuação fez com que fossem convidados professores de áreas correlatas. Em sua maioria, eram profissionais atuantes no mercado que tinham o objetivo de aplicar os conhecimentos de suas profissões nas atividades do design, como, por exemplo, um engenheiro que foi chamado para dar aulas de Matemática, como citado por Donato Ferrari.

3.1.3.3. Constituição da grade / corpo docente

No decorrer dos anos 1960, a FAAP buscou consolidar seu ensino e procurou manter os cursos do MASP em suas instalações, transformando-os em Escola de Artes e, posteriormente, em Faculdade. Contou com profissionais do campo das artes provenientes dos contatos daqueles que faziam parte do corpo docente para ampliar o quadro de professores, em sua maioria, artistas plásticos e arquitetos que já lecionavam na Instituição.

De acordo com registros históricos e relatos dos personagens da Instituição, a grade curricular constituída nos primeiros anos da Faculdade de Artes Plásticas (que abrangia Comunicação Visual e Desenho Industrial) originou-se dos cursos do IAC existentes na Fundação. As matérias dedicadas ao ensino das artes e suas técnicas foram mantidas e formavam o grupo de maior representatividade dentro da estrutura curricular.

Para esta construção, as disciplinas voltadas às questões da linguagem como: Composição, Gravura, Escultura, Cerâmica, Modelagem, Estilística, Pintura, Maquete e Modelo, etc. sofreram adaptação de suas nomenclaturas, como no caso da inserção do termo “Oficina” no lugar de Modelagem, Gravura, Maquete e Modelo e Utilização dos Materiais Expressivos. Estas disciplinas dos cursos livres e as de Professorado, existentes anteriormente, somaram-se a outras do campo da representação, das Humanidades e teóricas (exemplificadas por: Desenho Geométrico, Psicologia e Teoria da Fabricação, respectivamente) e formaram o teor da primeira grade curricular.

¹⁹¹ Entrevista concedida à autora em 07/07/2011.

Em decorrência da transformação dos cursos citados em ensino superior, a aplicação do conteúdo proposto também se beneficiou das instalações dos cursos predecessores e do conhecimento de importantes nomes, principalmente do campo das artes que integravam a Escola, para compor seu corpo docente.

Como vimos, o que existia antes da abertura da Faculdade eram cursos de arte com expressivo contingente de profissionais do campo artístico; no entanto, faltavam aqueles que preenchessem os requisitos do ensino técnico. Assim, elaborar um curso de design (comunicação visual e desenho industrial) para aquela época foi o grande desafio, agravado ainda pela obrigação de aproveitar as pessoas ligadas à Fundação e ampliar a formação técnica do curso. Nesse aspecto, o Currículo Mínimo (1969) foi um facilitador para que Ferrari e os demais responsáveis pela organização dos cursos convencessem a FAAP a trazer profissionais atuantes no mercado. Para tanto, Ferrari contou com indicações e apresentações de amigos.

Para a elaboração do curso, Ferrari consultou os materiais dos cursos anteriormente ministrados na instituição, como anotações de Flávio Motta e documentos dos cursos livres de artes que, somados aos requisitos do Currículo Mínimo, se pretendia que fossem levados ao reconhecimento.

As diretrizes eram incertas, e, devido à ausência de especialistas desses campos, muitos profissionais que compuseram o grupo docente foram trazidos de áreas correlatas, como artes plásticas e arquitetura. Professores sob a influência de informações trazidas de outros países e a recém-inaugurada ESDI, como exemplo nacional que orientava grande parte das Instituições do ensino na época, permitiram que o curso fosse composto sob estas várias influências.

Nesse contexto, Ferrari declara¹⁹² que seu conhecimento quanto aos cursos de artes já existentes na Fundação era limitado, mas sabia que o Curso de Formação de Professores de Desenho possuía uma boa parte técnica derivada de um respeitado corpo docente. “Nessa época não se fala de design. Se falava em dar uma boa formação”, ele confessa, quando descreve que na seleção dos professores optou-se por profissionais atuantes no mercado, mesmo que não possuíssem diploma, e pontua alguns nomes que colaboraram no início dessa formação.

Dentre eles, o professor cita: Raphael Buongermino Netto¹⁹³, a importante contribuição de Maurício Nogueira Lima e [...] Nicolaewsky, que trabalhava na Gráfica do Estado, e não se sabia se tinha ou não diploma. Naquela época, segundo palavras do professor, “via se a pessoa sabia trabalhar”. Assim, em época em que a profissão e suas atividades eram

192 Entrevista concedida à autora em 07/07/2011.

193 Artista brasileiro que residia na Europa, naquele momento, e veio para dar aulas no Brasil a convite de Donato Ferrari.

desconhecidas, o corpo docente foi composto, nos seus primeiros anos, com a experiência acadêmica daqueles que já estavam na Fundação, principalmente no campo artístico, e a técnica de profissionais, independente da qualidade didática e de formação.

A dificuldade de compor o quadro docente não derivava apenas de detectar profissionais capazes, mas também de conseguir aprovação dos órgãos competentes, como o MEC, para autorizarem que tais profissionais pudessem dar aulas, uma vez que não possuíam curso superior.

Donato Ferrari pontua que, para tal composição, “a maneira mais importante, foi chamar gente que tinha experiência naquela [em determinada] área de trabalho. Um trabalho mais exaustivo na parte profissional que na pedagógica. Pois lá também tinham professores da parte de arte.” Devido à existência anterior de cursos de artes para professorado, um dos principais desafios foi conciliar um grupo heterogêneo, principalmente manter os professores do curso de Formação de Professores e dar sequência à Faculdade, implantada dois anos antes (1967).

O curso de Professorado, que já passara pela abertura da Escola de Artes, encontrou nova concorrência dentro da Instituição em consequência da inauguração da Faculdade. Apesar de podermos afirmar quanto foi decisivo a montagem dos novos cursos para o fechamento do curso de Formação de Professores de Desenho, os professores Donato Ferrari e Eddy relatam seu enfraquecimento, o que pode ser identificado ainda em matéria publicada no jornal Folha de São Paulo, no ano de nascimento da Faculdade de Artes e Comunicação (Anexo VI).

O professor relata que, junto com o grupo responsável pelo novo formato dos cursos da Faculdade de Artes e Comunicação, foi feito um primeiro modelo que partiu, basicamente, do desmembramento do curso de Professorado de Desenho em outros: de atividades artísticas, teórico, gráfico e de desenho de produto. No entanto, a dificuldade era distribuir as aulas de modo coerente com o ensino pretendido, uma vez que a maioria dos professores existentes na Fundação era do campo da arte. Assim, nas palavras de Ferrari: “o curso básico já saiu estruturado. No curso profissional desligado da parte artística, coloquei todos professores diferentes. Nenhum das artes.” Tal formação caracterizaria, desde os primeiros anos do curso, o predomínio dos conteúdos voltados à arte em relação às aulas teóricas e técnicas.

O primeiro Currículo Mínimo, publicado em 1969 e baseado na estrutura da Escola Superior de Desenho Industrial – ESDI, favoreceu a implantação da nova estrutura da Faculdade de Artes Plásticas. Ferrari recorda que “isto caiu como uma luva”¹⁹⁴ e favoreceu o intercâmbio de professores da escola carioca, e de outras, para ministrar aulas

194 Entrevista concedida à autora em 07/07/2011.

e palestras como contribuição nos primeiros anos do curso, como: Alexandre Wollner¹⁹⁵(1928) e Aloísio Magalhães¹⁹⁶ (1927-1982), ambos, professores da ESDI, e Alessandro Ventura¹⁹⁷, professor da FAU/USP a partir de 1970.

Na ausência, ou desconhecimento, de outros cursos, outras Escolas não foram adotadas como referência direta. Conforme depoimentos orais, a contribuição foi dada pela participação de alguns professores, como anteriormente comentado. Mesmo o contato com Carmem Portinho - diretora da ESDI, única instituição brasileira exclusivamente dedicada ao ensino de Desenho Industrial e Comunicação Visual na época - não serviu para contribuir na montagem do curso da Fundação, pois este contato era raro.

Nos três anos iniciais, o curso originou-se de um projeto de transição: foi remodelado, implantado e colocado em prática, para conseguir seu reconhecimento em 1972. Deste processo surgiu o curso de Desenho Industrial e Comunicação Visual, com um ano básico. Diferentemente da proposta de já começarem separados, ambos os cursos contaram com disciplinas comuns no primeiro ano para que se optasse por uma das habilitações no ano seguinte.

Se considerarmos que era uma área ainda em fase de formação, a Fundação Armando Álvares Penteado contribuiu para as primeiras discussões sobre o ensino do campo do desenho industrial e comunicação visual. A heterogeneidade do corpo docente da Fundação, com conhecimentos artísticos e técnicos, somados aos nomes indicados pelos seus dirigentes, e a consulta a profissionais de outras instituições de ensino (Karl Heinz Bergmiller e Alexandre Wollner, da ESDI, por exemplo) contribuíram para as discussões da montagem e a composição final do curso.

Outro desafio nesta fase dos cursos superiores (Artes Plásticas e Comunicações) foi ajustar com a nova estrutura a grade da turma que os havia iniciados dois anos antes (1967), de modo a não perderem os quatro semestres anteriores. Assim, por meio de compatibilidade de nomenclatura, algumas disciplinas foram recuperadas para que os alunos usufríssem da parte básica e, abrangendo o mínimo exigido pelo Currículo, não se distanciassem dos princípios gerais de desenho, o que é esperado por uma Escola cujas origens descendem das artes. Sobre este aspecto, Ferrari esclarece que na organização proposta para a grade abrangiam-se as disciplinas de humanidades (sociologia da arte, psicologia, *gestalt*, história da arte geral) e depois ir-se-ia para as do

195 Designer gráfico. Estudou no IAC no início da década de 1950 quando foi convidado a estudar na Escola da Forma de Ulm, retornando ao Brasil em 1958. Foi um dos primeiros professores da ESDI. Também foi presidente da ADBI e professor da Faculdade Presbiteriana Mackenzie.

196 Advogado pernambucano. Dedicou-se ao campo do design em que contribuiu, entre outros trabalhos, para o desenho das cédulas da moeda brasileira (cruzeiro novo). Foi secretário do MEC e presidente do IPHAN.

197 Arquiteto formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP em 1962. Estudou no Pratt Institute (EUA) de 1966 a 1968. Desenvolve trabalhos de Desenho Industrial, no campo acadêmico e profissional.

campo de design¹⁹⁸ (temas como Revolução Industrial, materiais, etc.).

Para permitir a formação de um curso condizente com seus anseios, a Fundação permitiu que o professor buscasse informações externas e entrasse em contato com centros de ensino estrangeiros. Assim, em 1971, Ferrari fez uma viagem para Europa e Estados Unidos, onde constatou, e se surpreendeu com, principalmente, a infraestrutura e os métodos de ensino. Como exemplo, o professor cita a admiração que teve ao chegar a um *College*¹⁹⁹, na Inglaterra, e ver, dentro de um laboratório, baias individuais onde os alunos desenvolviam um *mock up*, em escala reduzida de carro fornecido pela Ford²⁰⁰. Já nos Estados Unidos, entre outros, o professor teve contato com o *Illinois Institute of Technology (IIT)* em Chicago, onde teve a oportunidade de assistir a aulas e verificar a didática aplicada como a integração entre as disciplinas técnicas e artísticas.

Sob tais influências, organizaram-se outras oficinas além das já existentes de cerâmica e barro. Fotografia, gráfica, serigrafia, tipografia, madeira foram incluídas nos espaços para uso coletivo da escola, tanto como todos os cursos, desde o básico. Quanto aos equipamentos, aos poucos a FAAP formou seus laboratórios; no entanto, havia as instalações dos cursos de artes antecedentes a estes, e, no princípio, elas se beneficiaram da vinda dos cursos do IAC do MASP, juntamente com seus materiais e equipamentos, fato narrado por alguns de seus personagens, como nas palavras do professor e ex-aluno Auresnede Stephan Pires²⁰¹: “As régua T eram levadas pelos alunos, que as usavam nas pranchetas provenientes do ex-IAC.”

Contudo, não bastasse a dificuldade em instalar esses ambientes, era necessário encontrar pessoas que dominassem a técnica e a produção, o que dificultou também a implantação.

Mediante observações, contribuições e pesquisas, o artista italiano organiza o curso de Comunicação Visual e Desenho Industrial, restabelece o de Artes, existente anteriormente, enquanto que o de Teoria logo desaparece por falta de tema e conteúdo. Uma importante colaboração para a montagem dos cursos da Faculdade de Artes, segundo Ferrari, foi a recuperação dos programas do curso de Formação de Professores deixados por Flávio Motta. Como não havia registro desta documentação, os dados tinham que ser levantados quando algum ex-

198 Naquele período tal termo não era usado. Aqui, a colocação do professor é adotada para estabelecer a relação com as atividades hoje desenvolvidas no campo exposto, objeto deste estudo.

199 O nome da Instituição não foi lembrado pelo professor Donato Ferrari.

200 *Ford Motor Company* - produtora de automóveis com origem nos Estados Unidos da América, fundada em 1903 por Henry Ford, responsável pela popularização do automóvel. In: GIUCCI, Guillermo. **A vida cultural do automóvel: percursos da modernidade cinética**. Alexandre Martins (trad.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 172-3.

201 Entrevista concedida à autora em 05/02/2008.

aluno solicitava o diploma, fato assim narrado por Ferrari:

Relia os programas. Se melhorou, melhorou graças ao curso anterior [...] foi uma luta terrível [...] tive que contratar gente de vários lugares [...] Era raro encontrar as pessoas com certa preparação profissional²⁰².

Tais relatos esclarecem, pelo menos de maneira abrangente, as dificuldades enfrentadas na fase inicial, de instrumentação e definição das características do curso, expressas nas palavras deste artista italiano da seguinte forma: “os cursos de Comunicação Visual, Desenho Industrial e Professorado não nasceram como projeto, mas foi uma derivação da consequência do curso anterior [de Artes].”²⁰³ O desejo da Fundação e dos envolvidos no processo era elaborar um curso eficiente, que contou ainda com a valiosa contribuição daqueles que se formaram na Instituição e, posteriormente, tornaram-se docentes.

Outras escolas também não dispunham de professores, e para disciplinas como Economia e Administração, “matérias mais ligadas à indústria”²⁰⁴, foi necessário procurar profissionais do mercado dispostos a dar aulas. Ferrari exemplifica este grupo, da seguinte forma: “Pessoas que fizeram GV [Fundação Getúlio Vargas], alguém que estava em Chicago, um engenheiro interessado em Administração, que tinha conhecido um artista plástico.” No início, eram convidados a palestrar, o que ajudava a observar seu relacionamento com os demais; com isto, o grupo constituiu seu formato, principalmente por indicação do meio. Outra condição facilitadora, que também lhe permitiu maior colaboração dos profissionais das artes, foi a amizade com Walter Zanini²⁰⁵ (1925), historiador e crítico de arte, responsável pelo Museu de Arte Brasileira.

Outra situação que mostra as diferentes formas de contratação pode ser identificada na vinda de Raphael Boungermino, presente no discurso do professor Ferrari²⁰⁶: “Alguém que eu conhecia me disse que havia um brasileiro que estava na França e gostava de arte. E queria voltar. Tinha feito aula com Francastelli.” Nessas condições, o artista foi chamado a participar do curso. E assim, por indicação das pessoas próximas à Fundação, o grupo ganhou sua configuração, como também nos casos de Eurico Lopes, indicado por Laonte Klawka, e Lívio Levi (indicado pela FAAP) que, por sua vez, trouxe Daniel Lafer, posteriormente.

De acordo com Ferrari, devido ao raro contato entre as instituições não houve influência direta de outras Escolas, inclusive a tentativa de aproximação; e o contato feito com Carmem Portinho, diretora da ESDI na época, não gerou os frutos desejados, cabendo a alguns professores e suas indicações a contribuição mais efetiva na montagem do curso.

202 Entrevista concedida à autora em 07/07/2011.

203 Idem.

204 Nas palavras de Donato Ferrari. Entrevista concedida à autora em 07/07/2011.

205 Artista e curador de artes dos mais importantes na cena nacional.

206 Entrevista concedida à autora em 07/07/2011.

Nas palavras do professor Ferrari²⁰⁷, “buscava-se os melhores profissionais do campo e atuantes no mercado”, o que não correspondia a um consenso dos envolvidos na organização do curso. Não eram apenas questões relacionadas à formação artística e técnica dos estudantes, mas a Escola deveria adequar toda sua gênese (disciplinas voltadas a humanidades, administração do curso, documentação). Para tal seleção, alguns nomes que fizeram parte do grupo também são provenientes de outras áreas, apontados por Ferrari, e desconhecidos dos registros oficiais documentados até aqui.

Neste grupo são citados nomes como Valdemar Pinho de Melo, “engenheiro que trabalhava com computador”²⁰⁸, que contribuiu no início com a administração, economia e processamento de dados. Esse, por sua vez, trouxe um amigo que lecionou Economia, vindo do *Massachusetts Institute of Technology – MIT*, de Chicago, e que foi diretor da FIESP anos mais tarde. A fotografia começou com Derli Barroso²⁰⁹, e depois veio Jorge Bodanzky²¹⁰. Ferrari²¹¹ declara que para ele “não adiantava também colocar toda a parte de projeto se não se conhecia a parte técnica da gráfica”. Assim, os profissionais técnicos eram convocados a dar aulas e desenvolver modelagem. Esta variedade de profissionais é, em certa parte, derivada da falta de outros com experiência didática e conhecimento técnico formalizado e regulamentado.

Naquela época, além de arcar com escassez de profissionais, a academia de design estava em seus primeiros anos de constituição. Exemplo disso é a aprovação do Currículo Mínimo, no mesmo ano em que ocorre a mudança no curso na FAAP, 1969. Em meio a um grupo de diferentes visões, “o Currículo serviu para que as bases do curso não fossem discutidas conforme a pretensão de cada um”²¹². Ferrari aponta que isto foi colocado como “lei”, sinalizando a maneira com que o documento foi apresentado para coibir as pretensões de alguns dos envolvidos e para que estes aprovassem tal mudança.

Nessa fase de consolidação da estrutura curricular dos cursos da Faculdade de Artes em andamento, é apresentado o Currículo Mínimo dotado de um ano de ensino básico, como declarado por Ferrari:

[...] quando surgiu o CM, que o curso já funcionava, com um ano experimental, não é que influenciou, mas foi da máxima ajuda para mim, se foi em termo de influência, mas em termo de estrutura, pois sendo um papel legal, que poderia ser muito reconhecido lá dentro,

207 Entrevista concedida à autora em 07/07/2011.

208 Segundo palavras de Donato Ferrari. Entrevista concedida à autora em 07/07/2011.

209 Fotógrafo, Derli Barroso é natural de Avanhadava, interior paulista, mas viveu até os 20 anos em Piracicaba.

210 Jorge Bodanzky São Paulo, 1942 -) é cineasta e fotógrafo.

211 Entrevista concedida à autora em 07/07/2011.

212 Termo adotado como sinônimo de obrigação para convencimento dos demais professores.

uma vez que já tinha um curso lá dentro, ele serviu ou para ampliação ou para restrição, serviu para acertar o trilho.²¹³

Com este documento, a grade foi revisada e garantiu, no início dos anos 1970, o reconhecimento dos cursos de Desenho Industrial e Comunicação Visual, que continham maior quantidade de disciplinas que o exigido. Plástica, desenho, ciências da comunicação, história da arte, estética já eram oferecidos antes, o que facilitou a montagem do ciclo básico. Quanto aos objetivos, as disciplinas eram correspondentes entre o Currículo Mínimo e a grade da FAAP. Já no que se referia à nomenclatura, foram feitas adaptações nos títulos de algumas delas para atendimento à legislação, como, por exemplo, Fotografia e outras matérias realizadas em laboratório que passaram a compor o grupo de Expressão.

Independentemente de o Currículo Mínimo ser intitulado racionalista e fundamentado no ensinamento da ESDI, que por sua vez se baseou na Escola de Ulm, o reconhecimento do curso já no ano de 1972 sugere certo alinhamento das propostas educacionais às tendências da escola alemã. O funcionalismo aliado às referências de Donato, com origem na Escola de Artes italiana e certa influência da Bauhaus, combina ciência (Ulm) e arte (Bauhaus).

A identidade dos cursos de Artes Plásticas e Comunicações, inaugurado em 1965 como Escola de Artes, era vaga, inclusive para os que nela lecionavam. Derivado de cursos livres e de professorado de Desenho, o curso superior não adquiriu formato homogêneo entre os conteúdos didáticos, o que veio a se configurar apenas com a paralisação de 1968.

O professor Ferrari, eleito em 1968 responsável pela nova disposição do curso de DI e CV, “organizou uma comissão com, aproximadamente, mais cinco professores”²¹⁴ para discutí-la. Nesse período, foram realizados seminários com a presença de professores da FA/USP e da ESDI, na intenção de convencer a FAAP de que as mudanças que aconteceriam não seriam restrições aos cursos existentes (como, por exemplo, a diminuição da carga horária de algumas disciplinas ministradas), mas a adequação aos novos padrões educacionais promulgados em legislação.

3.2 Personagens

Donato Ferrari (Guardiagrele, Itália, 1933 -)

Pintor, designer, *performer*, gravador, escultor, ilustrador, crítico de arte e professor. Entre 1953 e 1957, estuda na Academia de Belas Artes de Roma, Itália. Lá, recebe prêmios em diferentes exposições, entre 1954 e

213 Entrevista concedida à autora em 07/07/2011

214 Segundo palavras de Donato Ferrari, que dentre os nomes citou Maurício Nogueira Lima e Ubirajara Ribeiro. [Entrevista concedida à autora em 07/07/2011].

1958.

Transfere-se em 1960 para o Brasil, onde realiza exposição individual pela primeira vez na Galeria Piccola, na cidade do Rio de Janeiro, e recebe o prêmio de artista revelação de 1960. Expõe também na Galeria São Luis, em 1960 e 1962, em São Paulo, um dos locais ícones das artes na década de 1950 e 1960.

Em contato com artistas brasileiros, principalmente os concretistas, começa a participar do cenário artístico paulistano e torna-se professor do Estúdio Gravura, no início da década d 1960.

Entre 1961 e 1964, participa do Salão Paulista de Arte Moderna, recebendo prêmio em 1962, e apresenta trabalhos em várias edições da Bienal Internacional de São Paulo, entre 1963 e 1981.

Por volta de 1965, começa a realizar trabalhos tridimensionais: móveis, relevos, armações e *ready-mades* à base de materiais rudes, tais como panos grosseiros e arames retorcidos²¹⁵.

Torna-se diretor da Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em 1968. Esta instituição lhe proporciona o encontro com Walter Zanini, com quem se filia ainda no âmbito acadêmico para organizar o Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), na qual leciona até os dias atuais.

Ao longo dos anos 1960 e 1970, participa de Salões, Bienais e Exposições relacionadas a arte moderna e contemporânea, como a 7ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1963.

Nos anos 1970, faz experiências com vídeo, e participa do 1º Encontro Internacional de Vídeo-Arte de São Paulo, no Museu da Imagem e do Som (MIS/SP), em 1978.

Na década de 1970, suas criações assumem um sentido abstrato, época em que Ferrari utiliza o super-8²¹⁶ como mais um suporte do seu trabalho nas artes plásticas, que caracterizam o conjunto de sua obra nos últimos anos.

Seus filmes são ou registros de construção de uma obra ou uma obra abstrata nela mesma, pela composição dos elementos e texturas no quadro. Além de filmes acabados, o artista trabalhou constantemente com suporte em película como parte do processo do trabalho artístico²¹⁷.

215 Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/cinema>>. Acesso em 10/10/2011.

217 Idem.

216 Refere-se a um termo utilizado, principalmente, nos campos do cinema e TV. Trata-se de um filme de 8mm carregado por cartucho. A palavra “super” foi acrescida de acordo com a explicação seguinte: “A perfuração (furos tipo roda dentada) foi reduzida em tamanho, permitindo uma área mais ampla para a impressão do filme que era mais ou menos 50% maior que a padrão do filme de 8mm. Foi justamente essa mudança na medida da perfuração, do fotograma e na introdução do cartucho que tornou o formato 8mm em Super-8”.

Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/cinema/super8hist.htm>>. Acesso em 03/12/2011.

Flávio Motta (São Paulo, SP, 1923 –)

Flávio Lúcio Lichtenfelds Motta é historiador da arte, pintor, desenhista. De acordo com registros encontrados, inicia sua carreira acadêmica como professor de história da arte dos cursos ministrados no Museu de Arte de São Paulo – MASP, na década de 1950, chegando a ser nomeado diretor do IAC.

Nesse período é fechado um acordo com a Fundação Armando Álvares Penteado e o MASP, e Motta organiza os cursos livres de artes destinados à orientação de crianças e adolescentes, amadores e professores.

Além de integrar o quadro inicial dos docentes desta instituição, Flávio Motta foi o responsável por formar um corpo docente de renomados profissionais das artes, como Renina Katz, Eduardo Sued, Marcello Grasmann, Nelson Nóbrega.

Sua importância na academia do design não se limita a essa instituição. Flávio Motta foi professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e é lembrado como ícone pelos alunos entrevistados da década de 1960 de ambas as Instituições.

João Rossi (São Paulo, SP, 1923 – 2000)

Paulistano, João Rossi nasceu na Rua Augusta e faleceu em seu ateliê/casa, na Vila Sônia, em São Paulo, em julho de 2000.

Profissional autodidata, foi pintor, gravador, ceramista e escultor, realizando inúmeras exposições no Brasil e em outros países, como Paraguai, Uruguai, Argentina, Colômbia, Venezuela, Holanda, Itália, Cuba, Japão, China, Canadá, México e EUA.

Na academia, teve importante participação em diversas escolas e faculdades de comunicação e artes, das quais foi diretor, professor e mentor, destacando-se suas funções de: diretor da Associação Cristã de Moços do Paraguai e Uruguai, em 1950; diretor do Centro Cultural Brasil Paraguai, no ano de 1957; diretor da Escola de Arte da Fundação Armando Álvares Penteado, em 1959; diretor e mentor da Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações da FAAP, em 1962; e, ainda, coordenador da área de Comunicações e Artes da Universidade Mackenzie, Projeto Rondon, no ano de 1973.

Suas obras estão em diversos museus nacionais e internacionais, em que se destacam as esculturas.

Manlio Rizzente (Monte Giberto, Itália, 25/05/1931 - São Paulo, Brasil, 26/12/2010)

Formou-se na Faculdade de Arquitetura em Roma, na década de 1950, e cursou Desenho Industrial em Milão durante três anos, em curso não oficializado. Atraído pela obra de Brasília e pelo incentivo da construção da nova capital, em 1958 veio para o Brasil, onde trabalhou no escritório de Giancarlo Piretti com projetos de interiores para grandes empresas, como a Olivetti.

Já no início dos 1960 conhece Arnaldo Ruschioni, designer de móveis que havia trabalhado com Joaquim Tenreiro. Em dupla com Ruschioni, desenvolve vários projetos e ganha o certificado de boa forma do Prêmio Roberto Simonsen de Desenho Industrial, em 1964, mesma premiação que Rizzente havia ganhado individualmente no ano anterior, 1963, como relatado por Marcos Braga em nota pelo falecimento do professor²¹⁸.

Sua vida acadêmica esteve, principalmente, vinculada à FAAP, com que, em 1969, passa a constituir, no corpo docente do curso de desenho industrial desta instituição. Dedicou-se às aulas de projeto por muitos anos, contribuiu para a formação dos primeiros designers na cidade de São Paulo e foi referência para muitos artistas daquela geração, como citado por Kimi Nii, artista plástica e ceramista:

Fiz desenho industrial na FAAP, sempre trabalhei na área da criação. Na faculdade tive bons professores, no ciclo básico de dois anos era tudo junto, Artes Plásticas, Comunicação Visual e Desenho Industrial. Não tinha oficina cerâmica naquele tempo, agora tem marcenaria e tudo. Sabe que dou aulas lá, né? Um professor chamado Manlio Rizzente me passou o conceito de desenho industrial. Outros professores importantes foram Eurico Prado Lopes e, de Artes Plásticas, Donato Ferrari.²¹⁹

Caciporé Torres (Araçatuba/SP, 10/03/1935 -)

Caciporé de Sá Coutinho de Lamare Torres é escultor, desenhista e professor. Os registros de suas exposições individuais têm início no ano de 1955, no MASP, e continuam até o século XXI. Em mostras coletivas, participa da I Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, quando ganha o prêmio de uma viagem à Europa e tem a oportunidade de frequentar os ateliês de escultura de Marino Marini (1901 - 1980) e Alexander

218 BRAGA, Marcos da Costa. Manlio Rizzente, pioneiro do design. **AGITROP**. Revista Brasileira de Design. Seção Atualidades. Ano: IV Número: 37. Disponível em: <http://www.agitprop.com.br/index.cfm?pag=atualidades_det&id=325&titulo=atualidades> Acesso em 02/02/2011.

219 Depoimento à jornalista Patrícia Patrício. Disponível em: <<http://www.jpao100.com.br/perfil/426/historia/590>> Acesso em 12/06/2011.

Calder (1898 - 1976).

Retorna ao Brasil em 1953, participa de exposições e, posteriormente, regressa à Europa. Em 1954, estuda história da arte na Sorbonne, Paris, e trabalha em ateliê durante quatro anos, período em que desenvolve obra de caráter abstracionista. Passa a construir formas maciças orgânicas e geométricas, utilizando peças metálicas de aparência industrial, como o aço, bronze e ferro.

Após retornar em definitivo do continente europeu, onde aprendera a arte por meio da prática e em contato com grandes nomes do campo, o escultor decide integrar a arte à arquitetura. Muitas de suas esculturas são feitas em grandes dimensões e integram museus e espaços públicos de diversas cidades, como as obras na Praça da Sé, metrô Santa Cecília e painel escultórico em Miami, Estados Unidos.²²⁰

De volta ao Brasil, a convite de Flávio Motta, colabora na abertura do curso de Escultura na Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP, em que leciona entre 1960 e 1970 e, a partir de 1971, integra o corpo docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, ambas em São Paulo. Suas aulas refletiam os princípios vanguardistas de sua obra e a metodologia de seu trabalho, como conta o próprio artista:

Em vez daquela aula de copiar pé, copiar cabeça grega, ensinei a cortar chapa, soldar e lixar. Criei artistas lá dentro. Montei meu ateliê dentro da Fundação, então, ficava 14 horas, às vezes 24 horas dentro da FAAP, trabalhando e dando aula. A Fundação foi pioneira, absolutamente pioneira na criatividade.

Em 1970, é eleito presidente da Associação Internacional de Artes Plásticas/UNESCO e, em 1980 e 1982, melhor escultor brasileiro pela Associação Paulista de Críticos de Artes - APCA. É agraciado com a Comenda Mário de Andrade pelo Governo do Estado de São Paulo, na gestão de Paulo Egydio Martins.²²¹

Prêmios resultados da importância de suas obras percorrem locais de exposições mundiais, principalmente Europa, além do Brasil. Suas obras compõem o acervo de importantes museus, bibliotecas, galerias e espaços públicos.²²²

220 ITAÚ CULTURAL. Centro de Documentação e Referência: MEDIATECA. Catálogo on line. São Paulo, Brasil. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em 10/10/2011.

221 Idem.

222 Disponível em: <<http://www.art-bonobo.com/caciporetorres/cacipore04.htm>> Acesso em 20/08/2011.

Gontran Guanaes Netto (Vera Cruz, SP, 01/01/1933 -)

Em 1959, fez o retrato de Fidel Castro, por solicitação dos Alunos da Politécnica/USP para festejar a Revolução Cubana. O Retrato de Fidel Castro foi levado ao palanque montado na Praça da Sé (região central da cidade de SP) por estudantes simpatizantes e, logo em seguida, queimado pela polícia; segundo Gontran, “foi queimado pelo DOPS” - criado em 1924 e que marcou e perdurou na ditadura militar no Brasil (1964-1984)²²³.

Nessa época, Gontran, com seus 27 anos, era um pintor de questionamentos humanistas, e o fato acima descrito sugere uma das explicações possíveis para ele assumir o pseudônimo de André, quando assina as ilustrações das publicações chamadas “proibidas” pelo regime militar, instituído a partir de 1964 no Brasil.

Intitula-se alguém que “assimilou e percebeu o conhecimento de forma enviesada”²²⁴; foi um ativista contra a repressão política.

Colaborou ainda na segunda fase de fundação da FAAP, em 1967, na abertura das Faculdades de Artes Plásticas e Comunicação e a de Engenharia/SP. No entanto, apesar de seu pseudônimo e após cinco anos de resistência à pressão da ditadura militar, escolheu exilar-se na França, em 1969.

Nas décadas seguintes de 1970 e 1980, fez importantes contatos nas artes, foi um dos fundadores do Espaço Cultural Latino-Americano em Paris, em dezembro de 1980, e tornou-se amigo de Júlio Le Parc (pintor argentino da arte cinética). E, em conjunto com outros artistas, fez uma série de exposições na França e em outros países europeus, com uma obra exposta em Nova York na exposição coletiva em comemoração aos 20 anos de Revolução Cubana, no final de 1979.

O trabalho de Gontran na década de 1980 é marcado pelo engajamento contra o racismo, o que se torna um dos emblemas de sua obra enquanto esteve na França, em seu comprometimento com as questões sociais sérias.

Com a política de abertura aos exilados, retornou ao Brasil nos anos 1983/1984, sob o propósito de manter o foco de suas intervenções artísticas para causas maiores e que envolvessem as classes menos privilegiadas, como os boias-frias e o Movimento Sem Terra.

Já em São Paulo, para comemorar os 200 anos da Revolução Francesa,

²²³ MIRANDA, Gisele. Dados biográficos de Gontran Guanaes Netto. (10/01/2010). Disponível em: <<http://tecituras.wordpress.com/2010/01/10/dados-biograficos-sobre-gontran-guanaes-netto>> Acesso em 12/09/2011.

²²⁴ ibidem.

Gontran produziu painéis nas estações de metrô Marechal Deodoro e Itaquera, de 1989 e 1991, quando transformou estes espaços em seu ateliê aberto durante meses.

O engajamento social percorreu seu trabalho nos anos seguintes. Exemplos foram a exposição pela PAZ, 50 anos da Fundação das Nações Unidas e 50 anos de dor por Hiroshima e Nagasaki, em 1994; o coletivo em protesto contra a chacina da Candelária no Rio de Janeiro, em 1995; e, nos primeiros anos do século XXI, com exposições como a “Sala Escura da Tortura”.

Em 2011, aos 78 anos, Gontran Guanaes Netto ainda proclama com o mesmo vigor de outrora, sobre a problemática da exclusão, e com eco próprio: pela “consciência que sobrevive a qualquer circunstância”.²²⁵ Assim, este artista mantém seu conjunto de obras voltado às minorias e aos problemas de ordem social (preconceitos, guerra, fome, doenças).

Maurício Nogueira Lima (Recife/PE, 21/04/1930 - Campinas/SP, 01/04/1999)

Pintor, artista visual, artista gráfico, arquiteto, desenhista e professor. Veio para São Paulo com 2 anos e aos 17 foi para Porto Alegre (Rio Grande do Sul), onde estudou Artes Plásticas no Instituto de Belas Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, entre 1947 e 1950.

Após a graduação, voltou para São Paulo e ingressou no Instituto de Arte Contemporânea do MASP (IAC/MASP), em que cursou comunicação visual, desenho industrial. Neste ambiente de início dos anos 1950 e com as novas possibilidades de atuação, conheceu Alexandre Wollner, Antônio Maluf e o professor Leopoldo Haar, e realizou trabalhos que fazem parte do pioneirismo do design brasileiro. Nogueira Lima também estudou propaganda na Escola Superior de Propaganda do MASP.

No campo das artes aplicadas, foi um dos responsáveis pela renovação da Arte-Cartaz Paulista²²⁶, em 1951, com o uso da *gestalt* visual e da arte concreta. Assim, dois anos depois integrou o Grupo Ruptura (a convite de Waldemar Cordeiro) e com ele participou de diversas mostras de arte construtivista no Brasil e em alguns países da Europa.

De 1953 a 1957, cursou Arquitetura e Urbanismo na Universidade Presbiteriana Mackenzie, em São Paulo. E, ao longo da década de 1950, participou de vários projetos com o Grupo Ruptura e em parceria com Waldemar Cordeiro, tendo participado de várias edições do Salão Paulista de Arte Moderna em diversos países. Exemplos de sua atuação não

²²⁵ Disponível em: <<http://tecituras.wordpress.com/2010/01/10/dados-biograficos-sobre-gontran-guanaes-netto>> Acesso em 12/09/2011.

²²⁶ Disponível em: <http://www.pinturabrasileira.com/artistas_bio.asp?cod=135&in=1>. Acesso em 12/09/2011.

faltam, e a importância de sua obra está vinculada a acontecimentos relevantes do campo, como: o Salão de Outono, em Paris, as Bienais de 1955 a 1967, a Exposição Nacional de Arte Concreta, a mostra Panorama da Arte Atual Brasileira e a mostra Tendências Construtivas, todas em São Paulo.

Seus trabalhos estiveram no Ministério de Educação e Cultura (Rio de Janeiro), e ele ainda projetou logotipos e stands para as primeiras grandes feiras e exposições, como a Feira Internacional da Indústria Têxtil - FENIT, em 1958, e o Salão do Automóvel, em 1960.

Ao longo da década de 1960, sua produção alinha arquitetura, comunicação visual e arte concreta, e sob a ditadura após 1964, trabalha a figuração em suas obras, com a utilização de ícones da cultura de massa²²⁷. Nogueira Lima atuou ainda como docente em importantes instituições dedicadas às artes, iniciando o magistério em 1974 na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, na qual concluiu seu mestrado e doutorado.

Foi coordenador do departamento de Desenho e Plástica da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Tatuí e diretor do curso de Desenho e Plástica da FAAP, entre 1969 e 1972, onde também lecionou. Integrou ainda o corpo de professores da Universidade Mackenzie e das Faculdades de Arquitetura e Urbanismo de diversas universidades como: Brás Cubas, Santos e USP, sendo docente desta última a partir de 1974.

Ubirajara Motta Lima Ribeiro (São Paulo/SP, 1930 - 2002)

Pintor, aquarelista, gravador, professor e arquiteto. Lima Ribeiro conviveu com expoentes do campo das artes das décadas de 1940 e 1950, como Vicente Meozzi (1909–1964), com quem fez curso de arte, em 1948, e entre 1952 e 1954 estudou com Pedro Corona, João Rossi (1923–2000) e Waldemar da Costa (1904–1982)²²⁸.

No ano de 1954, forma-se arquiteto pela Universidade Mackenzie. Em 1956 vai para Salvador onde participa do curso livre de gravura com Mario Cravo Júnior (1923), na Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia. Em 1960, devido à obtenção de uma bolsa de estudos, vai para a França, onde faz estágio no escritório dos arquitetos Guillaume Gillet (1912–1987) e Paul Chemetov (1928), em Paris.

Na década de 1960, Ubirajara foi um dos integrantes do grupo vanguardista dos cinco arquitetos-pintores, juntamente com Maurício Nogueira Lima (1930–1999), Flávio Império (1935–1985), Sérgio Ferro (1938)

227 Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/ruptura/lima/bio.html>>. Acesso em 10/10/2011.

228 Disponível em: <<http://arterix.com/pt/ubirajara-ribeiro/>> Acesso em 21/09/2011.

e Samuel Szpigel (1936). Ainda nessa época, inicia sua carreira como docente na Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzie e na Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP, período da sua intensa produção arquitetônica, que durou até meados da década de 1970, quando decide voltar-se às artes plásticas.

Nessa área de atuação, desenvolve com Walter Maffei o projeto de montagem da 11ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1971, e seu trabalho é reconhecido pela Associação Paulista de Críticos de Arte em 1977 e 1980, com prêmios de gravura e pesquisa, respectivamente. Em 1991 recebe prêmio de melhor evento do ano por participação em homenagem à Avenida Paulista, na Galeria Sesc Paulista.

Teresa Nazar Vlavianos (Mendoza, Argentina, 1936 – São Paulo/SP, 2001)

Pintora, desenhista e artista multimídia, Teresa Vlavianos aproveitava materiais sucateados para extrair deles as características dos seus trabalhos. Nesta linha, encontramos em suas obras chapa de ferro e alumínio, gesso, telas de arame, sisal, poliéster, parafusos, plásticos, tecidos, que contribuíram para o que resultou na VII Bienal, em 1965, conforme relata Schenberg (1966)²²⁹:

(...)Teresa causou uma surpresa, pelo progresso rapidíssimo que realizara em pouco tempo, verdadeiro salto. Sua pintura ganhara um arrojo e uma liberdade imprevisíveis, graças à sua audácia no emprego de novos materiais e a virada para novas formas de realismo.

Mudando-se para São Paulo em 1961, esta cidadã argentina passa a fazer parte de uma geração de artistas vanguardistas dessa década, a chamada Nova Figuração, com Antonio Dias, Cláudio Tozzi, Ubirajara Ribeiro, Rubens Gerchman, Tomoshigue Kusuno e Carlos Vergara²³⁰.

Em pouco tempo que residia no Brasil a artista recebeu muitos elogios pela crítica como profissional do campo das artes plásticas. Na FAAP, iniciou com professora dos cursos livres de modelo vivo em meados da década de 1960 e, apesar de ter interrompido sua produção gráfica cedo, em 1976, seguiu na docência da Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo até o ano de 1980. Posteriormente, dirigiu a Galeria Múltipla, em São Paulo, até seu falecimento.

Teresa Nazar Vlavianos apresentou suas obras em exposições individuais, em São Paulo e Rio de Janeiro, na década de 1960, e

229 Schenberg, Mario. Catálogo da mostra Coletiva 8 Artistas - Apeningue, Galeria Atrium, São Paulo, 1966.

230 Disponível em: <http://brasilartesenciclopedias.com.br/nacional/nazar_teresa.htm>. Acesso em 12/09/2011.

participou de mostras coletivas ao longo da década de 1970 nos principais museus, principalmente da cidade de São Paulo.

Nicolas Vlavianos (Atenas, Grécia, 1929 –)

Artista grego radicado no Brasil, Nicolas Vlavianos é um dos mais importantes escultores modernos e criou grande parte de sua obra neste País.

Após abandonar o curso de Direito, começa sua vida de artista como pintor. Muda-se para Paris, onde vive cinco anos, passando por renomados ateliês de escultura, o que lhe permite expor em vários países até chegar ao Brasil.

Em 1961, faz sua primeira exposição individual em Atenas. Nesse mesmo ano, vem para a I Bienal de São Paulo, representando seu país de origem, e em 1962 abre seu primeiro ateliê no Brasil, onde se estabelece desde então. Casa-se em 1965 com Teresa Nazar, pintora argentina. Em 1969, a convite de Donato Ferrari, então diretor do curso de Artes Plásticas, passa a ministrar aulas na Fundação.

Nicolas Vlavianos trabalha com materiais brutos provenientes de resíduos industriais, principalmente o aço, de onde aproveita elementos como dobras, soldas, rebites, recortes, parafusos e metais variados. Trabalho rigoroso, que lhe rendeu sua primeira exposição individual no Brasil, com apresentação de Aracy Amaral.

Vlavianos é um artista diversificado. Para a empresa Rhodia, criou estampas e roupas; deu aulas de expressão tridimensional na Fundação Armando Álvares Penteado. Em 1971, realiza uma retrospectiva na própria FAAP com a série Astronautas. É de sua autoria a criação do troféu Villa-Lobos para a Associação Paulista de Críticos de Arte. Expõe com certa regularidade na Kouros Gallery, de Nova York.²³¹

Assim, é expressiva a contribuição de Vlavianos na arte brasileira, com suas exposições, seus ensinamentos e projetos de obras para espaços públicos, destacando-se, em São Paulo: *Árvore*, de 1976, situada na Fundação Armando Álvares Penteado; *Nuvem sobre a Cidade*, de 1978, situada na Praça da Sé e Progresso, de 1993, instalada no Largo do Arouche.

Eu era amigo do Donato Ferrari que, na época, era diretor do curso de Artes Plásticas, e minha esposa, Teresa Nazar, também dava aulas na FAAP. Eles me convidaram para dar aulas de escultura em 1969, apenas dois anos depois da criação da Faculdade de Artes Plásticas. Até então, havia apenas cursos livres: escultura, pintura, gravura, fotografia, cinema. Uma das mudanças que começamos a promover foi a criação dos ateliês. Eu dava orientação individual para cada aluno, desenvolvia projetos, resolvia problemas técnicos, até a conclusão da obra. O ateliê

²³¹ Disponível em: <<http://www.nicolaslavianos.com.br>>. Acesso em 02/12/2011.

permite tudo isso, não ficar só na teoria. Eu tinha cerca de 15 alunos. Mas a FAAP tinha muitos alunos, que vinham de outras faculdades e até de outros Estados, somente para aprender, porque aqui tinha professores fora do comum, como Walter Zanini.²³²

José da Costa Chaves

Professor do curso técnico de desenho de comunicação, disciplina Desenho de Expressão no Instituto de Arte de Decoração - iadê.²³³

Lívio Edmondo Levi (Trieste, Itália, 19/03/1933 - Rio de Janeiro, Brasil, 01/08/1973)

Estudou o Ginásio e o Colegial no Instituto Mackenzie, onde cursou a Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzie, em 1956. Nesta Instituição, também realizou o curso complementar de Urbanismo e Planejamento²³⁴.

Logo após a graduação, iniciou suas atividades profissionais como integrante da equipe dos arquitetos Henrique Mindlin e Giancarlo Palanti o que lhe permitiu desenvolver uma série de projetos arquitetônicos de edifícios residenciais e comerciais, públicos e privados, até meados da década de 1960.

Levi dedicou-se também às questões profissionais e acadêmicas do design, área que lhe fez ganhar projeção nacional, principalmente com seus objetos voltados a iluminação e metais sanitários. Para ampliar seus conhecimentos neste campo, o professor buscou referências nacionais e internacionais o que se reflete na importância de sua participação nas atividades relacionadas ao desenho industrial neste período. Dentre os cursos de design que realizou estão as Disciplinas I e II da pós-graduação da FAU/USP: Metadesign, em 1965, e Introdução à Teoria da Comunicação, em 1966, respectivamente.

Lívio Levi foi representante de entidades brasileiras, tanto de arquitetura quanto de desenho industrial, principalmente durante a década de 1960. No Instituto de Arquitetos do Brasil – IAB, Levi foi um dos representantes (2º Secretário do Conselho Diretor), de 1963 a 1965, quando compôs o Seminário “O Homem na Paisagem Paulistana, em 1964, e ainda convocou e participou do Seminário “Subsídio ao Encaminhamento do Plano Diretor de São Paulo”.

232 Mattar (2010, p.143).

233 Disponível em: <<http://www.iadedesign.com.br/>>. Acesso em 02/12/2011.

234 A maioria dos dados sobre Lívio Edmondo Levi foram extraídos de seu currículo. [Fonte: Acervo Familiar].

Na Associação Brasileira de Desenho Industrial – ABDI, Lívio Levi exerceu o cargo de Diretor de Planejamento nos anos de 1966 e 1967, e Diretor de Divulgação no biênio 1968/1969. Esta mesma entidade havia chamado-lhe, em 1964 para ser relator do Seminário de Ensino de Desenho Industrial pela Associação Brasileira de Desenho Industrial – ABDI, em 1964. A partir de 1965 integrou a comissão que representou o Brasil nos Congressos do *Internacional Council of Societies of Industrial Design – ICSID* nos três encontros posteriores (1965, 1967 e 1969). Encontros que o permitiram visitar outras escolas da Europa²³⁵ e América do Norte, além dos locais destes eventos, e possibilitaram o contato e coleta de dados com os representantes da academia destes países.

Os júris de concursos voltados ao design nacional também tiveram a presença de Lívio Levi como o Prêmio Lúcio Meira²³⁶, em 1964/1966, e o Prêmio Roberto Simonsen de Desenho Industrial²³⁷, nos anos 1965, 1966, 1967 e 1969, que lhe corou com o Certificado da Boa Forma em 1963, 1964 e 1968. Além desse, Levi recebeu reconhecimento com diversas premiações, destacando-se o Prêmio Especial do Júri - II Bienal de Artes Aplicadas - Punta del Este, 1967, o Prêmio IAB - SP "Desenho Industrial Aplicado à Arquitetura" – 1967, e ainda o Prêmio Especial do Júri "Hors Concours" no Salão Eletrobrás do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1971.

Lívio Levi também participou como convidado na Bienal Internacional do Rio de Janeiro - (Desenho Industrial), no Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, em 1968, 1970 e 1972.

Como docente Levi foi regente da Cadeira de Desenho III - Desenho Industrial do 3º ano da Faculdade de Arquitetura Mackenzie, entre os anos de 1964 a 1970. Na Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP foi professor titular da disciplina de Projeto do Curso de Desenho Industrial entre 1970 e 1973.

Sua obra é uma coleção exemplar de projetos arquitetônicos e de desenho industrial. Este segundo pode ser representado por: maçanetas para as Ferragens Aquila, objetos de vidro para a indústria San Marco, metais sanitários, poltronas e cadeiras de escritório para a indústria Escriba e objetos voltados à iluminação.

Dentre os produtos de sua autoria, as luminárias são peças que se diferenciam pela forma inovadora e tecnologia dos materiais explorados

236 Prêmio instituído pela firma Alcântara Machado Comércio e Empreendimentos, para projetos de carroçarias para veículos automotores. Era "conferido de dois em dois anos, por ocasião do Salão do Automóvel e tinha como objetivo incentivar a prática do desenho industrial, nesse setor altamente especializado, incentivando a pesquisa de soluções técnicas próprias [...]. Fonte: Prêmio Lúcio Meira. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 05 nov. 1964. 3º Caderno, p. 14. Disponível em <<http://news.google.com>>. Acesso em 07/12/2011.

237 Realizado dentro da Feira de Utilidades Domésticas – UD.

235 Em 1964, Lívio Levi visitou o Illinois Institute of Technology - IIT e o Massachusetts Institute of Technology – MIT. Em 1965, ele visitou grande parte da Europa como, por exemplo: Áustria, Alemanha, Dinamarca, Inglaterra, etc. Em 1967, o professor esteve, além de Toronto, sede do Congresso, nas cidades de San Francisco, Los Angeles e New York.

no período, das quais se destacam as instaladas no Ministério das Relações Exteriores, em Brasília (1966) e no Jockey Clube do Rio de Janeiro (1973).

Assim, a participação de Lívio Levi no desenho industrial brasileiro vai além da elaboração de projeto de produtos. O arquiteto foi atuante junto às primeiras associações dedicadas à profissão e à academia. Apesar de permanecer pouco tempo (aproximadamente três anos) como docente da FAAP, está aqui relacionado por ser considerado um profissional que contribuiu esteve presente nos primeiros anos dos cursos de Desenho Industrial e Comunicação Visual e por seu envolvimento com o campo do design.

Daniel Lafer (São Paulo, SP, 08/11/1934 – 02/01/2007)

Formado em arquitetura e urbanismo pela Universidade de São Paulo em 1958.

Assim que se graduou, abriu escritório próprio, desenvolveu projeto de edifícios residenciais e comerciais, móveis para hotéis e escolas, “no entanto, dedicou-se em especial ao desenho e à fabricação de luminárias e joias”²³⁸.

Juntamente com suas atividades projetuais, dedicou-se também à academia. Foi professor assistente de Lívio Levi na Universidade Presbiteriana Mackenzie durante dez anos e professor titular do curso de Desenho Industrial na Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo, durante 15 anos.

Os traços modernistas de sua formação aparecem representados nos mais de 70 modelos de peças de iluminação, de que podemos destacar a linha Lumilafer, criada por ele. “As Luminárias Lumilafer foram premiadas diversas vezes em concursos nacionais e expostas em eventos internacionais, como o “Brasil Faz Design”, evento paralelo ao Salão do Móvel em Milão, em abril / 2002.”²³⁹

Seu trabalho foi dedicado à pesquisa de novos materiais, principalmente aqueles que permitem o uso da cor branca leitosa e da translucidez, em formas que compõem com a arquitetura e as artes plásticas. Participou de vários eventos dedicados ao design como a Mostra “5º anos de Design no Brasil” e “Cem designers brasileiros”, ambas em 2000.

Daniel Lafer tirou o 1º lugar no XV Prêmio Design do Museu da Casa Brasileira – categoria iluminação Prêmio Roberto Aflalo, em 2001, e foi o único designer premiado na Vª Bienal Internacional de Arquitetura

238 LEON (2005, p.51).

239 Disponível em: < <http://www.lumilafer.com.br/prelease.pdf> > Acesso em 20/10/2011.

e Design / 2003, com o painel expositivo "Linha de Luminárias Contemporâneas"²⁴⁰.

Paulo Jorge Pedreira (Salvador, BA, 21/10/1945 – 1995)

Trabalhou no escritório Forminform de Ruben Martins, onde desenvolveu diversos produtos. Depois formou-se em Desenho Industrial pela ESDI em 1969 e abriu com colegas a Desenhvolv, logo após a graduação. Elaborou projetos com os mais variados materiais e tecnologias para múltiplos segmentos de mercado, desde utilidades domésticas até embarcações, de mobiliário a computadores. Trabalhou para a Forsa, Facton Design, Deca, Rima Impressoras, Semco, Odebrecht, entre outras. Foi professor da FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado) de 1972 a 1982.²⁴¹

José Machado de Moraes (Rio de Janeiro, RJ, 1921- São Paulo, SP, 28 de julho de 2003)²⁴²

O professor José Machado de Moraes foi pintor, escultor, gravador e ilustrador. Formou-se em pintura pela Escola Nacional de Belas Artes - ENBA, no Rio de Janeiro, em 1941. Quando terminou a graduação, em 1942, torna-se assistente de Candido Portinari, em Brodosqui, São Paulo, e em 1945, trabalha com Portinari na execução do painel da capela de São Francisco de Assis, do arquiteto Oscar Niemeyer, em Belo Horizonte. No mesmo ano, apresenta sua primeira individual, no Instituto dos Arquitetos do Brasil - IAB, no Rio de Janeiro.

Ao longo da década de 1940, o artista é premiado em quatro edições do Salão Nacional de Belas Artes, o que lhe proporciona, no final deste período (1949) uma viagem para a Itália para estudar mural, onde ele permaneceu de 1950 a 1951. De volta ao Brasil, Moraes viveu no Rio de Janeiro, dedicando-se à produção de mosaicos e afrescos até 1958, quando se muda para São Paulo.

Jorge Aristedes Carvajal (1936 - 2011)

Arquiteto formado pela Universidade Presbiteriana Mackenzie em 1963, com mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (1986) e doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (1996). Foi professor desta Instituição entre os anos de 1972 e 2002, na Escola de

²⁴⁰ Disponível em: <<http://www.lumilafer.com.br/prelease.pdf>> Acesso em 20/10/2011.

²⁴¹ Disponível em: <<http://sites.unifra.br>> Acesso em 12/12/2011.

²⁴² ENCICLOPEDIA ITAU CULTURAL. Centro de Documentação e Referência: MEDIATECA. Catálogo on line. São Paulo, Brl. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>> Acessado em 07/01/2012.

Comunicações e Artes e na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.

Com experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Plásticas, Carvajal ministrou aulas ainda na Faculdade de Belas Artes de São Paulo (1984-1996), Faculdade Santa Marcelina (1990), Universidade de Mogi das Cruzes (1983), Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1982-3) e no Colégio Técnico IADE (1968-1974).²⁴³

Ari Antonio da Rocha

Ari Rocha é arquiteto e designer. Formou-se em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (USP) em 1964, e logo após a graduação foi pesquisador na Itália junto à Carrozzeria Fissore e ao grupo la Rinsacente. Teve seu mestrado convalidado em Arquitetura da USP na área de concentração Desenho Industrial e concluiu doutorado também pela FAU/USP na área de Desenho Industrial (1972). Realizou pós-doutorados no Brasil (Universidade de São Paulo) e no Exterior (*Universidad Politécnica de Cataluña*). É também avaliador do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais (INEP), desde 2003, e membro efetivo da Academia de Ciências do Rio Grande do Norte (RN), dentre outros títulos.²⁴⁴

O professor Ari Rocha tem grande experiência em design, com ênfase na área de Design Automotivo. Publicou seis livros/capítulos e proferiu mais de 200 palestras e conferências em instituições brasileiras e internacionais, tendo apresentado cerca de 300 trabalhos em congressos e eventos científicos no Brasil e no exterior. Com o projeto de seu mini carro Aruanda, Ari foi vencedor do Prêmio Lúcio Meira de Design Automobilístico, em 1964, e de projeto mais inovador do Prêmio do Salão do Automóvel de Turim, na Itália, no ano seguinte, e que teve seu único exemplar confeccionado pelo estúdio Fissore (Itália). Recebeu uma das 20 placas de contribuição ao Design Automobilístico mundial, como homenagem da Carrozzeria Bertone, também de Turim.

Autor de um expressivo número de projetos, dentre os quais se destaca a coordenação do Estudo Básico do trem do Metrô de São Paulo (linha leste-oeste), Ari Rocha possui uma bagagem de mais de 40 anos de atividade como profissional do Design.

A carreira acadêmica de Ari Rocha iniciou-se na FAAP no segundo semestre de 1969 quando assumiu a direção e administração no curso de Desenho Industrial, onde lecionou disciplinas de Projeto de Objeto e Metodologia do Projeto. A partir deste ano até 1972, manteve

243 Dados extraídos do *Curriculum Lattes*. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/1452313293268597>> Acessado em 07/04/2011.

244 Dados extraídos do *Curriculum Lattes*. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/4621896924336999>> Acesso em 17/02/2008.

vínculo de professor no Colégio Técnico de Desenho e Comunicação, IADE. Participou ainda do corpo docente da Universidade Brás Cubas de Mogi das Cruzes (1972-1976), onde estruturou a área de Desenho do objeto junto com o professor Dr. Eduardo Corona. Entre 1976 e 1978 ministrou aulas de Desenho do Objeto na Pontifícia Universidade Católica de Campinas – PUC/CAMP. No período de 1975 a 2000 lecionou na Universidade de São Paulo, nos níveis de graduação e pós-graduação. Grande parte de sua contribuição docente foi dedicada ao ensino da arquitetura e do design na Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN, onde ajudou no desenvolvimento científico de linhas de pesquisas voltadas às novas tecnologias educacionais e engenharia da mobilidade. Fato que lhe permitiu retornar à FAAP em 2005 para ser consultor do curso de Design da Mobilidade²⁴⁵.

3.3 Grades Curriculares e Análise Específica

1967

1a Série
Desenho artístico
Desenho Geométrico
Análise dos Mat. Expr. (composição)
História da arte
Plásticas
Elementos de Comunicação
Estudo de Prob. Brasileiros
Sociologia
Oficina (modelagem)
Teoria da Comunicação
Início Artes Industriais (Cerâmica)
História das Idéias Estilística
2a Série
Expressão Bi-direcional (pintura)
Geometria Descritiva e Perspectiva
Teoria dos Materiais (Tecnologia)
Desenvolvimento do Proj. (Composição)
História das artes e das técnicas
Estética (Hist. das Idéias Estilísticas)
Análise Gráfica (Meios de Rep. Graf.)
Psicologia
Desenho Técnico
Oficinas (gravuras)
Estatística
Estilísticas - Morfologia
Sociologia da arte

3a Série
Tecnologia (Mecânica)
Teoria da Fabricação
Desenvolvimento de Proj.
Expressão Tri-dimensional (Escultura)
Teoria da informação e opinião pública
Estatística
Oficinas (maquete e modelo)
Pesquisa operacional
Economia
História da arte
Desenho técnico
Projeto (Tecnologia)
4a Série
Mecânica (Análise dos materiais)
Desenvolvimento de Projeto
Pesquisa operacional
Economia
Expressão Cinética (foto)
Oficinas
Ética
Estágios

Tabela 1: Grade Curricular. FAAP, 1967.

245 Disponível em: <<http://www.simoedeassis.com.br>>. Acesso em 10/05/2011.

1a Série
Desenho artístico
Desenho Geométrico
Análise dos Mat. Exp. (composição)
História da arte
Plásticas
Elementos de Comunicação
Estudo de Prob. Brasileiros
Sociologia
Oficina (modelagem)
Teoria da Comunicação
Antropologia
Geometria Descritiva e Perspectiva
2a Série
Expressão Bi-direcional (serigrafia)
Geometria Descritiva e Perspectiva
Teoria dos Materiais (Tecnologia)
Desenvolvimento do Proj. (Composição)
História das artes e das técnicas
Estética (Hist. das idéias Estilísticas)
Análise Gráfica (Meios de Rep. Graf.)
Psicologia
Desenho Técnico
Oficinas (gravuras)
Estatísticas
Expressão Bi-direcional (foto)
Geometria Descritiva e Perspectiva

3a Série
Mecânica (Análise dos materiais)
Teoria da Fabricação
Desenvolvimento de Proj.
Expressão Tri-dimensional (Escultura)
Teoria da informação e opinião pública
Estatística
Pesquisa operacional
Economia
Oficinas (mecânica)
Oficinas (foto)
Oficina gráfica
4a Série
Desenvolvimento de Projeto
Pesquisa operacional
Economia
Expressão Cinética (foto)
Oficina (mecânica)
Ética
Projeto
Tecnologia Mecânica
Oficina (foto)
Oficina (gráfica)

Tabela 2: Grade Curricular. FAAP, 1970.

Tabela 3: Grade Curricular. FAAP, 1972.

1º Semestre
Desenho
Desenho Geométrico
Análise dos Mat. Expr. (composição)
História da arte
Plásticas
Elementos de Comunicação
Estudo de Prob. Brasileiros
Sociologia
Oficina (modelagem)
2º Semestre
Desenho
Desenho Geométrico
Análise dos Mat. Exp. (composição)
História da arte
Plásticas
Elementos de Comunicação
Estudo de Prob. Brasileiros
Sociologia
Oficina (modelagem)
3º Semestre
Análise gráfica
Desenho técnico
Desenvolvimento de projeto
Estatística
Estética
Expressão Bi-direcional (serigrafia)
Geometria Descritiva e Perspectiva
História das artes e da técnica
Oficina (projeto)
Psicologia
Teoria dos materiais
4º Semestre
Desenvolvimento de Projeto
Análise gráfica (foto)
Desenho técnico
Estatística

Oficina (projeto)
Estética
Expressão Bi-direcional (Lito Metais)
Geometria Descritiva e Perspectiva
Psicologia
Teoria dos materiais
5º Semestre
Expressão Tri-dimensional
Desenvolvimento do Projeto
Estatística
Oficina (foto)
Tecnologia Mecânica
Teoria da Fabricação
Teoria da Informação e Opinião Pública
6º Semestre
Economia
Expressão Tri-dimensional
Teoria da Fabricação
Pesquisa operacional
Desenvolvimento do Projeto
Tecnologia Mecânica
Oficina (Gráfica)
7º Semestre
Pesquisa operacional 1
Desenvolvimento do Projeto
Tecnologia Mecânica
Oficina (Mecânica)
Expressão Cinética
Economia
8º Semestre
Oficina (Mecânica)
Desenvolvimento do Projeto
Oficina (Foto)
Oficina (Gráfica)
Economia
Ética

Nos limites da cronologia adotada para análise das grades curriculares do curso de DI da FAAP (1967 a 1979), foram escolhidas três representantes: 1967, primeira grade curricular do curso; 1970, um ano após a convocação de Donato Ferrari como diretor; e 1972, ano em que o curso é reconhecido.

Quando analisadas essas grades, verificamos que as configurações quanto a nomenclatura e relação entre as disciplinas permanecem quase invariáveis.

Nos casos expostos, observamos que algumas disciplinas aparecem com nomes colocados entre parêntesis (ver grades acima), constantes principalmente na grade de 1967. Esses títulos eram os nomes das disciplinas adotados pela instituição antes do Currículo Mínimo do Conselho Federal de Educação – CFE em 1969.

Quando o curso foi montado, muito em consequência da derivação de outros cursos já existentes na Instituição, os termos utilizados eram, por exemplo: Matemática Aplicada, Composição, Estilística, Modelagem, Cerâmica, Pintura, Tecnologia e assim por diante. No entanto, quando houve a necessidade da obtenção de diploma reconhecido para seus alunos, o currículo sofreu as mudanças decorrentes do Currículo Mínimo para os cursos de bacharelado de desenho industrial, em que, respectivamente, as disciplinas foram denominadas: Desenho, Desenho Geométrico, Análise dos Materiais Expressivos, Plástica, Oficinas, Iniciação das Artes Industriais, Expressão bidimensional, Teoria dos Materiais, títulos que permaneceram na grade curricular nos anos seguintes.

A proposta aprovada pelo CFE para o Currículo Mínimo de 1969, decorrente dos resultados da crise educacional do ano anterior, dividiu esse currículo em matérias básicas e profissionais para os cursos de Desenho Industrial, em que cada uma derivaria disciplinas para compor um curso mínimo de 2700 horas entre 3 e 6 anos. Assim, encontramos no documento aprovado o seguinte conteúdo²⁴⁶:

No primeiro grupo estavam:

- . Estética
- . Ciências da Comunicação
- . Plástica
- . Desenho

Faziam parte do segundo Grupo:

- . Materiais Expressivos e Técnicas de Utilização
- . Expressão
- . Estudos Sociais e Econômicos
- . Teoria da Fabricação
- . Projeto e seu Desenvolvimento

246 BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Resolução nº 5 de 2 de junho de 1969. Fixa o currículo mínimo para o Curso de Desenho Industrial. Brasília, 2 jun. 1969.

Nesta relação, encontramos nas grades do curso de Desenho Industrial da FAAP disciplinas correspondentes a cada um desses grupos, e outras que foram adotadas pelo curso, mas não eram exigidas pelo Currículo Mínimo.

Proveniente dos cursos existentes anteriormente na FAAP, a composição proposta pela Fundação contava com Sociologia da Arte, Psicologia, Estilística, Antropologia Cultural, Ética. Estas disciplinas do campo das Humanidades e de conhecimento geral, não havia correspondentes diretas no Currículo Mínimo – CM, em termos de nomenclatura das Matérias, sendo que a que mais se aproximava, nesta ordem, era Estudos Sociais.

Esse é um dos exemplos de quanto o CM permitiu a composição de cursos distintos a partir de uma mesma referência, pois cada escola adotava disciplinas que obedecessem às mínimas exigidas e compunha o resto do currículo de acordo com as diretrizes internas de cada instituição. Nesse caso, a grande liberdade permitiu a criação de currículos plenos diversos.

Também não era possível fazer um controle da distribuição das disciplinas e o que e quanto estava sendo aplicado, de fato, nas aulas. Embora o ensino aconteça realmente dentro da sala de aula, sendo quase impossível um controle mais regular, algumas instituições de ensino foram adaptando seus cursos para que o mínimo exigido fosse atendido. Quanto a este aspecto, as grades curriculares apresentadas não sofreram mudanças significativas entre si a ponto de alterar o andamento do curso inicialmente proposto. As nomenclaturas adaptadas foram apenas uma maneira de identificar o que era ensinado segundo os códigos estabelecidos por Lei, e que constaram nos anos seguintes do curso.

A sequência estabelecida para as disciplinas, dentro do curso da FAAP, iniciava-se com abordagens mais gerais, como aquelas voltadas para os meios de representação, e depois se dedicavam a questões mais específicas do campo, como o grupo composto por Tecnologias. Outro ponto interessante a ser visualizado é o Estágio inserido na primeira grade, o que não era imposto oficialmente pela legislação federal, mas que foi adotado posteriormente, no início da década de 1970.

Nas três grades expostas, observam-se grupos de disciplinas compostos que podem ser enquadrados nas duas divisões existentes no Currículo Mínimo (Matérias Básicas e Matérias Profissionais). Nos primeiros anos do curso, as matérias básicas acontecem ao longo de todo o curso, como no caso de Desenho e suas derivações (Técnico, Geométrico), inclusive as Oficinas. Já a partir de 1970, a concentração maior do grupo de disciplinas do ciclo básico estava no primeiro e no segundo anos, o que permitiu, no final do curso, maior oferta de disciplinas técnicas e práticas, como pode ser visto na proporção que as Oficinas assumem perante outras. Esta relação entre as disciplinas e sua distribuição na

grade pode significar, além do atendimento à exigência legal, a intenção de o curso voltar-se à cultura da prática projetual como foco do aprendizado do meio para o final.

Com relação à frequência de algumas matérias, verifica-se que Projeto e seu Desenvolvimento estão presentes em todo o curso, mesmo que nessa Escola a maior quantidade fosse de disciplinas provenientes do campo artístico. Observa-se com isso que, independentemente das origens, este aspecto configura os primeiros cursos de design, como já dito por Niemeyer (1997) no estudo sobre a ESDI, que teve no projeto sua espinha dorsal e a influência racionalista da Escola da Forma de Ulm, de acordo com seus apontamentos.

3.4. Análise das características da dinâmica cotidiana do curso

Os cursos de Desenho Industrial e Comunicação Visual da Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado surgiram na sequência dos cursos livres de artes e de professorado de desenho que lá existiam, juntamente com a contribuição de agentes provenientes do campo das artes e do Instituto de Arte Contemporânea do MASP.

De acordo com depoimentos, quando a ideia do curso foi lançada não se sabia ao certo qual a atividade ou função que aqueles profissionais exerceriam e em qual campo atuariam. Esta dúvida se refletiu na estrutura curricular preparada para o ano de 1967, com atividades artísticas prevalecendo sobre as demais e a desconexão entre as disciplinas, como identificado por Donato Ferrari²⁴⁷: “abriram a Escola de Arte que incluía uma alusão a um curso de design”.

Pelas grades apresentadas, nos primeiros anos não havia disciplinas diretamente relacionadas ao que atualmente chamamos de Design. Prevaleciam aulas artísticas com pouca influência das bases concretistas adotadas pela ESDI. Assim, disciplinas como Ergonomia e História do design, como conhecemos na atualidade, não existiam. As disciplinas artísticas compreendiam, em sua maioria, oficinas de modelagem, escultura e o uso do papel e da madeira. Praticavam-se também aulas de gravuras, principalmente em metal - grande maioria - e xilogravura, diferente da litogravura conhecida hoje.

Quanto à relação com a escola carioca, tanto relatos de alunos quanto professores do período sinalizam que era de conhecimento a existência de uma “Escola no Rio de Janeiro”, mas as relações não eram diretas e os contatos estabelecidos não permitiram maior integração entre os cursos. Tais indícios podem ser observados na história registrada de ambos os cursos, apontando para modos diferentes de nascimento. A ESDI,

247 Entrevista concedida à autora em 07/07/2011.

com referências mais racionalistas, e a FAAP proveniente de um curso de artes voltando-se mais para a subjetividade do processo, ditaram padrões ao campo acadêmico do design.

Referente à infraestrutura, segundo Auresnede Pires Stephan (Eddy)²⁴⁸, aluno da primeira turma (1967), “os alunos traziam as próprias ferramentas”, pois havia laboratórios, mas ainda não havia equipamentos, e “as aulas de oficina aconteciam em uma sala onde havia apenas duas serras tico-ticos”. Cada aluno levava sua régua T, que usavam nas pranchetas provenientes do ex-IAC.

Naquele momento, o ambiente construído com proximidade entre corpo docente e discente foi uma característica positiva das mais lembradas por aqueles que viveram o período, independentemente das condições das instalações e desconhecimento do campo, como conta Caciporé Torres: “Era uma troca. Não tinha aluno nem professor, tinha artista e futuros artistas. Foi uma fase muito gostosa, realmente criativa e importante para a história da arte, o ensino de arte no Brasil.”²⁴⁹

Desde a década de 1960, aconteciam os Anuários de Artes, em que os alunos expunham seus trabalhos, e a presença do museu nos arredores da escola contribuía para fornecer importantes referências para as aulas e suas atividades, como apresentado pela Instituição a respeito de 1969:

O ensino das artes plásticas na FAAP ia muito além da classe. Alunos eram incentivados a participar de concursos, expunham anualmente seus trabalhos e usufruíam das vantagens de dispor de obras de arte ali ao lado, no museu. Como apoio às aulas e inspiração. Nessa época, a faculdade havia sido instalada definitivamente no prédio principal e a infraestrutura melhorada com a criação de novos ateliês, salas de projeção e ampliação do acervo da biblioteca. (MATTAR, 2010, p. 161)

Alguns exemplos da dinâmica do curso mostram-nos ainda que as atividades não eram muito diferentes das que praticamos hoje, como aulas teóricas em salas de aula, matérias práticas no espaço do ateliê (em fase de construção naquele momento) e, ainda, visitas a empresas de projeto de produto e com atividades que se utilizavam de técnicas industriais de produção, principalmente ligadas ao design de objetos.

Nos primeiros anos do curso, dentre as empresas destacaram-se a Indústria de Vidros Nadir Figueiredo e a Indústria Automobilística Ford que, segundo as próprias palavras do professor Eddy, provocava uma reação de fascínio nos alunos. Outras importantes visitas realizadas foram: Empresa de Luminárias de Lívio Levi, uma indústria gráfica na Rua Augusta (nome não encontrado), Sales Propaganda, empresa de Mauro Sales, que criou a campanha do Corcel (carro em lançamento na época), Editora Abril e uma empresa de corte de chapas metálicas em Jacareí, interior de São Paulo.

²⁴⁸ Entrevista concedida à autora em 28/09/2010.

²⁴⁹ Mattar (2010, p.127).

Naquele momento de indefinições quanto à atuação no mercado, inclusive quando a primeira turma se formou, a Escola foi favorecida pela passagem de alguns dos mais importantes nomes das artes e da arquitetura, o que se reflete nas palavras do ex-aluno Auresnede Pires Stephan²⁵⁰, que declara que “acreditava que a FAAP seria a maior Escola de Design da América Latina, muito em função da contribuição dos que passaram pela instituição” como docentes. Neste grupo, o professor Eddy destaca alguns nomes que despontaram como grandes profissionais e pioneiros do campo do design nas décadas seguintes, como Maurício Nogueira Lima, “promovedor da *gestalt* e estudioso da cor” (autor do painel da fachada do Mosteiro de São Bento) e Gontran Guanaes Neto, “que dava aulas de pintura” (autor do mural existente na estação Marechal Deodoro do metrô de São Paulo).

O período dispunha de poucas informações sobre a profissão de designer, as notícias sobre o campo de atuação vinham por intermédio de publicações da época, da ABDI (havia pouco tempo criada) e de cartazes, que ajudavam na divulgação. Os próprios docentes se abasteciam de informações provenientes de outros países como consequência de viagens e troca de contatos.

A heterogeneidade do grupo formado pelos primeiros colaboradores e suas profissões assinala um formato de curso de conteúdo diverso e de difícil conciliação entre seus membros e posterior reconhecimento, derivando, naquele período, algumas cogitações para facilitar os processos, como conta Auresnede²⁵¹. De acordo com o professor, um dos objetivos iniciais cogitados para os cursos filiados à Faculdade de Artes Plásticas (Desenho e Plástica, Desenho Industrial e Comunicação Visual) era que a FAAP “fundasse o Instituto Superior de Design e formasse Arquitetos Paisagistas, Arquitetos Comunicadores Visuais, etc.”²⁵² a partir de uma profissão já consolidada (Arquitetura), facilitando assim o reconhecimento dos seus profissionais.

A variedade deste contingente era expressa por muitos artistas e arquitetos, que também atuavam com design. Pelo que se observou nos relatos, não existia um método único de ensino. Eram professores de desenho geométrico, de geometria descritiva, de ilustração, mas nenhum deles, efetivamente, formado em design, o que só viria a acontecer com a formação das primeiras turmas, na década de 1980. Assim, a prática pedagógica foi sendo construída com a troca de conhecimento e influências indiretas das experiências de seus agentes. Diferentemente do que acontece hoje, as aulas de conhecimento genérico, como a sociologia, apesar de existirem ainda estavam em processo de adaptação para o campo do design. Não se falava em sociologia que abordasse o design, o que viria a acontecer após algumas experiências do campo, nas

250 Entrevista concedida à autora em 28/09/2010.

251 Idem.

252 Idem.

décadas seguintes.

Os exercícios propostos nas disciplinas buscavam o entendimento dos conceitos artísticos e artesanais básicos, como no exemplo citado pelo professor Eddy²⁵³:

[..] um exercício que eu sempre me lembro da FAAP é Estrutura de Papel, quando se pegava uma folha e quando eu dobrava a folha, ela tinha uma resistência totalmente diferente, ou um corte. E é algo que eu fiz na década de 1970 e que se eu fizer hoje está totalmente no contexto.

3.5. Considerações Finais sobre o curso da FAAP

Os cursos de Artes Plásticas da FAAP originaram-se em período de um campo ainda em formação, a partir de um grupo heterogêneo de personagens que contribuíram por meio de seu curso com alguns dos primeiros passos da academia paulistana de design e colaboraram para divulgar as artes em São Paulo e no Brasil. O complexo idealizado por Armando Álvares Penteado integrou profissionais e atividades que contribuíram com o crescimento e a definição da área, com influência maior para a cidade de São Paulo.

Como visto, a importância da Fundação deve-se, principalmente, ao contexto em que a Escola foi pensada. Contemporânea dos principais fatos da origem do campo profissional e da academia do design, a Instituição foi uma das precursoras ao difundir as artes e suas áreas correlatas. O nascimento de seus cursos percorreu o período de otimismo brasileiro dos anos de 1950 e o desenvolvimentista do início da década de 1960, enquanto a consolidação do ensino se deu nos anos de regime ditatorial.

Assim, a mudança no formato de seus cursos (de Escola de Artes para Faculdade de Artes e Comunicação) conviveu com as consequências do golpe militar e com a crise no ensino superior. Neste caso, torna-se importante ressaltar que o primeiro, ocorrido em 1964, acontece quando a Escola de Artes já estava em funcionamento e um ano antes da abertura da Faculdade de Artes e Comunicação; o segundo, em 1968, reflete a crise pela qual passava a educação superior no País e as paralisações ocorridas em importantes centros de ensino.

Diferentemente do que aponta o registro da Instituição²⁵⁴, durante o ano de 1968, especificamente, podemos dizer que a greve ocorrida, além de acompanhar um movimento mundial, foi uma reação contrária das universidades perante o poder estabelecido pelo governo, assim identificado por Rita Couto (2008: 16): “a reforma universitária deu-

253 Entrevista concedida à autora em 28/09/2010.

254 Mattar (2010, p.97).

se basicamente a partir de estudos sobre a eficiência, modernização e flexibilidade administrativa das universidades”.

De acordo com a colocação de Couto, entendemos assim que a condição de “excedentes”, indicados na publicação dedicada à história da FAAP²⁵⁵, não se deu porque as instituições públicas seriam incapazes de absorvê-los em seu quadro. Havia a necessidade, tanto das escolas particulares quanto das públicas, de adequação ao novo contexto da educação brasileira e de expansão igual ao ocorrido no ensino médio.

Com isso, a Lei 5540/68 resultou em trazer normas para a organização e funcionamento do ensino superior e sua articulação com a escola média. Como principais mudanças dessa lei destacam-se a extinção da cátedra e a estrutura da universidade que “passava a ser prioritária como forma de organização do ensino superior, onde o ensino, a pesquisa e a extensão assumiam natureza privada”.²⁵⁶ O Governo Federal priorizou verbas para a área de tecnologia e econômica e não investiu nas universidades públicas para que absorvessem o excedente. Assim, transferiu a responsabilidade de expansão do ensino superior para a iniciativa privada.

Desse modo, as condições e dúvidas apresentadas por um campo novo e em boa parte desconhecido (o do design) marcaram a montagem dos cursos na abertura da Faculdade e este campo, aos poucos, ganhou sua identidade. Naquele período, procurava-se uma orientação para os cursos e buscava-se uma didática para o campo. Exemplos disso são retirados das narrações dos professores Auresnede Pires Stephan e Donato Ferrari, em que o primeiro diz que quando a primeira turma se formou não sabia onde atuariam, e o segundo relatou a importância de trazer professores que soubessem desenvolver a atividade profissional, não necessariamente possuindo uma boa didática ou tendo experiência em áreas correlatas.

Naquele momento, o crescimento da produção industrial e a constituição de uma classe média ávida por adquirir produtos industrializados caracterizaram o período chamado de Milagre Econômico Brasileiro. Entre o final da década de 1960 e início da década de 1970, o aumento no consumo de bens duráveis refletia as novas demandas da sociedade da época, o que contribuiu para acelerar a fabricação nestas indústrias.

Carros, móveis e eletrodomésticos eram os principais produtos desejados por aquela classe média, e havia a necessidade de funcionários qualificados na indústria. As empresas que começavam a investir em projetos próprios possuíam nos seus quadros profissionais que atuavam no campo do design, mas com graduação em áreas

255 “Eram nada menos que 125 mil excedentes, sem acesso à formação universitária. Não suportando a demanda, as universidades públicas deram espaço para as faculdades privadas”. [MATTAR, 2010, p.131].

256 Couto (2008, p.16).

próximas ou sem formação acadêmica, uma vez que as instituições com cursos específicos estavam surgindo.

Nesse contexto de busca a profissionais que suprissem um novo campo em desenvolvimento e com seus cursos de artes prestigiados pela sociedade, a FAAP transforma seus cursos em disciplinas de nível superior, assim anunciada pelo jornal O Estado de São Paulo, em agosto de 1966: “para o próximo ano [1967] a transformação da Escola de Arte em Faculdade de Artes e Comunicações da Fundação Álvares Penteado e a extinção do Curso de Formação de Professores de Desenho”.

De acordo com publicação em homenagem aos 50 anos da Instituição²⁵⁷, coube ao casal Lúcia e Roberto Pinto de Souza essa transformação, assim exposta por ele²⁵⁸:

Havia uma mudança no ar. Era a época de se criar uma Universidade. Todos achavam que eu era maluco. A diretoria, e em especial Eudoro, me disse: “Não contem comigo financeiramente”. No fim, ficaram quatro diretores ao meu lado. Havia o Curso de Artes Plásticas, mas eu pensava: está para nascer um sistema de comunicação que não existe, e pensei em juntar as duas coisas, e fazer uma Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações.

Os dados extraídos das conversas com os professores da época confirmam que Roberto de Souza foi o responsável pela mudança e evidenciam também que, para alguns docentes, foi uma transformação de cima para baixo, ou seja, ocorrida nos bastidores da instituição.

A intenção de Souza e sua esposa em criar cursos de ensino superior foi posta em prática a partir do aproveitamento de suas instalações voltadas às artes plásticas e do talento de profissionais que já faziam parte do corpo docente.

A FAAP possuía certo prestígio na sociedade, e a visão do casal diante das condições de incentivo à indústria possibilitou a criação da primeira Faculdade da Fundação: a Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações, cuja finalidade e importância estão assim descritas:

Com a criação da Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações, a direção da Fundação pretendia formar uma cultura artística não só em ateliês e na criação de obras, mas também teórica. As aulas começaram em fevereiro de 1967 e eram dadas no mesmo prédio do museu. Sinal de prestígio, a aula inaugural foi dada pelo então governador do Estado de São Paulo, Roberto de Abreu Sodré. [...]. (MATTAR, 2010, p. 132)

Nestas condições, as bases dos futuros cursos de design da instituição foram lançadas a partir da transformação dos cursos existentes. No entanto, abalizando-se os depoimentos obtidos, esta mudança foi mais no âmbito dos nomes das disciplinas do que da prática pedagógica. Alguns dos professores entrevistados declararam que davam cursos

²⁵⁷ Mattar (2010).

²⁵⁸ Ibidem, p.132.

livres de artes e que, em dado momento, estes viraram um curso de ensino superior.

Pintura, Gravura, Desenho, Escultura, entre outros, dão um panorama dos cursos que eram lecionados antes de 1967 e que continuaram depois da abertura da Faculdade. Com os dois primeiros anos básicos, as aulas, como estas acima, e outras como Estilística e Composição formavam os cursos de Desenho e Plásticas, Comunicação Visual e Desenho Industrial. Com grande conteúdo de disciplinas voltadas às artes, destoavam, em certa medida, das necessidades desses cursos, nos quais as questões relativas à indústria e suas técnicas seriam abordadas.

Nestas condições, é importante salientar que as disciplinas do ciclo profissional e técnico em projeto e oficinas, provavelmente, demandaram mais contribuições externas à FAAP, sendo a principal fonte encontrada os arquitetos que atuavam no campo do design, como os professores Manlio Rizzente, Lívio Levi, Eurico Prado Lopes, Laonte Klawa, Maurício Nogueira Lima e Ari Rocha (este último, durante um tempo)²⁵⁹.

O momento econômico e político do País daquela época apontava a necessidade de ampliar o campo industrial e incentivar as atividades produtoras para desenvolver técnicas nacionais de fabricação, cuja finalidade era criar produtos genuinamente brasileiros em sua concepção, ao contrário das cópias que aqui eram produzidas.

Dentro dos acontecimentos, podemos observar a origem dos cursos em uma Instituição cujo intuito era a divulgação da arte, principalmente brasileira, e a colaboração de pessoas do campo das artes plásticas e da arquitetura, que trouxeram suas referências e construíram um grupo representativo para o campo a partir de suas relações sociais.

No caso da capital de São Paulo, objeto de estudo, não podemos ignorar o trânsito das ideias nessa época se considerarmos o contato e o conhecimento compartilhado entre os personagens que conviviam nas poucas escolas deste campo e áreas correlatas. Um exemplo disso é a vinda de Flávio Motta do IAC quando ele já era professor de História da Arte na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP desde 1954. Em substituição a Lourival Gomes Machado na FAU/USP, teve maior contato com a arquitetura e seus profissionais, chegando a participar do concurso para o plano diretor de Brasília a convite de Vilanova Artigas, como foi escrito por Juliana Costa (2010)²⁶⁰, segundo depoimento de Motta: “[...] A equipe apresentou um dos mais extensos relatórios do concurso e 19 pranchas. Flávio Motta redigiu o memorial descritivo. A

259 Alguns destes profissionais foram identificados pela ceramista e ex-aluna Kimi Nii nas seguintes disciplinas: Manlio Rizzente e/ou Eurico Prado Lopes (Desenvolvimento de Projeto), Laonte Klawa (Teoria da Comunicação). Entrevista concedida à autora em 11/01/2012.

260 COSTA, Juliana Braga. **Ver não é só ver: dois estudos a partir de Flávio Motta**. Dissertação (Mestrado - História e fundamentos da arquitetura e do urbanismo). FAU/USP. São Paulo, 2010. p.66.

equipe desenvolveu o projeto para o concurso no edifício em obras da FAAP, que já vinha sendo preparado para receber as escolas e o acervo do Museu.”

O que se entendia como desenho industrial naquela época e o que se considera hoje apresenta certa diferença, o que demonstra que a construção do campo é um processo contínuo. Naquela época, sabia-se que havia uma indústria com potencial para receber estes profissionais, mas não se sabia o que seria aplicado na prática e qual era esta indústria.



Instituto Presbiteriano Mackenzie

Capítulo 4

4. INSTITUTO PRESBITERIANO MACKENZIE

4.1 Histórico

4.1.1 O Instituto Presbiteriano Mackenzie

O Instituto Presbiteriano Mackenzie teve início no final do século XIX, na cidade de São Paulo, mais precisamente no ano de 1870. Nesse período de desenvolvimento provindo da cafeicultura, o casal Chamberlain - missionários presbiterianos americanos - resolveu implantar uma escola que se diferenciasse dos padrões da época e “que apresentasse uma proposta pedagógica inovadora, como classes mistas, incentivo ao esporte e aceitação de qualquer aluno”, de acordo com informações da Instituição²⁶¹.

A escola, nos meses seguintes, passou a se chamar Escola Americana e começou a oferecer ensino desde o Jardim da Infância, passando pela Escola Normal e Filosofia. Em 1878, contava já com mais de 200 alunos e transferiu-se para o terreno no bairro de Higienópolis, onde hoje está sua sede. A denominada *Mackenzie College* recebeu a pedra fundamental da Escola de Engenharia em 1894, a primeira faculdade privada de Engenharia do País, derivando os cursos de Engenheiro Químico, Engenheiro-Arquiteto, Engenheiro Eletricista, Engenheiro Mecânico-Eletricista e Aplicações Militares.

O crescimento dos primeiros anos também pode ser observado quanto à infraestrutura do campus, com a inauguração da biblioteca, em 1926, do ginásio de esportes, em 1927, e a criação de novos cursos na década subsequente (1930). Assim, foram abertos, entre as décadas de 1930 e 1950, o pré-primário e as faculdades de Filosofia e Letras, Arquitetura e Ciências Econômicas, permitindo a constituição da Universidade Mackenzie no ano de 1952, um ano antes da abertura do seu curso de Direito.

Dentre suas atividades pioneiras, a Instituição²⁶² destaca o Grupo de Radioastronomia, datado do início dos anos 1960, e o Centro de Radioastronomia e Astrofísica Mackenzie (CRAAM), integrado à Escola de Engenharia no ano de 1967, e suas parcerias com outros centros e fundações, como: Centro Nacional de Pesquisa - CNPq, Fundação de

²⁶¹ Disponível em <<http://www.mackenzie.br/portal/imprensa>>. Acesso em 14/10/2011.

²⁶² Idem.

Apoio a Pesquisa de São Paulo - FAPESP, Escritório Norte-Americano de Ciência para a América Latina, Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Fundação para Desenvolvimento de Tecnologia e Ciência - BNDE-FUNTEC, Financiadora de Estudos e Projetos - FINEP, e agências estrangeiras, como *National Aeronautics and Space Administration* - NASA, *National Oceanic and Atmospheric Administration* - NOAA e *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas* - CONICET (Argentina).

O crescimento da Instituição foi constante nos anos que se seguiram, como pode ser observado com a abertura de novas Faculdades e cursos em todos os níveis de ensino. Desse modo, na década de 1970 foram abertas a Faculdade de Tecnologia (1970), hoje intitulada Faculdade de Computação e Informática, e a Faculdade de Comunicações e Artes (1976), derivada da Faculdade de Arquitetura e onde se originaram os cursos de Desenho Industrial e Programação Visual, objeto deste estudo.

Em 1977, a Entidade adquiriu um terreno na região de Barueri (região metropolitana da Grande São Paulo) onde instalou o Colégio Presbiteriano Mackenzie Tamboré.

Em continuação ao crescimento da Instituição, a década de 1990 foi marcada pela ampliação do ensino e abertura de novos cursos como a pós-graduação *Lato Sensu* e *Stricto Sensu*, os cursos de Jornalismo, Ciência da Computação e a Escola Superior de Teologia. Nessa mesma década, é iniciada a construção de uma sede do Colégio Presbiteriano Mackenzie na cidade de Brasília. Em 2008, abrem-se as primeiras turmas de Administração de Empresas e Direito em Campinas (SP).

A partir desse complexo de ensino é criado o Instituto Presbiteriano Mackenzie (formado pelos Colégios e Universidade), assim intitulado desde 1998, que conta com mais de 40 mil alunos, em todas as suas unidades: São Paulo, Tamboré, Brasília, Recife e, mais recentemente, também em Campinas e no Rio de Janeiro, por meio da Faculdade Moraes Júnior/Mackenzie Rio.

Ao todo, a Universidade Presbiteriana Mackenzie oferece os seguintes cursos de graduação: Administração de Empresas, Administração de Empresas/Comércio Exterior, Arquitetura e Urbanismo, Ciência da Computação, Ciências Biológicas, Ciências Contábeis, Ciências Econômicas, Desenho Industrial, Direito, Educação Física, Engenharia Civil, Engenharia de Materiais, Engenharia de Produção, Engenharia Elétrica, Engenharia Mecânica/Mecatrônica, Farmácia, Fisioterapia, Filosofia, Jornalismo, Letras (Habilitação Português/Inglês ou Português/Espanhol), Matemática/Física, Nutrição, Pedagogia, Propaganda, Publicidade e Criação, Psicologia, Química, Sistemas de Informação, Tecnologia Elétrica e Teologia²⁶³.

263 Disponível em: <<http://www.mackenzie.br/portal/imprensa>>. Acesso em 14/10/2011.

Na atualidade, são oferecidos sete programas de Doutorado, dez (10) cursos de Mestrado e mais de quarenta (40) cursos *Lato Sensu* (especialização), além de programas de educação continuada.

4.1.2. O Curso de Desenho Industrial e Comunicação Visual

4.1.2.1. Antecedentes: As Faculdades de Engenharia e de Arquitetura

A Faculdade de Engenharia da Universidade Mackenzie, como primeira dentro de uma instituição privada no País, teve significativa importância por proporcionar ao mercado profissionais das diferentes engenharias, dentre eles os engenheiros-arquitetos. Pioneirismo que se refletiu na criação da Escola de Arquitetura, com o início de suas atividades em 1947, a primeira na capital paulista.

Já no ano de 1952, ocorre a consolidação da Instituição, quando é criada a Universidade Mackenzie, mesmo ano em que se implanta a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, o que permitiu a expansão de seus espaços e instalações. Assim, contemporânea à Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, criada em 1948, ambas, FAU/USP e FAU/Mackenzie, eram as referências no ensino desse campo como únicas representantes de escolas independentes de arquitetura daquela época, situadas na cidade de São Paulo.

O curso de Arquitetura da Universidade Mackenzie foi organizado com ênfase nos aspectos técnicos e traz na sua história ex-alunos que se tornaram ícones da arquitetura brasileira, como: Miguel Forte, Francisco Lúcio Petracco, Oswaldo Bratke, Paulo Mendes da Rocha, Pedro Paulo de Mello Saraiva, Carlos Bratke, Paulo Bastos, Roberto Loeb, Fernando Brandão, Isay Weinfeld, Márcio Kogan, dentre muitos outros. Seus graduandos são frequentemente apontados como alguns dos mais representativos nomes dentre os arquitetos do cenário nacional.

Derivada da Faculdade de Engenharia, a Faculdade de Arquitetura do Mackenzie tem as referências do curso de origem refletidas diretamente nas práticas acadêmicas, o que pode ser observado na montagem do seu corpo docente, representado por alguns engenheiros que lecionavam em ambos os cursos.

Neste grupo, encontramos o professor Roberto Zuccolo²⁶⁴, que era professor do curso de Engenharia e que, a partir de 1964, é convidado a assumir a cadeira de sistemas estruturais da Faculdade de Arquitetura da mesma instituição. Zuccolo ministrou aulas para alguns dos nomes

²⁶⁴ Roberto Rossi Zuccolo (1924-1967), engenheiro formado pelo Instituto Presbiteriano Mackenzie. Foi um dos nomes mais expressivos da engenharia paulistana nas décadas de 1940 e 1950.

citados acima e que vieram a compor, informalmente, um grupo cuja “linguagem arquitetônica foi criada basicamente a partir da estrutura”²⁶⁵.

Naquele ano, também o arquiteto Miguel Forte ingressa como docente da Faculdade de Arquitetura do Mackenzie, convidado pelo então diretor, Salvador Cândia, para a disciplina de Projeto. Ex-aluno desse mesmo curso, Miguel estagiou com Rino Levi, quando pôde firmar “suas convicções modernas e aprendendo o método de projeto e o rigor do detalhe”²⁶⁶, que trazia para suas aulas. Miguel Forte era um grande afeiçoado de Frank Lloyd Wright, o que o levou a passar seis meses nos Estados Unidos da América, junto com o amigo Jacob Ruchti. Naquela ocasião tiveram contato com a diversidade de atuação do campo arquitetônico, como citado no artigo de Monica Junqueira²⁶⁷:

[...] aproximando-os da arquitetura de interiores e estimulando-os a entrar em contato com vários representantes das indústrias de mobiliários, equipamentos e utilitários. Aproveitaram a ocasião para adquirir eletrodomésticos e objetos que integravam a exposição, uma mesa de Isamu Noguchi, cadeiras de Charles Eames e Eero Saarinen, que Miguel as manteve em sua casa como objetos de arte.

Das consequências dessa viagem, além dos frutos gerados por seus contatos nos museus norte-americanos, como a participação em projetos de instalações para o MASP e do edifício onde foi realizada a 1ª Bienal de Artes, em 1951, é impossível não destacar a criação da loja Branco e Preto. Este estabelecimento de venda de móveis e tecidos para decoração, criado em 1952 por um grupo de arquitetos formados pelo Mackenzie²⁶⁸, foi “um empreendimento pioneiro na área de arquitetura de interiores”²⁶⁹, de acordo com as palavras de Mônica Junqueira.

A partir do exemplo desses dois professores - um originário da engenharia, e outro alinhado aos ideais da arquitetura moderna -, identificamos como se compunha o curso de Arquitetura do Mackenzie no período que antecedeu a abertura dos cursos de Desenho Industrial e Comunicação Visual.

265 SERAPIÃO, Fernando. Uma História para ser contada: A saga de Roberto Rossi Zuccolo, professor de todos os arquitetos modernos saídos do Mackenzie e alinhados com a escola paulista. **Revista Projeto Design**, São Paulo. 350, abril 2009.

266 CAMARGO, Mônica Junqueira de. Arquiteto Miguel Forte, 1915-2002. **ARQUITEXTOS**, São Paulo, ano 03, nov. 2002. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.030/732>>. Acesso em 12/11/2011.

267 CAMARGO (2002). Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.030/732>>. Acesso em 12/11/2011.

268 Carlos Millan, Plínio Croce, Roberto Aflalo, Jacob Ruchti, Miguel Forte e Chen Y Hawa. Com exceção deste último, os demais eram formados no curso de Arquitetura pelo Instituto Presbiteriano Mackenzie.

269 CAMARGO, M. J., op. cit.

4.1.2.2. Os Cursos de Desenho Industrial e Comunicação Visual e as Faculdades

Os cursos de Desenho Industrial e Comunicação Visual da Universidade Presbiteriana Mackenzie têm suas raízes na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, iniciando seu percurso juntamente com o curso de Desenho e Plástica, originários desta mesma faculdade.

No dia 23 de setembro de 1970, o Instituto aprovou a abertura dos cursos, cujas primeiras turmas iniciaram-se em 1971. Ao ingressar, o aluno deveria optar por uma das três habilitações: Desenho Industrial, Comunicação Visual ou Desenho e Plástica.

O professor Jun Okamoto era o diretor da Faculdade de Arquitetura na época e continuou como responsável pela direção dos cursos de Desenho Industrial e Comunicação Visual, cargo no qual se manteve até 1977.

No ano de 1976, em 29 de novembro, os cursos de Desenho Industrial, Comunicação Visual e Desenho e Plástica são reconhecidos, e apenas dois anos depois eles desmembraram-se da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e passaram a compor a Faculdade de Comunicação e Artes (com projeto desde 1976).

Dentro desse novo núcleo, a separação não ocorre apenas com relação à arquitetura, mas afeta também as habilitações entre si, como comenta a professora Ana Maria di Sessa²⁷⁰:

Depois se fundou a Faculdade de Comunicação e Artes que tinha o curso de Desenho Industrial, Comunicação Visual e Artes Plásticas, então ao se separar, cada setor da universidade foi extinto, cada unidade funcionava separadamente, embora no mesmo prédio, mas era tudo diferente, vestibular, tudo mais.

Assim, a partir de 1988 passam-se a adotar os termos: Programação Visual (para Comunicação Visual) e Projeto de Produto (para Desenho Industrial). Ambas com quatro anos de duração e estrutura que permaneceu até final da primeira década do século XXI.

Nessa época, em que estiveram vinculados à Faculdade de Comunicações e Artes, novos cursos foram agregados na composição desta Unidade; no entanto, isso não fez com que os cursos de Projeto de Produto e Programação Visual ganhassem influências significativas desses novos cursos, o que pode ser visto com relação às suas estruturas curriculares, que se mantiveram praticamente inalteradas. No período compreendido entre a mudança para a nova faculdade até o final da década de 1980, foram feitas apenas algumas adaptações em sintonia com a procura de maior aprofundamento no conhecimento das duas áreas (Projeto de Produto e Programação Visual), conforme relata Heitor P. Siqueira:

270 Entrevista concedida à Prof^a. Dr^a. Andréa de Souza Almeida em 23/05/2011.

[...] entre 1979, com a elaboração da proposta no 1º ENDI (Encontro Nacional de Desenho Industrial) e, 1987 com a aprovação do currículo mínimo dos cursos de desenho industrial, o Mackenzie aparentemente buscou fazer as adequações necessárias para estar em sintonia com as discussões nacionais sobre as necessidades deste profissional em formação.²⁷¹

Segundo a colocação de Siqueira, ao levantar as grades curriculares da década de 1980, são observadas algumas adaptações de nomenclaturas das disciplinas que adequaram às exigências do campo naquele período. No ciclo básico, apenas foram acrescentadas Matemática e Física Experimental e derivadas da “fusão das antigas Desenho, Plástica, Expressão e Expressão em Superfície, Volume e Movimento” apareceram Meios de Representação Bidimensional e Tridimensional. No grupo das disciplinas específicas, foram acrescentadas Sistemas Mecânicos, em Projeto de Produto, e Produção e Análise da Imagem, em Programação Visual (Comunicação Visual na proposta do currículo mínimo).

A saída dos cursos da Faculdade de Comunicações e Artes tem início com as discussões provenientes do Seminário 99 – Repensando Caminhos, no ano de 1999, sob o intuito de reestruturação. Baseado em entrevistas com professores da época, que confirmam que não havia interferência dos demais cursos no perfil do egresso do curso de DI e PV, o autor aponta que existiam certas divergências entre os objetivos pedagógicos. Esta discussão era mais acentuada com aqueles que se voltavam à área de propaganda e se direcionavam ao mercado, o que conduziu a pequenos ajustes das grades nos primeiros anos do século XXI.

Com o relatório anual da Instituição, divulgado em 2005, e a contratação de uma empresa consultora (KPMG), o curso de Desenho Industrial transfere-se da Faculdade de Comunicação e Artes (FCA) para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) no ano seguinte.

Na busca de atender às expectativas do mercado e do ensino, o curso desvincula-se da Faculdade de Comunicação e Artes para voltar à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, compartilhando da mesma edificação e visando, com isso, a uma evolução dos cursos e à implantação de uma pós-graduação em Design²⁷². E, a partir de 2006, os cursos de Programação Visual (PV) e Projeto de Produto (PP) dividem o espaço físico e as instalações com o de Arquitetura e contam com equipamentos de uso exclusivo e de boa qualidade.

A adaptação inicial ocasionou uma reestruturação dos representantes docentes, novas contratações, e aumento na dedicação acadêmica, além da criação de novos programas e bolsas de pesquisa, parcerias com

271 SIQUEIRA, Heitor P. **Desenho industrial na Universidade Mackenzie: O retorno para a faculdade de arquitetura e urbanismo**. São Paulo. (Monografia - disciplina História Social do Design no Brasil - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo) FAU/SP, 2009, p. 3.

272 Disponível em <<http://www.mackenzie.br>>. Acesso em 20/12/2009.

Organizações Não Governamentais (ONGs), principalmente no Projeto de Produto.

A importância das perspectivas profissionais, aliando academia e mercado, é refletida na nomenclatura empregada, Design em vez de Desenho Industrial. A mudança na terminologia oficial, aprovada no ano de 2009 e implantada em outubro de 2010, no entanto, não alterou os nomes de suas formações específicas: PV e PP.

Quanto à Faculdade de Comunicação e Artes, sua extinção levou à criação do Centro de Comunicação e Letras (CCL)²⁷³, em que permaneceram os cursos de Propaganda, Publicidade e Criação e suas habilitações em Marketing e Criação, Jornalismo e Letras.

4.1.3. Arquitetos no campo do design dos anos 1960

4.1.3.1. ABDI, Premiações, Eventos

O campo da arquitetura se encontrava em grande desenvolvimento no Brasil durante os anos 1960. Tendo como um dos acontecimentos mais representativos do período a construção de Brasília na década anterior, o planejamento urbano e o incentivo à industrialização permitiram que áreas correlatas a este campo apresentassem perspectivas de desenvolvimento, como foi o caso das atividades que envolviam o desenho industrial. Nesse contexto, muitos profissionais do campo, principalmente aqueles dedicados à arquitetura moderna, passam a elaborar projetos de outra natureza, com o objetivo de criar elementos que complementassem os espaços construídos.

Durante este período - meados da década de 1950 -, muitos arquitetos dedicaram-se tanto a projetos gráficos quanto aos de produtos, como os que se tornaram professores da Faculdade de Arquitetura da USP: João Carlos Cauduro, Ludovico Martino, Abraão Sanovicz, Carlos Millan. Nessa época, na qual o campo do desenho industrial encontrava-se em fase de formação e exploração das possibilidades de atuação, é que começaram a aparecer importantes eventos a ele relacionados.

A presença de arquitetos, nas décadas de 1950 e 1960, nas atividades relacionadas ao desenho industrial e à Comunicação Visual mostra a importância dos profissionais da arquitetura na construção do campo do design, em que podemos destacar a busca pela conscientização da indústria nacional, como aponta Braga²⁷⁴:

A partir da década de 1950, novas áreas de atuação se configuram para o design moderno, incentivado, dentre outros fatos, pelo debate entre arte e indústria do movimento concretista brasileiro, pelas influências

273 O Centro de Comunicação e Letras, criado em agosto de 2006, foi a união da Faculdade de Comunicação e Artes e da Faculdade de Letras.

274 BRAGA, Marcos da Costa. **Organização profissional dos designers no Brasil: APDINS-RJ, a luta pela hegemonia no campo profissional**. Niterói, Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, 2005.

277 Flávio Marinho Rego formou-se arquiteto em 1950 e fez parte de uma época influenciada pelos princípios modernistas pregados por Le Corbusier. Enquanto estudante integrou a equipe do arquiteto Oscar Niemeyer, e depois de formado trabalhou com o arquiteto Jorge Machado Moreira e com Afonso Eduardo Reidy no Departamento de Urbanismo da Prefeitura do Distrito Federal do Rio de Janeiro, participando do projeto do aterro do Flamengo e do projeto “Monumento aos Mortos da 2ª Guerra/1956” no Rio de Janeiro. Viajou pela Europa onde estudou Artes Plásticas. Ao retornar ao Brasil, elabora uma série de projetos arquitetônicos, dentre os quais se destaca a Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, em parceria com o arquiteto Luiz Paulo Conde. Compôs ainda o corpo docente da Faculdade Nacional de Arquitetura da atual UFRJ, entre 1963 e 1973. Foi fundador e professor titular do curso de Arquitetura da Universidade de Santa Úrsula entre 1969 e 1974. Tem trabalhos publicados em diversas revistas. Foi membro do Conselho Superior do IAB em vários biênios. É autor de grandes projetos urbanísticos e arquitetônicos como o da remodelação da Praça XV no centro do Rio de Janeiro, do Campus Maracanã da UERJ, entre outros. Na década de 1980 retoma sua atividade como artista plástico.

Disponível em: <<http://flaviomarinorego.org> - 06/01/2011> In: <<http://www.catalogodasartes.com.br>>. Acesso em 20/12/2011.

diretas do arquiteto e artista concretista suíço Max Bill (formado na Bauhaus), nos caminhos que levam à institucionalização do ensino no País, e pelo crescimento industrial e das comunicações que possibilita o projeto de outros produtos e, deste modo, ampliam o perfil do mercado e a institucionalização classista.

Em meados da década de 1960, os arquitetos estavam envolvidos nas questões referentes ao desenho industrial, e, naquele contexto, publicações relacionadas a esse campo eram raras; no entanto, muitos documentos foram produzidos, principalmente no meio profissional de arquitetura.

Um exemplo disso foi o relato da viagem a Paris, escrito por Lúcio Grinover em 1963, como decorrência da participação no III Congresso Internacional de Desenho Industrial promovido pelo *ICSID*. Com o nome de **Quatro arquitetos brasileiros em Paris**, o texto apresentava os resultados extraídos dessa experiência do grupo formado pelos professores da FAU-USP.

Aqui se encontram visões incipientes para o campo do desenho industrial, como o texto do arquiteto Eduardo Corona, **O desenho industrial, o arquiteto e iniciativas erradas**, publicado na revista *Acrópole*, em março de 1963, onde o professor levanta duas questões:

[...] a primeira delas enfatiza a importância da inserção do arquiteto como profissional mais adequado a enfrentar a atividade do desenho industrial, e a segunda se dedica à crítica das posturas adotadas pela grande maioria das indústrias no Brasil. (CARA, 2008, p.101)

No ano seguinte, Corona escreve outro artigo intitulado **Desenho Industrial**, também para a *Acrópole* e com temática semelhante.

Assim, uma quantidade expressiva de textos foi produzida contextualizando-se a relação da arquitetura com o desenho industrial, como se pode verificar na série de reportagens publicados na revista *Arquitetura*²⁷⁵ e intitulada **A arquitetura e o desenho industrial**²⁷⁶ de autoria de Flávio Marinho Rego²⁷⁷. Este pernambucano formado em arquitetura na Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil (RJ), ao defender a participação dos arquitetos, devido ao seu conhecimento diverso, nas atividades e pesquisas de desenho industrial, compartilha mesmas opiniões com Eduardo Corona.

275 Revista que assumiu importante papel para a arquitetura moderna no Rio de Janeiro no início da década de 1960. Órgão oficial do IAB-GB criado na gestão de Maurício Roberto, que acabou por se constituir num importante canal de veiculação das ideias que deram molde à ESDI. Publicou o decreto de criação da Escola, o calendário inicial e a estrutura curricular, dentre suas primeiras matérias. In: NOBRE, Ana Luiza. *Ulm-Rio: questões de projeto. XIV Encontro Nacional da ANPUR*. Simpósio Temático: Industrialização e planejamento: a produção e a distribuição social da arquitetura contemporânea. Rio de Janeiro, 2011, p.13.

276 Revista *Arquitetura* n. 16 (outubro de 1963); n. 21 (março de 1964); e n. 22 (abril de 1964). In: NOBRE (2011, p.13).

Outros, cujo assunto era o campo do desenho industrial, eram escritos por importantes arquitetos e docentes da arquitetura, por exemplo: **Desenho Industrial** de Lúcio Grinover²⁷⁸, **A profissão de desenhista industrial**²⁷⁹ e **O desenhista industrial**²⁸⁰ de Décio Pignatari, todos de 1964, publicados na revista *Habitat e Arquitetura*.

A proximidade das atividades de arquitetura e desenho industrial, principalmente no exercício da profissão, fez com que profissionais de ambas as áreas compartilhassem objetivos comuns, principalmente na década de 1960, época de descobrimento e definição do campo do desenho industrial no País.

Um exemplo disso foi a criação da primeira instituição de representação profissional do campo, a Associação Brasileira de Desenho Industrial, a ABDI, cujas atividades eram exercidas por profissionais do desenho industrial e, principalmente, arquitetos. Em seus primeiros anos, contou com agentes de diferentes formações e provenientes, em sua maioria, das escolas carioca e paulista, ESDI e FAU/USP, respectivamente.

Fundada em 1963, a Associação, fruto da união de docentes e outros profissionais do campo, buscou dar relevância às atividades de desenho industrial em âmbito nacional. Por meio de contatos com instituições estrangeiras, realização de palestras, concursos, envolvimento de profissionais que exerciam atividades relacionadas ao campo e promoção de eventos, divulgava-se a produção daquele período.

A presença de arquitetos na fase inaugural da ABDI foi importante para o desenvolvimento do campo do desenho industrial. A arquitetura era uma atividade mais sólida no exercício e reconhecimento da profissão, e seus agentes - detentores de contatos - contribuíram para facilitar a realização das primeiras atividades do campo, como premiações e eventos, principalmente em São Paulo.

Assim, destacam-se entre os primeiros associados os arquitetos Lúcio Grinover e João Carlos Cauduro, como representantes docentes da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, e ainda Leo Seincman, como empresário da indústria de móveis. A relação de proximidade entre indústria, arquitetos e ABDI pode ainda ser identificada nas palestras proferidas por convidados da associação, como os arquitetos Sergio Rodrigues, da indústria de móveis OCA, e Michel Arnoult, da Mobília Contemporânea. Observa-se que dentre os filiados da ABDI, a maioria tinha sua atividade profissional em São Paulo.

278 GRINOVER, Lúcio. *Desenho Industrial*. **Habitat**, São Paulo, n. 76, p. 52-4, mar./abr. 1964.

279 PIGNATARI, Décio. *A profissão de desenhista industrial*. **Arquitetura**, São Paulo, n.21, p. 25-8, mar. 1964.

280 PIGNATARI, Décio. *O desenhista industrial*. **Habitat**, São Paulo, n.77, p. 39-42, maio/jun. 1964.

A relação entre o empresariado e a Associação pode ser diretamente observada nas premiações promovidas pela indústria Alcântara Machado e organizadas pela ABDI. Nesse contexto destacam-se os Prêmios Lúcio Meira, do Salão do Automóvel, e Roberto Simonsen de projetos de utilidades domésticas, entre os principais eventos do campo do desenho industrial durante a década de 1960, que contou com arquitetos como membros do júri dessa premiação e também concorrentes. Exemplo disso é o Certificado da Boa Forma (Anexo VII) concedido ao arquiteto Lívio Levi em 1964.

Como primeiro grande evento de divulgação do campo do desenho industrial²⁸¹ está o ciclo de palestras realizado no Fórum Roberto Simonsen, da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo, a FIESP. Iniciado em 1963 e realizado na Feira Nacional de Utilidades Domésticas – UD, na ocasião, o Prêmio Roberto Simonsen passou em 1964 a contar com um representante de cada Instituição: ABDI, IAB, ESDI, FAU/USP e FAU Mackenzie na composição de seu júri. E dentre seus representantes encontramos, no ano de 1965, Michel Arnoult (ABDI), Abrahão Sanovicz (IAB), Karl Heinz Bergmiller (ESDI), Luiz Roberto Carvalho Franco (FAU/USP) e Lívio Levi (FAU Mackenzie).

Dentre as atividades proporcionadas pela ABDI, outro evento significativo para o desenvolvimento do campo profissional do desenho industrial nacional foi a participação de representantes brasileiros nos *International Council of Societies of Industrial Design*, o *ICSID*, a partir de 1965, conforme apontado por BRAGA (2007):

Em janeiro de 1965, a Diretoria do ICSID comunicou à ABDI o aceite de sua filiação que seria válida a partir de 10 de março de 1965. E é nesta condição que a ABDI compareceu, oficialmente, pela primeira vez a um Congresso do ICSID, o IV, realizado em setembro de 1965, em Viena, Áustria. A representação brasileira foi composta por Décio Pignatari e pelo arquiteto Lívio Edmondo Levi.

Este episódio é o primeiro de uma série de encontros que permitiram a interlocução entre os pioneiros do ensino brasileiro do design e a comunidade do campo internacional. A participação de docentes do curso de arquitetura da Universidade de São Paulo e da Universidade Presbiteriana Mackenzie, representada pelo professor Lívio Levi, além de apontar o papel da academia na formação do campo do desenho industrial indica a importância da participação direta dessa área correlata, a arquitetura.

As escassas referências que os profissionais do desenho industrial brasileiro possuíam do campo no exterior são ampliadas a cada encontro, originando novos contatos e o acesso ao que se discutia internacionalmente sobre os temas que abrangessem a profissão e o

281 BRAGA, Marcos da Costa. ABDI: História Concisa da Primeira Associação Profissional de Design do Brasil. *Revista D: design, educação, sociedade e sustentabilidade*, v. 1. Porto Alegre: UniRitter, 2007. p. 13-32.

ensino.

Os eventos proporcionados pela ABDI ao longo da década de 1960 fizeram com que Lívio Levi, que já desenvolvia trabalhos profissionais nesse campo, conhecesse melhor o ensino de desenho industrial. Na procura por informações, participou inclusive dos encontros seguintes do *ICSID*, juntamente com representantes de outras instituições em que pôde coletar dados significativos para se orientar nos pensamentos sobre o design. Entre os docentes de outras escolas que compartilharam destes eventos com o professor Levi estavam os professores da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Estes acontecimentos formaram um conjunto de experiências que lhe permitiu tomar conhecimento de propostas para o ensino de desenho industrial.

Outra colaboração do professor Levi nas discussões do campo foi sua participação no I Seminário de Ensino de Desenho Industrial ocorrido na FAU/USP (de 09 a 13 de novembro) em 1964, assim registrado pelo primeiro número da revista *Produto e Linguagem*²⁸²:

O arquiteto Lívio E. Levi abriu o Seminário, expondo a situação do ensino do Desenho Industrial nos Estados Unidos, de onde regressara há pouco. Sua exposição cingiu-se praticamente a um dos mais prestigiosos estabelecimentos norte-americanos do gênero: o *MIT* [*Massachusetts Institute of Technology*].

Como professor da Faculdade de Arquitetura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, Lívio exerce papel relevante, pois, ao longo dos anos 1960, em sua contínua investigação sobre o campo do desenho industrial²⁸³, promove o ensino do design nesta Instituição.

Sobre estes aspectos e sobre a existência da única disciplina de desenho industrial do curso de Arquitetura da Universidade Mackenzie, oferecida no 3º ano, foi dedicado o item seguinte deste trabalho.

4.1.3.2. A disciplina de Lívio Levi

Arquiteto formado em 1956 pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, Lívio Edmondo Levi foi docente dessa mesma Instituição de 1964 a 1970.

A importância de Levi vai além de sua atuação como professor. Como visto anteriormente, proveniente do campo da arquitetura, ele foi um dos enviados ao *ICSID*, no qual teve contato com personagens do design internacional, entre eles Tomas Maldonado, Jay Doblin e Misha Black. Também visitou uma série de escolas de design na Europa, Estados

282 **Produto e Linguagem**. São Paulo: Associação Brasileira de Desenho Industrial, 1º trimestre, 1965. Ano 1, n.1.

283 Verificação constatada por meio de documentação extraída de acervo familiar. Há uma série de anotações de Lívio a respeito de suas visitas, presente nas cartas encaminhadas à diretora do Mackenzie quanto ao desejo de melhorias do curso de arquitetura e de implantação de um curso independente de desenho industrial.

Unidos e Canadá²⁸⁴, o que lhe possibilitou organizar sua disciplina, dentro da Faculdade de Arquitetura, em coerência com as questões do desenho industrial, de que tomou conhecimento.

Assim, em 1964 o professor Levi é nomeado regente da Cadeira de Desenho do 3º ano do curso de Arquitetura da Universidade Mackenzie, a única que passa a ser dedicada ao desenho industrial dentro de todo o curso por decisão do professor. Neste mesmo ano, viaja pelo IAB aos EUA (ver Anexo 1)²⁸⁵, para pesquisar sobre desenho industrial no *Illinois Institute of Technology*²⁸⁶ - IIT, em que recolhe uma série de informações sobre o ensino daquela escola, considerada referência inclusive pela academia brasileira do design.

Nos meses seguintes, participa de uma série de eventos dedicados ao desenho industrial; dentre estes se destacam: o 1º Seminário do Ensino de Desenho Industrial da América Latina, em 1964, o curso de Metadesign na FAU/USP, em 1965, além das idas aos ICSIDs, a partir desse ano.

Esses fatos, associados a suas experiências profissionais e acadêmicas, lhe respaldaram para solicitar ao Mackenzie a criação de um curso de desenho industrial. Tal pedido é identificado desde 1966, de acordo com documentação encontrada. E Levi chegou, no ano seguinte, a fazer um relato de seu desacordo com o “atual andamento da escola”²⁸⁷, no qual ele apresenta uma série de recomendações sobre o novo curso, inclusive uma minuta preliminar a respeito.

Nesta investigação sobre o campo e aperfeiçoamento didático, Levi, que tinha como assistente Daniel Lafer, lecionava Desenho Industrial dentro da Faculdade de Arquitetura e tinha a intenção de, conforme Esther Stiller²⁸⁸: “transmitir a necessidade de desenhar bem qualquer produto dentro da metodologia da arquitetura, porém com uma visão de processos completamente diferente da arquitetura.”²⁸⁹

Segundo palavras da arquiteta e herdeira do escritório de Levi, o objetivo dos trabalhos propostos era condizente com os procedimentos típicos da produção de objetos em escala menor que os da arquitetura, como madeira e encaixes, metais, soldas e dobras, etc. assim descrito por

284 Estes locais podem ser identificados em anotações feitas pelo próprio Lívio Levi em documentação encontrada nos acervos familiares. [Fonte: Acervo familiar]

285 Documento emitido pelo IAB que atesta a ida de Lívio aos EUA para pesquisa sobre o campo do design.

286 O IIT, chamado de New Bauhaus, foi fundado em 1937 por Moholy Nagy, ex-diretor da escola alemã.

287 Carta de Lívio Levi a Salvador Cândia, diretor da FAU Mackenzie, em 08/05/1967. [Fonte: Acervo familiar].

288 Sua aluna, chamada para trabalhar com ele quando cursava o 2º ano da Faculdade de Arquitetura.

289 Entrevista de Esther Stiller concedida à autora em 28/08/2011.

Esther Stiller:

[...] uma noção clara de como são os procedimentos industriais versus a maneira artesanal que era construído o edifício, como por exemplo, os caixilhos, louças sanitárias, divisórias produzidos de uma concepção industrial diferentemente de como era produzida a arquitetura, como tijolo em cima de tijolo²⁹⁰.

As palavras da ex-aluna apontam para um grau de detalhe a que Levi se dedicava e a importância da representação nas suas aulas, características do seu trabalho ao longo do tempo, como pode ser visto nos objetos que projetou.

Lívio Levi, arquiteto e designer, destacou-se no campo profissional com projetos de joias, produtos para residências, como maçanetas, metais sanitários, travessas e luminárias. Todos eram campos de atuação novos e alguns foram temas de aulas do professor.

Naquela época, o desenho industrial ainda era algo desconhecido, no que se refere às funções possíveis dos objetos projetados, o que é colocado por Esther Stiller²⁹¹ da seguinte maneira, quando afirma sobre si mesma que “na faculdade não conhecia o que era o desenho industrial e sempre gostei de desenhar, muito meticulosamente, e discutir questões mais específicas”, e conclui que “talvez isso tenha feito com que Lívio Levi me chamasse para trabalhar com ele.”

Quanto à prática em sala de aula, a ex-aluna informa que eram propostos trabalhos de desenvolvimento rápido, a cada dois meses. O professor aplicava “uma metodologia simples no sentido de buscar a tecnologia da produção”²⁹². Durante as aulas, os alunos elaboravam desenhos e perspectivas, e algumas visitas - uma ou duas - também eram realizadas²⁹³.

Nas anotações de Levi,²⁹⁴ encontramos a proposta abaixo para sua disciplina em que, apesar de não se oferecer identificação sobre como e o quê foi aplicado em suas aulas, devido à ausência de data, percebe-se uma coerência com o relato de sua aluna quanto ao conteúdo apresentado em sala de aula.

2. Introdução; 3. Interiores: artesanato e indústria; 4. Interiores como Comunicação; 5. Metodologia: coleta de informações, análise dos dados obtidos, determinação de um “set” de soluções possíveis, avaliação e otimização para escolha da solução, desenvolvimento da solução adotada, controle; 6. Tipologias (áreas burocráticas e administrativas, comerciais – lojas, clubes e recreação coletiva, residência, arquitetura

290 Entrevista de Esther Stiller concedida à autora em 28/08/2011.

291 Idem.

292 Idem.

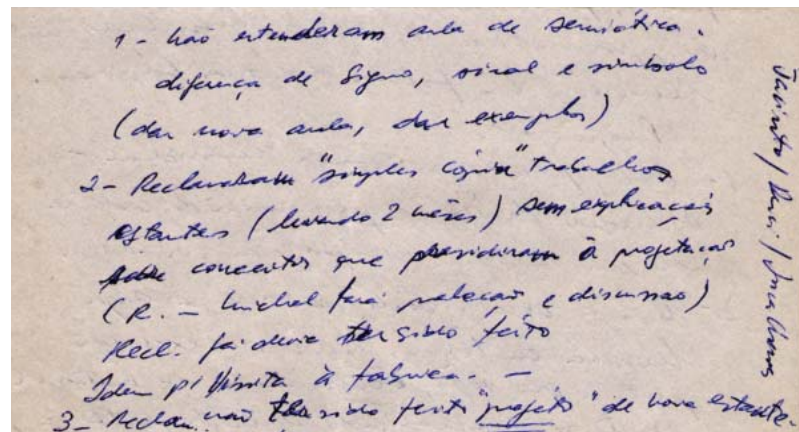
293 “8ª aula (junho/1967): visita a Móvel Contemporânea” - Caderno de Notas. [Fonte: Acervo familiar].

294 Caderno de Notas. [Fonte: Acervo familiar].

promocional; detalhes diversos); 7. Iluminação; 8. Trabalhos Práticos²⁹⁵

Na cronologia nos escritos do professor, esta sequência no caderno de anotações pessoal situa-se após os apontamentos da viagem aos EUA, o que, se considerarmos que elas começaram no período inicial de sua carreira como docente no Mackenzie, provavelmente houve certa influência internacional na montagem do curso independente de desenho industrial que estava propondo à Escola. Considerações sobre os conteúdos e formatos desejados são encontradas em cartas destinadas à diretora da Faculdade de Arquitetura, em que cita, em grande parte, a organização do curso do IIT como exemplo a ser seguido.

Nessa época, anotações sobre semiótica, psicologia e teoria da informação são encontradas frequentemente em seu caderno de notas, e um exemplo de que houve a tentativa de implantação desse conteúdo pode ser identificado no trecho abaixo, extraído de seu caderno de notas.



- 1- Não entenderam aula de semiótica. Diferença de signo, sinal e símbolo (dar nova aula, dar exemplos)
- 2- Reclamaram "simples cópias" trabalhos
Estantes (levando 2 meses) sem explicações sobre conceitos que presidiram à projeção (R. - fará relação e discussão)
Recl. já devia ter sido feito
Idem para visita à fábrica

Figura 13: Anotações de Lívio Levi sobre sua impressão de uma possível aula com abordagem em Semiótica. [Fonte: Caderno de notas. Acervo familiar].

Assim, por intermédio das anotações no caderno e outros documentos, verificamos a aspiração de Levi pela abertura de um curso pleno de graduação de desenho industrial. Ele cita a urgência desta implantação, devido ao desenvolvimento do campo industrial paulistano, em carta aos dirigentes do curso que foi uma das ações empreendidas durante a fase em que ele esteve como professor no Mackenzie marcado por esse anseio.

A partir das idas do professor ao exterior, fortaleceu-se a crença nele da necessidade de criar em São Paulo, no âmbito universitário, instituições apropriadas para o ensino de design em seus vários campos de atuação,

²⁹⁵ Caderno de Notas. [Fonte: Acervo familiar].

como o desenho industrial e a comunicação visual.

Isso pode ser verificado na carta emitida para a diretoria da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Mackenzie, em que ele aponta que, naquela época, nos EUA a profissão de designer já tinha 40 anos e contava com 40 escolas que formavam 500 profissionais por ano.

Nos documentos encontrados, Levi cita também a carioca ESDI como referência de única escola brasileira de ensino superior em design e que “lutava bravamente” para sobreviver. O professor ainda relata a inserção da sequência de quatro anos de Desenho Industrial e Comunicação Visual da FAU/USP como um prenúncio de um futuro desdobramento dos cursos das faculdades de arquitetura, às quais estavam vinculados.

Para o caso do Mackenzie, o professor relata em uma de suas cartas que já estaria anunciada uma implantação de “departamentos” na faculdade, que isto permitiria maiores possibilidades de criação de cursos e que aquela era uma ocasião adequada para se pensar na implantação do curso de desenho industrial.

Assim, neste período (1966), Lívio Levi apresenta um esquema que situa a “Escola de Industrial Design” no contexto de uma Universidade. Nesses apontamentos, dentre os principais tópicos encontra-se a informação: a organização das aulas deveria abranger a definição sobre design e a relação de igualdade e diferença com o desenho, acesso aos campos de conhecimento, os processos de informação, formação e comunicação; conhecer o conceito de várias ciências e interligações; semiótica, cibernética, matemática e teoria da informação.

Em meio a suas observações feitas à Instituição, identificadas em seu caderno de anotações, é clara a alusão ao conteúdo da teoria da Comunicação. A partir do início do ano de 1966, há referência a nomes, como Max Bense, Umberto Eco e Décio Pignatari, e a proposta de inserção da psicologia da percepção e da comunicação no conteúdo programático para o curso sugerido. E, com esta proximidade com os aspectos semânticos do design, o professor expõe a crença de que “o objeto também é portador da mensagem”²⁹⁶.

A influência da área da semiologia no design é observada nas notas de Levi, que também se dedica, em grande parte delas, a apresentar alusões a escolas, professores e métodos internacionais e nacionais, como verificado nos trechos seguintes, extraídos do caderno de notas do professor.

296 Caderno de Notas. [Fonte: Acervo familiar].

Figura 14: Definição de Semiótica.

[Fonte: Caderno de notas. Acervo familiar].

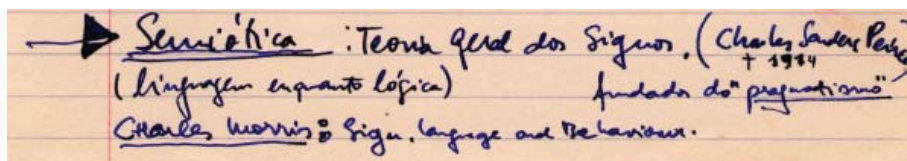


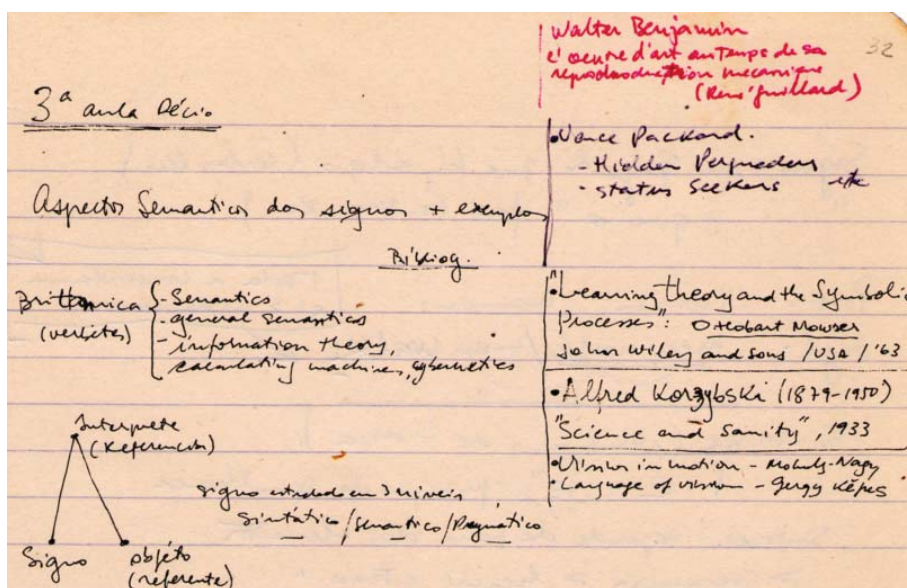
Figura 15: Relação dos elementos da Semiótica.

[Fonte: Caderno de notas. Acervo familiar].



Figura 16: 3ª Aula – Décio. Notas sobre aspectos semânticos dos signos e referências internacionais.

[Fonte: Caderno de notas. Acervo familiar].



Nas figuras encontramos importantes nomes do campo teórico do design nacional como Décio Pignatari, e internacional, como Vance Packard, justapostos a elementos da semiótica (signo, intérprete, objeto), o que se repetem ao longo de grande parte das páginas do caderno de notas²⁹⁷ de Lívio Levi e apontam a importância deste campo nos estudos do professor.

Na procura por referências de cursos de design, Levi estabeleceu contatos com uma série de profissionais, o que também pode ser verificado na sequência de tais registros com um roteiro de aproximadamente três meses de visitas a escolas em diversos países europeus (de junho a setembro, provavelmente do ano de 1966.

²⁹⁷ Tomando-se como referência o que foi encontrado no acervo familiar. Não podemos afirmar que se trata do caderno completo, devido ao seu formato, um fichário com folhas avulsas, e nem mesmo que seja o único diante de vários anos de dedicação ao campo do design.

	N.Y.	Hotel Century		
6/6	Washington	Vark Side Hotel	14-7	Trieste - Hotel Piccola 4
13/6	Madrid	Hotel Memphis	31-7	Milano - Hotel Select.
15/6	Londres	" Russel	2-8	Salsomaggiore Hotel Povo
20/6	Paris	" Napoleon	19-8	Milano: H. Select
24/6	Geneve	" Bristol	21-8	Geneve H. Columbia
28/6	Zurigo	St. Gotthard Hotel	22-8	Bordo Enrico C.
30/6	Roma	Side Hotel Boston	+15	= 5-Set.
5/7	Firenze	Hotel Helvetia e Bristol		
9/7	Veneza	" Regina		

Figura 17: Cronograma de viagem e respectivos locais de estadia durante pesquisa sobre o ensino do design.

[Fonte: Caderno de notas. Acervo familiar].

No seu caderno, encontram-se também anotações de tópicos para um curso de Projeto de Produto, mas impossíveis de identificar se são referentes às aulas que assistiu no exterior ou a um programa montado por ele para as aulas no Brasil. No entanto, tais notas dão indícios de uma organização baseada nos moldes das escolas americanas visitadas:

1. Análise elementar e desenho de produto simples
2. Desenho de produto simples
3. Projeto de equipamento para uso em direta relação com o corpo humano
4. Projeto de objetos complexos para uso humano + oficina
5. Desenvolvimento de projeto completo desde análise escrita até modelo final
6. Solução de um projeto de objetos que estendem ou melhorem operações + oficina (protótipos)

A viagem aos EUA²⁹⁸ proporcionou a Levi observar a importância que era dada aos exercícios práticos dentro do curso de Desenho de Produto e fez com que ele trouxesse esta experiência para o Brasil e declarasse suas intenções segundo esta linha de pensamento para um futuro curso na Universidade Mackenzie.

Assim, destaca a Oficina como espinha dorsal do IIT, declara a importância conferida à abordagem conceitual mais que à tecnologia e à estética e relata a significativa participação dessa escola na sociedade americana, com seus alunos já saindo com emprego nas indústrias americanas; também acrescenta: “partindo da livre experimentação da tradição bauhausiana, o ID hoje (final da década de 1960) está no caminho de sua definição básica dos aspectos pedagógicos do ensino do design”²⁹⁹.

Nesse contexto de busca por referências no campo acadêmico e profissional do desenho industrial, ressalta-se a ação do professor Lívio como um personagem que trouxe importantes considerações desse campo ao Brasil, pois ele viajou também representando a ABDI em

²⁹⁸ Outros dados sobre a ida de Levi aos EUA, contatos estabelecidos e decorrentes apontamentos estão apresentados nos Anexos deste trabalho.

²⁹⁹ Caderno de notas. Acervo familiar.

várias ocasiões e provavelmente ele apresentou relatos e descobertas aos demais associados, muitos deles docentes. Exemplo disso é encontrado nas suas considerações finais (provavelmente colocadas para o Mackenzie como resultado das visitas realizadas nas escolas norte-americanas), em que ele destaca a importância do *Industrial Design*, com os seguintes apontamentos:

- nas outras universidades, o DI é como um apêndice para cursos de engenharia, arquitetura e artes
- a necessidade da criação de um departamento de DI
- o emprego dos formandos pelo mercado de trabalho
- os contatos estabelecidos com Prof. Montagne, Jay Doblin e Hubbard Yonkers
- a existência de oficinas para a execução de modelos e estudos nos vários materiais (fotografia, marcenaria, escultura, gráfica (xilo, lito, etc.)

Estes itens mostram um resumo dos pensamentos de Levi e sugerem as ideias que ele expunha à Instituição em meados da década de 1960. Os conteúdos de cartas e a quantidade de anotações encontrados no seu caderno de notas mostram que era constante a troca de mensagens entre o professor e os dirigentes da Faculdade de Arquitetura do Mackenzie, sobre a abertura de um curso exclusivo de desenho industrial. No entanto, apesar de seus esforços, a sequência dos fatos mostrou que a implantação não aconteceu no período em que ele estava presente nesta Instituição.

Entre os diálogos, verifica-se, por um lado, uma permissão restrita³⁰⁰ concedida pelo Mackenzie para que Levi buscasse informações do novo curso (Figura 18), e por outro, um desconforto do docente quanto às instalações e condições encontradas na Escola para receber o curso pretendido, conforme conteúdo da carta destinada ao diretor da Faculdade, Salvador Cândia, em 08 de maio de 1967 (Figura 19).

300 Ofício No. 1016/66 enviado do diretor substituto Gustavo Ricardo Caron a Lívio Levi no ano de 1966. [Acervo Familiar].

UNIVERSIDADE MACKENZIE

FACULDADE DE ARQUITETURA

RUA ITAMBÉ, 45

SÃO PAULO - BRASIL

Of. nº 1016/66

São Paulo, 5 de Dezembro de 1966

Senhor Professor

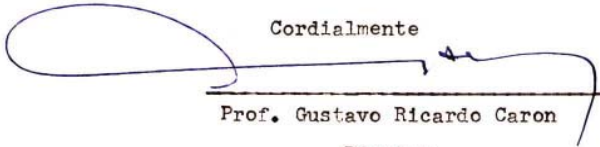
Aceitas suas ponderações iniciais sôbre o assunto, na qualidade de Diretor desta Faculdade, solicito-lhe proceder aos estudos iniciais para o planejamento, programação e estruturação curricular de um curso de Desenho Industrial, de nível superior, a ser consubstanciado em uma Faculdade ou Escola de Desenho Industrial.

Essa sua valiosa colaboração será encaminhada aos órgãos superiores da Universidade para assim dar-se início ao estudo dos problemas que a criação e implantação desse curso trará a mesma.

De acôrdo com suas opiniões previamente externadas, será melhor, pelo menos por ora, limitarmos o escopo de curso programado apenas ao setor de "desenho de produto" procurando porém, um aprofundamento que garanta a obtenção de elevado padrão de competência profissional.

Certos de que saberá bem desincumbir-se desta tarefa, subscrevo-me mui.

Cordialmente



Prof. Gustavo Ricardo Caron
Diretor

Figura 18: Carta do diretor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, Prof. Gustavo Ricardo Caron, ao professor Lívio Levi, em 05 de dezembro de 1966.

[Fonte: Acervo familiar].

São Paulo, 8 de Maio de 1.967

Exmo. Sr. Dr. Salvador Cândia
D. Diretor da Faculdade de Arquitetura Mackenzie.

Prezado Senhor:

Em atenção a sua solicitação de 19 de Abril próximo passado, vimos consignar nossa contribuição ao levantamento por V.S. pretendido.

Fica sub-entendido preliminarmente não estarmos de acordo com o "atual andamento da escola", sendo indubitável a possibilidade e necessidade de melhorá-la, em todos os sentidos.

As observações doravante elencadas, dirão respeito - em sua maioria ao aspecto das "instalações da escola" de vez que no tocante ao ensino, existe incumbida por V.S. uma comissão de reestruturação que certamente produzirá brilhantes resultados.

Em relação à cadeira de "Desenho Artístico III" - - consideramos conveniente a modificação de seu nome, afim de identificá-la com o seu programa operativo.

Uma vez, estarmos compenetrados da utilidade de uma cadeira que aborde a problemática do "Desenho de Produto", coloca-se a questão do eventual desdobramento desta, em dois ou mais anos letivos, a exemplo do que ocorre na FAU e consequente provisão de facilidades como: oficina de modelos, número de professores, etc.

Na forma atual nota-se conveniência de conexão entre as cadeiras de Comunicação Visual e Desenho Industrial, atualmente separadas por lapso de um ano letivo.

Quanto a criação de um curso superior de Desenho Industrial, a ser criado no âmbito da Universidade, pedimos reportar-se a correspondência anterior com a Diretoria e Reitoria.

Analisada a situação atual, consta-se o seguinte:

1º)-As instalações atuais vistas em conjunto não oferecem ambiente físico ideal para estimular um ótimo rendimento de ensino.

2º)-Não há o "CAMPUS UNIVERSITARIO" como é entendido o termo, ao designar uma configuração arquitetônico- paisagis-

(segue)

Figura 19: Carta do professor Lívio Levi ao diretor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, Prof. Salvador Cândia, em 08 de maio de 1967. [Fonte: Acervo familiar].

tica adequada .

3º)-A própria Faculdade de Arquitetura, em seu tratamento arquitetônico com os vários espaços resultantes não parece representar o ideal, havendo ainda salas separadas do prédio principal que vem sendo utilizadas em condições precárias.

As várias funções (salas de aulas teóricas, salas de projeção, etc) se encontram descentralizadas de uma forma desordenada inclusive dependendo de autorizações prévias para seu uso.

4º)-Ausência de ambiente adequado para exame e guarda de trabalhos, preparação de aulas, armários individuais para guarda de material didático, museu de materiais, arquivo, etc, para uso do corpo docente.

5º)-Deficiência no conjunto de equipamento de projeção - (epidíoscópio, projetores de slides e filmes). Ausência de retro-projetor, slidoteca e filmoteca e especificamente organizadas para complementação áudio-visual.

6º)-Ausência de anfiteatros adequados para aulas teóricas. Péssimas condições do equipamento atual das salas de aulas práticas, havendo pranchetas empenadas, inadequadas, pretas, bancos rudimentares, armários insuficientes e mal dispostos, contribuindo para o estado geral de desordem visual.

Iluminação deficiente assim como a conservação e limpeza das salas.

7º)-Falta de inter-comunicação salas-secretaria.

8º)-Deficiência acústica do ambiente, permitindo elevados níveis de ruído pela ausência de tratamento adequado das superfícies das salas e de suas aberturas, tendo em vista o ruído provocado nas classes contíguas e nos intervalos das escolas vizinhas.

9º)-Ausência de sala de exposições equipada para mostras periódicas de trabalhos.

10º)-Falta de veículos adequados, para manter atualizados os membros do corpo docente sobre atividades e programas das diversas cadeiras.

11º)-Ausência de central heliográfica operando a preço de custo, sendo os trabalhos atualmente recebidos em original, impedindo o arquivamento de interesse didático.

Falta de uma cooperativa de consumo, permitindo aos alunos a aquisição menos onerosa dos materiais necessários a execução dos trabalhos práticos.


12º)-Excesso de horas de aula provocando o relegamento de determinadas cadeiras consideradas "menos importantes" e criando "invasão" de horários de aula para execução de trabalhos práticos de outras matérias.

13º)-Ausência de um regime de estágios controlados, em escritórios de profissionais .

- 3 -

Fazendo votos que as reivindicações que F.S. fará junto aos órgãos competentes, às quais, esperamos que as observações acima sirvam como subsídio, sejam coroadas de pleno êxito, subscrevo mo-nos

Atenciosamente



Professor Lívio Edmundo Levi

Professor Daniel Lafer

Nos tópicos levantados por Lívio Levi são observadas as duras críticas feitas por ele às condições de infraestrutura da Faculdade de Arquitetura e as sugestões indiretamente pontuadas para a implantação de um curso regular específicos de Desenho Industrial e Comunicação Visual, fazendo-se necessária a aproximação dessas duas cadeiras. No final da década de 1960, dentro do curso de Arquitetura, a disciplina de DI era ministrada apenas no terceiro ano, enquanto o primeiro e o segundo ano possuíam disciplinas de Comunicação Visual (conforme Tabela 13 apresentada no capítulo 5 deste trabalho).

Cada vez mais presente nas questões relacionadas ao design, o professor Levi continuou a participar de congressos, exposições e concursos, nacionais e internacionais; contudo, seus apontamentos indicam que não havia uma correspondência de suas ideias com as dos responsáveis pelos cursos do Mackenzie quanto à importância que era dada a esta área de atuação. Indícios da posição assumida pela Instituição em adiar a implantação do curso de DI são encontradas em alguns documentos e notas do acervo familiar do professor Levi.

Assim, durante o ano de 1969 encontram-se pedidos de afastamento do curso feitos pelo professor, para que pudesse cumprir compromissos em outras atividades relacionadas ao design³⁰¹. Pedidos estes que, por vezes, lhe foram negados. Não obstante essas condições, sua saída do Mackenzie não tardou a acontecer.

Do início de 1970, há uma carta de Levi em que ele pede para se retirar, e a confirmação de seu afastamento definitivo ocorreu no mês de março desse mesmo ano, conforme documento a seguir.

301 Caderno de anotações. [Fonte: Acervo familiar].

UNIVERSIDADE

Escola de Engenharia
Faculdade de Arquitetura
Faculdade de Ciências, Letras e Pedagogia
Faculdade de Ciências Econômicas
Faculdade de Direito

INSTITUTO MACKENZIE

Rua Maria Antônia, 403
São Paulo - Brasil
Endereço Telegráfico: "Collemack"
Cx. Postal, 8792

Escola Técnica
Colégio Comercial
Escola Normal
Cursos Científico e Clássico
Curso Ginásial
Escola Americana (Primário)
Pré-Primário

n.º SDP - 28/70

São Paulo, 19 de março de 1970

Ilmo. Sr.
Prof. Lívio Edmondo Levi

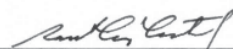
Prezado Senhor

Tendo em vista a reformulação da estrutura universitária imposta pela Lei 5.540, de 28-11-68, e pelo Dec.-lei n.º 464, de 11-02-69, servimo-nos da presente para comunicar-lhe, muito respeitosamente, que os seus serviços não mais serão necessários a partir desta data, ficando, portanto, rescindido, o contrato de trabalho de V. S..

Solicitamos, por conseguinte, a V. S. o obséquio de passar pelo Departamento do Pessoal, munido de sua carteira profissional, a fim de acompanhar os trâmites da homologação da rescisão de seu contrato de trabalho, ocasião em que receberá as importâncias que lhe são devidas.

Agradecidos pela colaboração, subscrevemo-nos, muito cordialmente,

p/INSTITUTO MACKENZIE



Santo Luiz Lavitola
SUPERINTENDENTE

Figura 20: Carta do Instituto Mackenzie ao professor Lívio Levi, em 19 de março de 1970. Documento No SDP - 28/70.

[Fonte: Acervo familiar].

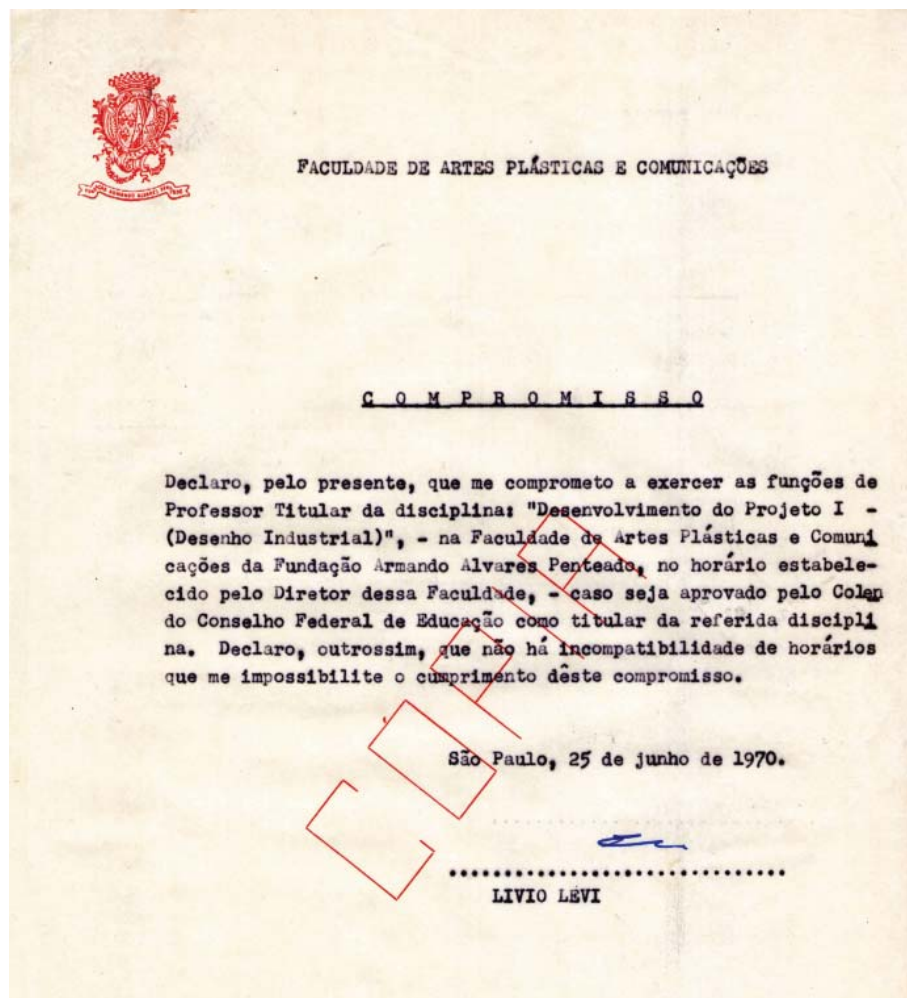
Frente a essas atitudes, uma suposição seria pensar que, inspirado nos exemplos de outras escolas, nos trabalhos profissionais de arquitetura e de projeto de produto e em suas pesquisas sobre o design, Lívio Levi poderia estar buscando, fora da academia, uma maneira de valorizar o campo. No entanto, os registros documentais sugerem que também havia uma questão de incompatibilidade entre seu interesse e a relevância conferida ao DI pelo Mackenzie e não à academia em si. Tanto que no ano de 1970 é confirmada, por meio de documentação (Figura 21) sua presença em outra Instituição em que se ministrava design, a FAAP, cujos cursos de desenho industrial e comunicação visual foram abertos em 1967, conforme declara sua ex-aluna Esther Stiller³⁰²:

[...] provavelmente [Lívio Levi] teria buscado a FAAP como um caminho que poderia mudar o curso e melhorar a atividade industrial [...] foi convidado a dar aula logo em seguida quando saiu do Mackenzie [...] em 1971 já tinha estagiários da FAAP no escritório.

302 Entrevista de Esther Stiller concedida à autora em 28/08/2011.

Figura 21: Carta de Compromisso de Lívio Levi a Fundação Armando Álvares Penteado ao assumir o cargo de Professor Titular da disciplina “Desenho do Projeto I – Desenho Industrial”.

[Fonte: Acervo familiar].



Após a revisão dos cursos da Faculdade de Artes Plásticas devido à paralisação de 1968, Lívio Levi foi chamado pelos dirigentes da FAAP a integrar seu corpo docente. Este período coincide com as tentativas frustradas do professor em implantar um curso de desenho industrial no Mackenzie, enquanto a FAAP já o fizera e buscava adequar seu ensino aos anseios da comunidade acadêmica e com a legislação. Vale assinalar que em 1969 é apresentado o Currículo Mínimo para os cursos de Desenho Industrial e a Fundação Armando Álvares Penteado buscava adaptar-se às exigências. A contratação de Lívio Levi contribuía para suprir profissionais para as disciplinas de projeto, enquanto o Mackenzie, cuja Faculdade de Comunicação e Artes era proveniente da Arquitetura contava com arquitetos e engenheiros para lecionar em suas disciplinas.

Por não estar explícito nas informações encontradas como teria se dado o desfecho da relação entre o professor e o Instituto Presbiteriano Mackenzie, torna-se inviável afirmar quais as consequências exatas de sua contribuição ao curso de desenho industrial que foi implantado em seguida. Contudo, sua presença em vários acontecimentos do campo e o contato com outros profissionais da área produziram ideias que foram apresentadas ao Mackenzie e, provavelmente, discutidas posteriormente pelos demais docentes que permaneceram na Instituição.

Levi não vivenciou diretamente o momento de implantação dos cursos de comunicação visual e desenho industrial, pois não fazia mais parte da Escola em 1971, quando estes foram abertos. No entanto, quando se comparam seus registros com a grade inaugural do curso, pode-se estabelecer grande correlação entre terminologias, conceitos, ordenações e estruturas curriculares, pelos quais podemos supor que Levi foi um importante precursor dos cursos no Mackenzie.

4.1.4. Constituição da grade / corpo docente

Apesar da saída de Lívio Levi e da diversidade de área de atuação dos profissionais da Escola, continuou-se com a intenção de montagem de um curso exclusivo de desenho industrial. Considerando-se as datas encontradas nos registros do professor Levi e da instituição, a abertura do curso ocorre logo após sua saída, o que evidencia que, apesar da ausência desse profissional importante, a ideia do curso não foi paralisada pelo Instituto.

A este respeito, não foi encontrada documentação que indique os acontecimentos ocorridos no período entre a saída de Levi e a abertura do curso. Contudo, o recém-criado curso da FAAP, para onde Levi foi atraído, pode ter influenciado ou mesmo acelerado a abertura do curso do Mackenzie.

No início dos anos 1970, ainda era desconhecido o campo profissional de desenho industrial e comunicação visual, tanto pela indústria quanto pelos profissionais que exerciam suas atividades como derivação da arquitetura ou das artes, em sua maioria. Assim, fundado dentro de uma Escola de Arquitetura já consolidada, o curso de desenho industrial do Mackenzie contou com a presença dos professores, principalmente dessas duas grandes áreas, além de alguns novos, contratados para completar a formação do grupo.

Nos primeiros anos, faziam parte da coordenação do curso de Desenho Industrial os professores: Roberto Frade Monte (até 1971), engenheiro, Sônia Maria Paula e Silva de Lima (até 1971) e Lazlo Zinner (até 1973), escultor e modelador.

Na ocasião, o diretor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, na qual se instalou o curso de Artes, era o professor e arquiteto Jun Okamoto³⁰³; contudo, ficou a cargo de outros professores a escolha da montagem do grupo docente.

Ana Maria di Sessa³⁰⁴ esclarece que o curso era dirigido por um coordenador no primeiro ciclo e que, a partir do segundo, era comandado pelo diretor da Faculdade de Arquitetura. A professora,

303 Contudo, de acordo com depoimentos, e ele próprio confessa, não se envolveu na montagem do curso. [Entrevista de Jun Okamoto concedida à autora em 01/04/2008].

304 Entrevista concedida à professora Andréa de S. Almeida em 23/05/2011.

que está na Instituição desde 1972, aponta como primeiro diretor, após 1978, da Faculdade de Comunicação e Artes foi o professor Luiz Teixeira Torres e declara que “acreditava que ele, juntamente com outros professores, foi responsável pela organização do curso de Desenho Industrial em 1971”. E entra em consonância com os demais entrevistados quando classifica Laszlo Zinner³⁰⁵ como um dos principais coordenadores que esteve envolvido na implantação do curso e o coloca também como responsável pela organização deste.

Assim, Laszlo Zinner, juntamente com outros professores da Instituição, principalmente arquitetos e artistas plásticos, buscou profissionais com formação ou atuação em áreas correlatas, como Artes Plásticas, Arquitetura e Engenharia.

O grupo de professores contou com importantes profissionais que já atuavam no campo do design, destacando-se o designer Alexandre Wollner, que era professor do curso de Arquitetura e Urbanismo, desde o final da década de 1960 e lecionava a disciplina de Comunicação Visual (Desenho e Plástica) para o primeiro ano. Este profissional foi chamado por Salvador Cândia, diretor da Faculdade de Arquitetura, devido à sua vivência na Escola da Forma (em Ulm, Alemanha) e experiência na organização e docência da ESDI, sendo a ele solicitada a colaboração, junto a outros docentes, na montagem dos cursos da Faculdade de Comunicação e Artes do Mackenzie.

Outro professor citado foi Carlo Antonio Porta, que ministrava a disciplina de Materiais que encaminhava os alunos a visitas a fábricas, permitindo-lhes proximidade com o cotidiano da profissão.

Até final da década de 1960, os únicos formados em desenho industrial eram os ex-alunos da ESDI no Rio de Janeiro, o que colocava Wollner como uma das exceções dentro do Mackenzie. No entanto, apesar de não serem formados no campo e não atuarem diretamente na área, a variedade de formação dos professores caracterizaram o início do curso e refletiram a diversidade de atuação do campo do design, como identificado por Sônia de Carvalho³⁰⁶:

[...] o de Teoria dos Materiais (Carlo Porta) era engenheiro, o de Perspectiva era arquiteto e depois se tornou diretor da Escola [...] A professora de História da Arte era artista plástica e de grande conhecimento.

De acordo com Ana Maria di Sessa, as aulas eram com dois professores, um titular e um assistente e o curso era vespertino e noturno.

305 Laszlo Zinner (1908-1977). Coordenador do curso de Desenho e Plástica e um dos iniciadores dos cursos de Artes Plásticas da Universidade Mackenzie (1970). Informações mais completas estão inseridas no item seguinte deste capítulo, dedicado exclusivamente a alguns personagens desta história.

306 Sônia Valentim de Carvalho, ex-aluna do curso de Comunicação Visual. [Entrevista concedida à autora em 18/12/2009].

No início, o curso contava com o 1º ano básico, mas no vestibular já se optava, por ordem de preferência, nas três habilitações: Desenho Industrial, Comunicação Visual ou Desenho e Plástica.

Tal separação também permanecia durante o andamento dos cursos, pois, de acordo com depoimentos, não havia uma relação de proximidade entre seus alunos, como colocado por Sônia de Carvalho³⁰⁷:

[...] apenas algumas disciplinas eram comuns e algumas palestras em que as turmas participavam juntas. (...) Dentre as disciplinas, algumas tinham o mesmo título, mas o enfoque era diferente, por exemplo, Ergonomia para DI era uma coisa e para CV era outra.

Devido ao período de construção do campo no qual o curso foi aberto, havia certa dificuldade de entendimento dos alunos quanto às propostas acadêmicas. Ex-alunos entrevistados apontam que, desde aquela época, os conteúdos disciplinares não possuíam uma relação direta entre si e que muitas disciplinas não tinham a abordagem dada na atualidade. Um exemplo é o caso da Tipografia, exercitada nos moldes da época, quando as divulgações impressas eram montadas e linhadas artesanalmente, letra por letra, e, na maioria desenvolvidas no laboratório de xilogravura.

Nessas condições, o desconhecimento não permitia uma crítica mais assídua dos alunos ao grupo de disciplinas, mas, por intermédio das informações dadas por certos professores e as propostas apresentadas, percebe-se que as críticas individuais às disciplinas aconteciam e que surtiavam eventos significativos para o curso.

Os laboratórios eram ambientes provenientes do curso de arquitetura e divididos com seus alunos. Além disso, devido à época inicial do curso, alguns destes espaços estavam ainda inacabados e funcionavam ainda de maneira precária, como o de serigrafia e o de xilogravura. Contudo, isto não impossibilitava a disciplina de propor exercícios interessantes, segundo opiniões de seus ex-alunos, que se identificavam com esses espaços devido ao exercício da prática e ao contato com as técnicas.

Na maioria das vezes, os materiais eram comprados pelos alunos, como os das “aulas de perspectivas, como folhas, grafites, lapiseiras, tintas guaches, eram levados pelos alunos”³⁰⁸, outros eram levados pelos professores e alguns, fornecidos pela Escola, como exemplifica Sônia de Carvalho que na aula de modelagem do Prof. Zinner, o gesso era dado pelo Mackenzie.

Os depoimentos de alguns personagens que vivenciaram o início do ensino de DI e CV nesta Instituição, ajudaram na identificação de certos nomes e suas especificidades das práticas acadêmicas, e contribuíram com suas opiniões na caracterização pretendida neste trabalho para estes cursos.

307 Entrevista concedida à autora em 23/10/2009.

308 Idem.

A pesquisa da documentação somada a tais depoimentos revela nomes que merecem apresentação individual devido à contribuição que ofereceram nos primeiros anos do curso, e alguns desses estão expostos no item seguinte.

4.2. Alguns personagens do início do curso

Lívio Edmondo Levi

(Trieste, Itália, 19/03/1933 - Rio de Janeiro, Brasil, 01/08/1973)

Por integrar o corpo docente de duas das três escolas estudadas neste trabalho, seu nome foi inserido no capítulo anterior desta dissertação (capítulo 3) devido a sua participação efetiva no curso de desenho industrial da FAAP e a cronologia de abertura dos cursos (FAAP em 1967 e Mackenzie em 1971).

No entanto, a tentativa de inserir um curso de desenho industrial no Mackenzie, a busca pelo aprimoramento dos conhecimentos desta área e o envolvimento com as questões do desenho industrial tornam Lívio Levi um dos principais agentes de aplicação das ideias de design dentro desta Instituição. Tais fatos fizeram com que esta pesquisa o considerasse como precursor dos empreendimentos para se abrir um curso de DI no Mackenzie.

Roberto Frade Monte

(Belo Horizonte/MG, 31/03/1923 - ?)

Engenheiro civil formado em 1946 pela Escola de Engenharia da Universidade Mackenzie e administrador de empresas pela Escola de Administração de Empresas de São Paulo da Fundação Getúlio Vargas, em 1955.

Foi professor na Universidade Mackenzie desde 1947 e diretor da Faculdade de Arquitetura desta mesma Instituição nos anos de 1962, 1963 e 1970. Épocas que se iniciavam as discussões sobre a atividade de desenho industrial e comunicação visual dentro da Escola, e no ano que precedeu a implantação dos mesmos.

Apesar de não estar diretamente ligado à montagem dos cursos de Desenho Industrial e Comunicação Visual, estava presente na época de abertura destes na Universidade Mackenzie e, ainda, foi o responsável pelo incentivo e criação de vários cursos superiores, dentre os quais se destaca o curso de Engenharia de Barretos, de que é considerado fundador.

Alexandre Wollner

(São Paulo/SP, 16/09/1928 -)

Foi aluno da primeira turma do curso do Instituto de Arte Contemporânea – IAC do MASP em 1951, quando, por intermédio de Pietro Bardi, conheceu Max Bill. Em visita a São Paulo, o professor da Escola da Forma de Ulm pede indicação ao responsável pelo MASP, e este recomenda Alexandre Wollner. O estudante brasileiro passa a compor o grupo discente dos anos iniciais da escola alemã.

Wollner retorna ao Brasil em 1958, motivado pelos planos de incentivo à industrialização do governo brasileiro, e colabora na montagem dos cursos do Instituto de Desenho Industrial do MAM do Rio de Janeiro e da Escola Superior de Desenho Industrial – ESDI. Em companhia de grandes nomes do design nacional - Geraldo de Barros, Ruben Martins e Walter Macedo -, funda o primeiro escritório de design do País, o Forminform.

É considerado um dos ícones do design brasileiro por sua representatividade na produção de projetos de identidade corporativa do Brasil, destacando-se Banco Itaú, Hering, Philco, Eucatex, Metal Leve e Indústrias Klabin.

As características atribuídas a seus trabalhos são descritas por linhas racionalistas e geométricas, mas, conforme coloca Storlaski³⁰⁹, “é preciso levar em conta que a geometria utilizada pelo designer faz parte de uma família bastante específica, vinculada aos sistemas de modulação proporcional.”

Em São Paulo, foi convidado a dar aulas na Faculdade de Arquitetura e, em 1970, a colaborar na montagem do curso de Desenho Industrial do Instituto Presbiteriano do Mackenzie, de que foi docente nos primeiros anos do curso de Comunicação Visual.

Laszlo Zinner

(Dömös, Hungria, 28/09/1908 – São Paulo, Brasil, 20/07/1977)

Escultor e modelador húngaro, naturalizado brasileiro, formado na Escola Técnica de Budapeste e no Atelier I.Görög (1924–1928). Coursou a Escola Profissional de escultura, modelagem e desenho de Bruxelas, Bélgica (1928–1932) e a Academia Livre Ronsen de Paris (1937–1940). Estudou os cursos da Cultura Espanhola em Madrid e Marrocos, em 1943, e ensinou modelagem em Tanger, Marrocos, no serviço de Belas Artes e Artesania Indígena da Delegação de Cultura, entre os anos de 1940 e 1945.

³⁰⁹ STOLARSKI, André. **Alexandre Wollner e a formação do design moderno no Brasil: depoimentos sobre o design visual brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p.11.

Entre 1954 e 1977, dedicou-se à docência de modelagem e plástica da Faculdade de Arquitetura do Mackenzie, São Paulo, em que foi coordenador do curso de Desenho e Plástica e um dos iniciadores dos cursos de Artes Plásticas da Universidade Mackenzie (1970).

Zinner é criador do troféu Juca Pato, anualmente conferido ao Intellectual do Ano pela União Brasileira dos Escritores e Jornal Folha (o troféu foi baseado em caricaturas de Belmonte). Também é de sua autoria a escultura John F. Kennedy, que foi entregue na Casa Branca, Washington (USA) a Kennedy, na presença do Embaixador brasileiro (1963), em nome do governo paulista e revista “Edição Extra”. A emissora “Voz da América” transmitiu o ato.

Dentre as obras de Laszlo Zinner destacam-se as esculturas, retratos e monumentos de personalidades do mundo social, político e militar, como o busto de Sua Alteza Imperial Muley Ben El Mehdi – califa no extinto Marrocos Espanhol. Em São Paulo, desde 1949 participou do Salão Paulista de Belas Artes e dos salões da Associação Paulista de Belas Artes, todos os anos.

O conjunto de sua obra lhe permitiu participar de exposições e salões oficiais nacionais e internacionais, pelo que recebeu uma série considerável de medalhas de ouro, prata e bronze.

José Teixeira Coelho Netto

(Bauru,SP, 1944 -)

Possui graduação em Direito pela Universidade Guarulhos (1971), mestrado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (1976, e doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (1981), pós-doutorado na *University of Maryland*, EUA (2002).

Atualmente, é professor titular da Universidade de São Paulo, aposentado. É curador-coordenador do Museu de Arte de São Paulo-MASP.

Foi professor de Teoria da Informação e Percepção Estética e de História da Arte, no curso de Desenho Industrial da Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzie. É especialista em Política Cultural e colaborar da Cátedra Unesco de Política Cultural da Universidade de Girona, Espanha. É consultor do Observatório de Política Cultural do Instituto Itaú Cultural, São Paulo. Curador de diversas exposições realizadas no MAC-USP e no MASP. Autor de diversos livros sobre cultura e arte. É ficcionista (Prêmio Portugal Telecom 2007 pelo livro *História Natural da Ditadura*, publicado em 2006 pela Ed. Iluminuras).³¹⁰

³¹⁰ Texto informado pelo autor em seu Curriculum Lattes. Disponível em <<https://sistemas.usp.br/tycho/CurriculoLattesMostrar?codpub=C7A0AD329DDC>>. Acesso em 10/09/ 2011.

Itajahy Feitosa Martins

(Botucatu, SP, 13/12/1927 - São Paulo, SP, 25/01/1991)

O professor Itajahy foi titular da disciplina de Expressão no Plano e chegou a ser diretor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade Mackenzie. Atuou também como docente em outras faculdades, como Faculdades Metropolitanas Unidas e Faculdades Anhembí/Morumbi.

Do conjunto de suas obras destacam-se as gravuras, que integraram várias exposições e mostras nacionais e internacionais. A importância de sua produção neste campo pode ser verificada quando se observa que “entre 1950 e 1977 ele foi premiado sete vezes por trabalhos realizados como gravura, inclusive com primeiros prêmios entre os quais um da Federação do Comércio do Estado de São Paulo, em 1964.”³¹¹

Seus trabalhos lhe possibilitaram o reconhecimento por instituições, permitindo-lhe participar como membro de importantes júris de concursos nas áreas de arte e educação. Pela sua obra, é reconhecido como um dos nomes mais significativos nas artes brasileiras, equiparando-se a José Geraldo Vieira, Pietro Maria Bardi, Francisco Martins, dentre outros³¹².

Para homenagear tal personalidade, seu livro *Desenho, Arte e Técnica*³¹³ foi publicado em 1992 pela Fundação Nestlé e Aldemir Martins, e, ainda, seu nome é atribuído ao Museu de Arte Contemporânea de Botucatu/SP, cidade natal do artista, devido a sua dedicação pela inauguração e pela aquisição das obras para o acervo inicial.

311 Disponível em <<http://camaramunicipalsp.qaplweb.com.br>>. Acesso em 24/11/2011.

312 Idem.

313 Martins, Itajahy. **Desenho: Arte e Técnica**. Prefácio de Fábio Magalhães. São Paulo: Ponte Editorial/Fundação Nestlé de Cultura, 1992. 204p.

4.3. Grades Curriculares e Análises específicas

4.3.1. Comunicação Visual

COMUNICAÇÃO VISUAL – 1971	
Disciplinas	C. H.
1o Ciclo – básico	870
Matemática	60
Física	60
Economia	60
Antropologia	60
Expressão no Espaço (Marcen., Model.e Cer.)	180
Expressão no Plano (Desenho)	120
Plástica (Teoria da Informação e Percepção)	90
Composição	60
Geometria Descritiva e Desenho Geométrico	180
2o Ciclo – Comunicação Visual	1020
Estética História da Arte e Técnica	60
Perspectiva	90
Estudos Econômicos	60
Plástica (Teoria da Informação e Percepção)	60
Ciência da Comunicação	60
Planejamento	150
Desenho Técnico	60
Expressão em Movimento (Foto)	60
Expressão no Plano (Gravura)	90
Expressão no Plano (Desenho e Serigrafia)	180
Análise Gráfica	150
3o Ciclo – Comunicação Visual	870
Expressão em Movimento (Desenho animado)	60
Expressão em Movimento (Cine)	90
Expressão em Movimento (TV)	90
Expressão no Plano (Est. Quad.)	60
Estética História da Arte e Técnica	60
Análise Gráfica	180
Teoria Técnica e Materiais	90
Ciência da Comunicação	60
Planejamento	120
Estudos Problemas Brasileiros	60

Tabela 4: Grade curricular de 1971 do curso de Comunicação Visual do Instituto Presbiteriano Mackenzie. [Fonte: Acervo pessoal].

COMUNICAÇÃO VISUAL – 1972	
Disciplinas	C. H.
1o Ciclo – básico	870
Antropologia	60
Expressão no Espaço (Marcen., Model.e Cer.)	240
Expressão no Plano (Desenho e Gravura)	180
Plástica (Teoria da Informação e Percepção)	60
Composição	90
Desenho Geométrico	90
Geometria Descritiva	120
Est. Historia, Artes e Tecnicas	60
Estudos de Problemas Brasileiros	60
2o Ciclo – Comunicação Visual	1020
Estética História da Arte e Técnica	60
Perspectiva	90
Estudos Sociais Econômicos	60
Plástica (Teoria da Informação e Percepção)	60
Ciência da Comunicação	60
Planejamento	120
Desenho Técnico	60
Expressão em Movimento (Foto)	60
Expressão no Plano (Gravura)	90
Expressão no Plano (Desenho e Serigrafia)	180
Análise Gráfica	150
Expressão no Espaço (maquete)	60
3o Ciclo – Comunicação Visual	870
Expressão em Movimento (Desenho animado)	60
Expressão em Movimento (Cine)	90
Expressão em Movimento (TV)	90
Expressão no Plano (Est. Quad.)	60
Estética História da Arte e Técnica	60
Análise Gráfica	180
Teoria Técnica e Materiais	90
Ciência da Comunicação	60
Planejamento	120
Estudos Problemas Brasileiros	60

Tabela 5: Grade curricular de 1972 do curso de Comunicação Visual do Instituto Presbiteriano Mackenzie. [Fonte: Acervo pessoal].

4.3.2. Desenho Industrial

DESENHO INDUSTRIAL – 1973	
Disciplinas	C. H.
1o Ciclo – básico	1020
História da Arte e Estética	60
Estudos dos Problemas Brasileiros	60
Introdução Ciências Humanas e Sociais	90
Expressão no Espaço (Marcen., Model.e Cer.)	180
Expressão no Plano (Desenho)	90
Expressão no Plano (Gravura)	90
Teoria da Informação e Percepção	60
Composição	90
Geometria Descritiva	90
Desenho Geométrico	90
Desenho Técnico	60
Expressão no Movimento (Foto)	60
Educação Física	60
2o Ciclo – Desenho Industrial	900
Perspectiva	60
Teoria da Informação e Percepção	60
Ciência da Comunicação	60
Planejamento	120
Expressão no Espaço (Maquete)	60
Expressão no Espaço (Escultura)	60
Expressão no Plano (Desenho e Serigrafia)	180
Análise Materiais Expressivos	60
Ergonomia	120
Matemática	60
Física	60
Educação Física	60
3o Ciclo – Desenho Industrial	840
Teoria da Informação e Percepção	60
Prática do Desenho Industrial	120
Industrialização	90
Ergonomia – teórica-prática	120
Análise Materiais Expressivos	120
Teoria da Fabricação	90
Ciência da Comunicação	60
Planejamento	120
Estudos Sócio-econômicos	60
Educação Física	60

DESENHO INDUSTRIAL – 1975	
Disciplinas	C. H.
1o Ciclo – básico	1020
História da Arte e Estética	60
Estudos dos Problemas Brasileiros	60
Introdução Ciências Humanas e Sociais	90
Expressão no Espaço (Marcen., Model.e Cer.)	180
Expressão no Plano (Desenho)	90
Expressão no Plano (Gravura)	90
Teoria da Informação e Percepção	60
Composição	90
Geometria Descritiva	90
Desenho Geométrico	90
Desenho Técnico	60
Expressão no Movimento (Foto)	60
Educação Física	60
2o Ciclo – Desenho Industrial	900
Perspectiva	60
Teoria da Informação e Percepção	60
Ciência da Comunicação	60
Planejamento	120
Expressão no Espaço (Maquete)	60
Expressão no Espaço (Escultura)	60
Expressão no Plano (Desenho)	90
Expressão no Plano (Serigrafia)	90
Análise Materiais Expressivos	60
Ergonomia	120
Matemática	60
Física	60
Educação Física	60
3o Ciclo – Desenho Industrial	840
Teoria da Informação e Percepção	60
Prática do Desenho Industrial	120
Industrialização	90
Ergonomia – teórica-prática	120
Análise Materiais Expressivos	120
Teoria da Fabricação	90
Ciência da Comunicação	60
Planejamento	120
Estudos Sócio-econômicos	60
Educação Física	60

Tabela 6: Grade curricular de 1973 do curso de Desenho Industrial do Instituto Presbiteriano Mackenzie. [Fonte: Acervo pessoal].

Tabela 7: Grade curricular de 1975 do curso de Desenho Industrial do Instituto Presbiteriano Mackenzie. [Fonte: Acervo pessoal].

4.3.3. Análise das grades específicas

As grades curriculares referem-se aos anos de 1971 e 1972, de Comunicação Visual, e de 1973 e 1975, de Desenho Industrial, que foram as que conseguimos obter durante a pesquisa.

A partir de uma análise comparativa entre ambas, são apresentadas suas terminologias e cargas horárias, a partir de 1971 até 1978.

Seguindo o critério estipulado para a análise, as disciplinas foram divididas nos três grupos para auxiliar na identificação das

características da grade curricular proposta nos primeiros anos destes cursos. Assim, a partir dos títulos das matérias, foram encontradas as representantes de cada grupo:

. Disciplinas de conhecimentos gerais: Matemática, Física, Economia, Antropologia, Estudos Econômicos, Estudos Sociais Econômicos, Estudos de Problemas Brasileiros, Introdução a Ciências Humanas e Sociais;

. Disciplinas que formam referenciais comuns da grande área do design (desenho industrial e comunicação visual: Expressão no Plano, Expressão no Espaço, Expressão em Movimento, Plástica, Geometria Descritiva, Desenho Geométrico, Desenho Técnico, Perspectiva, Composição e, ainda, História da Arte e Estética, Teoria da Informação e Percepção, Ciência da Comunicação;

. Disciplinas específicas para cada habilitação. Integram esse grupo para a Comunicação Visual: Análise Gráfica e Teoria Técnica e Materiais; em Desenho Industrial, aparecem: Análise dos Materiais Expressivos, Ergonomia, Teoria da Fabricação, Industrialização e Prática do Desenho Industrial, além da disciplina de Planejamento, comum a ambos, mas com abordagens específicas para cada um dos cursos.

No caso do Instituto Presbiteriano Mackenzie, primeiramente foram analisadas as grades de mesma habilitação, e, em um segundo momento, a comparação é feita entre o curso de Desenho Industrial e de Comunicação Visual, como representantes que compõem a grande área do design. A intenção de apresentar grades consecutivas e iniciais é verificar as primeiras mudanças implantadas e tentar identificar alguns dos objetivos que nortearam o curso.

As primeiras grades apresentadas referem-se aos dois primeiros anos da habilitação Comunicação Visual (1971 e 1972).

As disciplinas eram ministradas em módulos múltiplos de 30 horas cada (60, 90, 180, etc.), como observado nas cargas horárias, e organizadas partindo dos temas mais abrangentes para os mais específicos, referentes ao campo do design.

Conforme as grades acima, não houve alterações significativas entre os dois primeiros anos do curso. No 1º ciclo do ano de 1972, comparado ao de 1971, há a retirada das disciplinas de Matemática, Física e Economia para a inserção de Estudos de Problemas Brasileiros e, ainda, a disciplina de Estética, História, Artes e Técnicas, que já existia nos ciclos subsequentes.

Em 1972, as disciplinas Geometria Descritiva e Desenho Geométrico, que eram ministradas juntas em 1971, se separam. Neste caso, talvez o aumento da duração não tenha sido prioridade, uma vez que a carga

horária atribuída não mudou muito, saiu de 180 para 210 horas, somando-se as duas disciplinas. No entanto, sugere necessidade de dedicação maior e aprofundamento do conteúdo às questões voltadas à representação gráfica no início do curso, em detrimento das matérias de conhecimento geral como: Economia, Física, que saiu do currículo de 1972, mas ainda era obrigatório no Currículo Mínimo - CM de 1969, e Matemática, que muitos cursos interpretaram como Geometria e assim cumpriam o CM.

O fato de priorizar as matérias voltadas à representação ainda pode ser observado pela distribuição da carga horária, em que as 60 horas dedicadas a cada uma das disciplinas removidas foram acrescidas nas disciplinas Expressão no Espaço, Expressão no Plano e na inserida Estudos de Problemas Brasileiros.

Já no 2º ciclo, encontra-se o título Estudos Econômicos substituído por Estudos Sociais Econômicos. Com o levantamento feito, não foi possível esclarecer se o conteúdo aplicado era o mesmo; contudo, a simples inserção do termo “Sociais” e a permanência de apenas a disciplina de Antropologia, do grupo de Conhecimentos Gerais³¹⁴, entre outras três (Matemática, Física e Economia) que foram retiradas assinalam a importância que as ciências sociais adquiriram no conteúdo programático.

Neste período do curso, além das matérias de Expressão no Plano e no Movimento, que constam em todos os anos do curso, ocorre o acréscimo da disciplina Expressão no Espaço no segundo ciclo de 1972, que acontecia apenas no primeiro ciclo do curso em 1971. Enquanto neste ciclo tal disciplina abrangia marcenaria, modelagem e cerâmica, no seu título, no segundo ciclo dedicava-se à elaboração de maquete.

Já o 3º ano, mostrou-se sem alteração quanto a terminologias e, ainda, carga horária. Aliás, neste quesito, outra verificação que pode ser levantada nos dados apresentados é a preservação do tempo dedicado às disciplinas, com pequenas alterações, em que as mais representativas estão citadas acima.

Quanto aos primeiros anos do curso de Comunicação Visual, e os títulos específicos a esta área, a diferença entre a primeira grade do curso e o segundo ano foi o acréscimo das disciplinas de Análise Gráfica, no 2º ciclo, e de Teoria Técnica e Materiais, no 3º ciclo.

Devido à legislação federal da época, as matérias de Estudos Sociais/ Econômicos e Estudos de Problemas Brasileiros, de conhecimento geral, que percorriam pelo menos dois dos três anos dos cursos.

Nas grades curriculares dos anos de 1971 e 1972 do curso de Comunicação Visual, há relevância conferida ao uso de uma

314 Classificação feita pela autora.

nomenclatura especial: Expressão. Este termo esteve presente do 1º ao 3º ciclo do curso, sempre associado ao desenvolvimento das habilidades artísticas e técnicas, e sua presença é ainda mais significativa se observada a alteração de dedicação de 930 horas para um total de 2760, em 1971, e de 1110 horas para um total de 2790, em 1972, ou seja, 33.6% e 39.7%, respectivamente.

As disciplinas de Expressão eram divididas, então, em três tipos: Plano, Espaço e Movimento. Em Expressão no Plano, estudavam-se: desenho, gravura, serigrafia e estória em quadrinhos. Expressão no Espaço dedicava-se a: marcenaria, metal, cerâmica e maquete. Já em Expressão em Movimento, tratava-se de: fotografia, cinema, desenho animado e TV. Citados indiretamente (entre parêntesis) nas grades estudadas, o termo Expressão aponta para a forma encontrada de inserir disciplinas relacionadas às artes neste curso. Isto é constatado pelo fato de que tais disciplinas não são encontradas na grade curricular do curso de arquitetura daquele período.

Referente às grades de Desenho Industrial, não houve alteração entre as de 1973 e as de 1975, no que diz respeito aos títulos das disciplinas. Quanto à carga horária, notando-se apenas a separação da disciplina de Expressão no Plano, em duas. Neste caso, provavelmente se tratou apenas de uma configuração diferente quando a grade foi redigida ou destinada a professores, espaços ou períodos diferentes, uma vez que tanto os temas abordados quanto a carga horária disponível eram os mesmos.

A fim de contribuir para a análise da origem do ensino paulistano do design, objeto deste estudo, partiu-se de um diagnóstico comparativo também entre as grades das duas habilitações que abrangem o design no Mackenzie da época.

Desse modo, nas grades apresentadas, verifica-se a distribuição das disciplinas de conhecimento geral nos três anos do curso. Entretanto, houve a concentração no 1º ano de assuntos voltados às questões sociais e brasileiras, como Estudos dos Problemas Brasileiros e Introdução às Ciências Humanas e Sociais, enquanto Matemática e Física eram integrantes do 2º ano e Estudos Sócio- econômicos, no último ano, tomando-se como base as grades de Desenho Industrial da 3ª e 5ª turmas do curso.

Como observado, estas disciplinas, correspondentes aos conteúdos de conhecimentos gerais, somavam 27,5% da carga horária da grade curricular do 1º ciclo, enquanto que as demais disciplinas, formadas por aquelas que se voltavam ao conhecimento mais específico do campo de Comunicação Visual e Desenho Industrial, formavam a maioria das horas nos 2º e 3º ciclos.

Outra matéria que percorre as primeiras grades curriculares dos cursos

de DI e CV é Teoria da Informação e Percepção, que nos primeiros anos de Comunicação Visual (1971 e 1972) foi chamada de Plástica, termo originário, provavelmente, da herança das terminologias empregadas no curso de arquitetura. Já nas grades de Desenho Industrial de 1973 e 1975 assume-se o título de Teoria da Informação e Percepção, no 1º e 2º ciclo do curso, mesma fase do curso de CV para a disciplina de Plástica. Enquanto que no 3º ciclo, encontramos a matéria Teoria, Técnica e Materiais em CV, e Teoria da Fabricação em DI.

As grades curriculares apresentadas do curso de Desenho Industrial mostram que a carga horária foi distribuída, em relação aos anos, em: 1020 horas (1º ano), 900 horas (2º ano) e 840 horas (3º ano). Diferentemente do que foi expresso nas primeiras do curso de Comunicação Visual que concentrou a maior quantidade de horas no 2º ano (1020 horas) e o 1º e 3º ano, igualmente com 870 horas.

A partir da nossa organização em três grupos, sugerida para a análise, a decrescente quantidade de horas é inversamente proporcional à oferta de matérias específicas de cada habilitação. Assim, baseada na grade de 1975 de DI, encontramos a seguinte distribuição de disciplinas, excluindo-se Educação Física:

Setorização proposta das disciplinas	Quantidade					
	horas	discipl.	horas	discipl.	horas	discipl.
Conhecimentos Gerais	150	2	120	2	60	1
Conhecimentos da área de design (comum a ambas as habilitações)	870	10	480	7	120	2
Conhecimentos específicos de cada habilitação	0	0	300	3	660	6
Total de horas	1020		900		840	
Ciclo	1º		2º		3º	

Tabela 8: Distribuição dos grupos propostos de disciplinas e quantidade de horas dedicadas a estes na grade curricular de 1975 do curso de Desenho Industrial do Mackenzie.

A tabela expõe a representatividade das disciplinas da área de design diante das de conhecimentos gerais no ciclo básico (1º ano) e o decréscimo destes dois grupos comparados ao de conhecimentos específicos no decorrer dos anos.

Do grupo de conhecimentos gerais observa-se que Estudos de Problemas Brasileiros³¹⁵ estava presente desde as primeiras grades. Em

315 Depois do golpe militar de 1964, o ensino de Filosofia e Sociologia foi substituído pelas disciplinas Educação Moral e Cívica (primeiro grau), Organização Social e Política Brasileira (segundo grau) e Estudos dos Problemas Brasileiros (ensino superior). A implantação e obrigatoriedade destas disciplinas foram estabelecidas por meio do Decreto-lei nº 869, de 12 de setembro de 1969, permanecendo no currículo oficial como disciplina escolar e prática educativa em todos os níveis de ensino por 24 anos, até 1993, quando foi revogada pela Lei nº 8.663.

1971, quando os cursos são implantados, esta disciplina integrava o 3º ciclo de Comunicação Visual, e em 1972, era dada no 1º e 3º ciclo. O 2º ciclo possuía Estudos Econômicos e Estudos Sociais e Econômicos, em 1971 e 1972, respectivamente. Já nas grades de 1973 e 1975 de Desenho Industrial, notamos a presença de Estudos de Problemas Brasileiros no 1º ciclo e Estudos Sócioeconômicos no 3º ciclo. Este formato foi assumido para os próximos anos da década de 1970 em ambos os cursos (DI e CV).

Tabela 9: Distribuição da disciplina de Estudos de Problemas Brasileiros nas grades de 1971 e 1972 no curso de Comunicação Visual e nas de 1973 e 1975 no curso de Desenho Industrial do Instituto Presbiteriano Mackenzie.

Ciclo	COMUNICAÇÃO VISUAL		DESENHO INDUSTRIAL	
	1971	1972	1973	1975
1º	-	Estudos de Problemas Brasileiros	Estudos de Problemas Brasileiros	Estudos de Problemas Brasileiros
2º	Estudos Econômicos	Estudos Sociais Econômicos	-	-
3º	Estudos de Problemas Brasileiros	Estudos de Problemas Brasileiros	Estudos Socioeconômicos	Estudos Socioeconômicos

No 2º ciclo da grade de 1973 de DI, do grupo de conhecimentos gerais saem Estudos de Problemas Brasileiros e Introdução a Ciências Humanas e Sociais e entram Matemática e Física. Nesse ano aparece a disciplina de Planejamento e, ainda, as primeiras disciplinas específicas ao campo do Desenho Industrial: Ergonomia e Análise dos Materiais Expressivos.

O maior conteúdo do 3º ciclo é dedicado às matérias de conhecimento específico ao campo do Desenho Industrial, formando-se um total de cinco contra duas de conhecimentos comuns aos campos de DI e CV e uma de conhecimento geral, além da disciplina de Planejamento. Com exclusão desta última, a carga horária dos assuntos exclusivos de Desenho Industrial correspondia a 75% do total.

Partindo-se das grades do período inicial dos cursos e adotando-se a comparação entre os períodos (1971 a 1975) e os títulos das disciplinas oferecidas como método de análise, extraem-se algumas características que se referem ao conteúdo, apresentado oficialmente, da formação de Desenho Industrial e Comunicação Visual da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Inicialmente o 1º ano era básico a ambos, ele foi adotado nas quatro grades como pertencente às duas habilitações. Sob este arranjo, foi oferecida à primeira turma (ingressantes em 1971) uma concentração de disciplinas de conhecimento geral (Matemática, Física, Economia e Antropologia).

Na turma de CV que iniciou o curso em 1972 há uma redução signi-

ficativa destas matérias, restando apenas Antropologia no 1º ano e que, a partir de 1973, é substituída por Introdução a Ciências Humanas e Sociais (com base na grade de DI).

Economia e Estudos Econômicos, presentes no 1º e 2º ciclo de CV respectivamente, podem ter encontrado uma descendência no 3º ciclo, pois reaparecem como uma única disciplina de nome correlato: Estudos Sócio-econômicos³¹⁶ neste curso em 1972 e no curso de DI no 3º ciclo de 1973 e 1975. Nestas grades de DI também se observa que as disciplinas de Matemática e Física foram reposicionadas, do 1º para o 2º ano, provavelmente nas duas habilitações, para uma abordagem mais direcionada aos conteúdos específicos, após o aluno já ter tido contato maior com uma quantidade relevante de matérias acadêmicas referentes a sua área de estudo.

As grades de 1972 e 1973 mostram o aumento da carga horária neste 1º ciclo (de 870 horas para 1020 horas), derivado da maior quantidade de disciplinas dedicadas a Representação e Linguagem, como as do grupo de Expressão (no Plano, no Espaço e no Movimento) e Desenho (Geométrico, Técnico e Geometria Descritiva). Pela primeira vez, é na grade de 1973 de DI do Mackenzie que, no lugar da matéria de Plástica - nome existente no Currículo Mínimo aparece o termo Teoria da Informação e Percepção, que perdura ao longo do curso.

A mudança de títulos e a correlação de nomes que compuseram as grades curriculares dos primeiros anos dos cursos de DI e CV do Mackenzie demonstram certas necessidades de adequação (de ordenação e representatividade) das disciplinas citadas diante da evolução dos cursos. Contudo, tal fato é amenizado quando comparamos estes ajustes à sequência do grupo nomeado de Expressão.

Apresentado entre parênteses, Desenho, Gravura, Fotografia, Marcenaria, entre outros, foram mantidos no curso sob o título de Expressão, provavelmente em conformidade com o Currículo Mínimo³¹⁷ apresentado no ano de 1969. Tanto nas grades de 1971 e 1972 de CV, quanto nas de 1973 e 1975 de DI, os títulos das disciplinas permaneceram inalterados dentro de cada habilitação, no que diz respeito aos títulos e aos ciclos que eram lecionadas, contribuindo para uma das características dessas grades. Como exemplo, citamos: Expressão em Movimento (TV) no 3º ciclo de CV, em 1971 e 1972; e Expressão no Plano (Gravura) no 1º ciclo de DI, em 1973 e 1975.

A importância dessas disciplinas básicas de representação de desenho, apesar da redução da carga horária, é verificada pela sua permanência

316 Esta disciplina foi comum na época para vários cursos em diferentes Instituições de ensino. É provavelmente uma mudança externa ao curso e comum dentro do Mackenzie.

317 A Resolução N.5, de 2 de julho de 1969, fixa os mínimos de conteúdo e duração para os cursos de Comunicação Visual e Desenho Industrial. Será dada maior atenção a este assunto posteriormente.

em toda a grade curricular, e elas são instituídas, principalmente, no começo do curso, o que pode ser diagnosticado pelo depoimento da professora Ana Maria di Sessa ao ressaltar que no primeiro ciclo [básico] "a questão era colocar o aluno dentro de um universo de representação [...] A representar com vários desenhos o seu objeto de trabalho e entender essa representação".

Quanto à influência dos cursos de artes e arquitetura no conteúdo programático do Desenho Industrial e da Comunicação Visual, Ana Maria di Sessa - professora das disciplinas de Geometria Descritiva e Perspectiva - em suas considerações assim aponta que não havia uma relação mais intrínseca, o que nos conduz à proposição que não eram disciplinas de representação específicas para design como a maioria é hoje, e reforça o caráter incipiente do curso quando ela completa que:

Ele tinha que saber representar. O que fosse. Uma casa, uma escada, um objeto. Não era específico para isso ou aquilo. O desenho se desenvolvia em função do aprender mesmo. A representar pra execução, representar artisticamente, mas nada em cima de uma discussão objeto, escala maior ou menor.

No entanto, quando se observa em qual etapa do curso algumas matérias eram lecionadas, esse grupo (de matérias de conhecimentos comuns para ambos: CV e DI) foi o que mais sofreu alteração na ordem imposta a suas disciplinas, apesar de se manter sempre presente. Exemplo disso é o deslocamento dessas disciplinas distribuídas ao longo dos três ciclos dos cursos para uma concentração maior no 1º ciclo, possibilitando, no 3º ciclo, a inserção de disciplinas específicas e voltadas a prática e conhecimento técnico de cada campo.

Enquanto que no 1º ciclo do curso as turmas de Comunicação Visual e Desenho Industrial participavam juntas das aulas, que constituíam o ciclo básico, a partir do 2º, os alunos seguiam para um dos cursos propriamente ditos, apontados acima, cuja escolha havia sido feita no vestibular. Com isso, na grade inicial (1971), a partir do 2º ciclo as disciplinas são mais direcionadas às especificidades das habilitações, fato observado pela quantidade crescente das cores azuis no 2º ciclo, e verdes no 3º ciclo.

COMUNICAÇÃO VISUAL - 1971	
Disciplinas	C. H.
1o Ciclo – básico	870
Matemática	60
Física	60
Economia	60
Antropologia	60
Expressão no Espaço (Marcen., Model.e Cer.)	180
Expressão no Plano (Desenho)	120
Plástica (Teoria da Informação e Percepção)	90
Composição	60
Geometria Descritiva e Desenho Geométrico	180
2o Ciclo – Comunicação Visual	1020
Estética História da Arte e Técnica	60
Perspectiva	90
Estudos Econômicos	60
Plástica (Teoria da Informação e Percepção)	60
Ciência da Comunicação	60
Planejamento	150
Desenho Técnico	60
Expressão em Movimento (Foto)	60
Expressão no Plano (Gravura)	90
Expressão no Plano (Desenho e Serigrafia)	180
Análise Gráfica	150
3o Ciclo – Comunicação Visual	870
Expressão em Movimento (Desenho animado)	60
Expressão em Movimento (Cine)	90
Expressão em Movimento (TV)	90
Expressão no Plano (Est. Quad.)	60
Estética História da Arte e Técnica	60
Análise Gráfica	180
Teoria Técnica e Materiais	90
Ciência da Comunicação	60
Planejamento	120
Estudos Problemas Brasileiros	60

COMUNICAÇÃO VISUAL -1972	
Disciplinas	C. H.
1o Ciclo – básico	870
Antropologia	60
Expressão no Espaço (Marcen., Model.e Cer.)	240
Expressão no Plano (Desenho e Gravura)	180
Plástica (Teoria da Informação e Percepção)	60
Composição	90
Desenho Geométrico	90
Geometria Descritiva	120
Est. História, Artes e Tecnicas	60
Estudos de Problemas Brasileiros	60
2o Ciclo – Comunicação Visual	1020
Estética História da Arte e Técnica	60
Perspectiva	90
Estudos Sociais Econômicos	60
Plástica (Teoria da Informação e Percepção)	60
Ciência da Comunicação	60
Planejamento	120
Desenho Técnico	60
Expressão em Movimento (Foto)	60
Expressão no Plano (Gravura)	90
Expressão no Plano (Desenho e Serigrafia)	180
Análise Gráfica	150
Expressão no Espaço (maquete)	60
3o Ciclo – Comunicação Visual	870
Expressão em Movimento (Desenho animado)	60
Expressão em Movimento (Cine)	90
Expressão em Movimento (TV)	90
Expressão no Plano (Est. Quad.)	60
Estética História da Arte e Técnica	60
Análise Gráfica	180
Teoria Técnica e Materiais	90
Ciência da Comunicação	60
Planejamento	120
Estudos Problemas Brasileiros	60

Tabela 10: Comparação entre as grades do curso de Comunicação Visual dos anos de 1971 e 1972 de acordo com critérios adotados pela autora para a análise desejada.

DESENHO INDUSTRIAL - 1973	
Disciplinas	C. H.
1o Ciclo – básico	1020
História da Arte e Estética	60
Estudos dos Problemas Brasileiros	60
Introdução Ciências Humanas e Sociais	90
Expressão no Espaço (Marcen., Model.e Cer.)	180
Expressão no Plano (Desenho)	90
Expressão no Plano (Gravura)	90
Teoria da Informação e Percepção	60
Composição	90
Geometria Descritiva	90
Desenho Geométrico	90
Desenho Técnico	60
Expressão no Movimento (Foto)	60
2o Ciclo – Desenho Industrial	900
Perspectiva	60
Teoria da Informação e Percepção	60
Ciência da Comunicação	60
Expressão no Espaço (Maquete)	60
Expressão no Espaço (Escultura)	60
Expressão no Plano (Desenho e Serigrafia)	180
Planejamento	120
Análise Materiais Expressivos	60
Ergonomia	120
Matemática	60
Física	60
3o Ciclo – Desenho Industrial	840
Teoria da Informação e Percepção	60
Prática do Desenho Industrial	120
Industrialização	90
Ergonomia – teórica-prática	120
Análise Materiais Expressivos	120
Teoria da Fabricação	90
Ciência da Comunicação	60
Planejamento	120
Estudos Sócio-econômicos	60

DESENHO INDUSTRIAL - 1975	
Disciplinas	C. H.
1o Ciclo – básico	1020
História da Arte e Estética	60
Estudos dos Problemas Brasileiros	60
Introdução Ciências Humanas e Sociais	90
Expressão no Espaço (Marcen., Model.e Cer.)	180
Expressão no Plano (Desenho)	90
Expressão no Plano (Gravura)	90
Teoria da Informação e Percepção	60
Composição	90
Geometria Descritiva	90
Desenho Geométrico	90
Desenho Técnico	60
Expressão no Movimento (Foto)	60
2o Ciclo – Desenho Industrial	900
Perspectiva	60
Teoria da Informação e Percepção	60
Ciência da Comunicação	60
Expressão no Espaço (Maquete)	60
Expressão no Espaço (Escultura)	60
Expressão no Plano (Desenho)	90
Expressão no Plano (Serigrafia)	90
Planejamento	120
Análise Materiais Expressivos	60
Ergonomia	120
Matemática	60
Física	60
3o Ciclo – Desenho Industrial	840
Teoria da Informação e Percepção	60
Prática do Desenho Industrial	120
Industrialização	90
Ergonomia – teórica-prática	120
Análise Materiais Expressivos	120
Teoria da Fabricação	90
Ciência da Comunicação	60
Planejamento	120
Estudos Sócio-econômicos	60

Tabela 11: Comparação entre as grades do curso de Desenho Industrial dos anos de 1973 e 1975 de acordo com critérios adotados pela autora para a análise desejada.

Contudo, a reformulação ocorrida três anos mais tarde aponta para um novo caminho, não tão destoante das propostas do curso original, mas ordenado diferentemente, por meio do agrupamento dos temas voltados à área de Comunicação (Desenho Industrial ou Comunicação Visual), já no 1º ciclo. Dessa maneira, a carga horária do 1º ciclo passou de 870 para 1020 horas, abrangendo quantidade maior de disciplinas técnicas voltadas para ambas as habilitações. Ao longo dos anos, este grupo de disciplinas cresceu, chegando no 3º ciclo a contar praticamente com todas as matérias de ensino técnico ou específico do campo do design, incluindo algumas inexistentes nos anos anteriores como, por exemplo, Industrialização, Ergonomia e Prática do Desenho Industrial, no curso de DI.

A disciplina Ciência da Comunicação estava em ambas as habilitações, com abordagens semelhantes nos dois cursos, o que ocorria também com Expressão no Plano - que continha a maior quantidade de horas, e sua distribuição era praticamente igual em ambos (DI e CV), assim permanecendo, inclusive, após a reestruturação.

Outras disciplinas com carga horária significativa são Análise Gráfica (Comunicação Visual), com 150 horas, e Análise de Materiais Expressivos (Desenho Industrial), com 60 + 120 horas, as únicas deste grupo no 2º ciclo da 1ª grade curricular. Ao passo que, após a alteração, mantiveram-se no 2º ciclo, com carga horária menor (60 horas) e acompanhadas de outras que formavam o conjunto das matérias específicas - Expressão no Espaço (maquete) e Expressão no Espaço (escultura), com 60 horas cada. Já no 3º ciclo, retornam como as que consumiam maior quantidade de horas: Análise Gráfica (CV), com 180 horas, e Análise de Materiais Expressivos (DI), com 120 horas.

Nas primeiras turmas, tanto em Comunicação Visual quanto em Desenho Industrial, encontramos o grupo das disciplinas dedicado aos assuntos específicos de cada habilitação concentrados no final do curso e em pouca quantidade comparada às de conhecimentos comuns conforme indicado pela distribuição da cor verde.

O que acontece após os primeiros anos do curso é a mudança na distribuição das disciplinas entre os ciclos. Com o passar do tempo, o entendimento do que era o campo de atuação e as práticas necessárias para a profissão fizeram com que as disciplinas de conhecimentos gerais sofressem redução em prol do aumento das técnicas, já no 1º ano do curso. À medida que a carga horária de conhecimento geral se reduzia, a proporção das matérias específicas aumentava, o que se observa no 3º ciclo do curso da grade de DI de 1973, que contou com mais de 60% para estas. Os 28% restantes eram compostos pelas de conhecimentos técnicos e por apenas uma de conhecimento geral - Estudos Sócio-econômicos, lecionada anteriormente no 2º ciclo.

Apesar de não representar uma grande alteração nos termos adotados, a transferência de disciplinas refletia a tentativa de configurar um curso ainda indefinido quanto a seus objetivos, mas na intenção de atender às demandas daquele período brasileiro, no qual a sociedade ansiava por novos produtos na indústria.

Assim, provavelmente alguns professores almejavam que seus alunos construíssem as bases de um pensamento em consonância com a crescente produção industrial, e o reflexo disso na academia pode ser identificado com a redução das disciplinas de conhecimentos gerais, e com aumento das disciplinas técnicas e práticas do campo, ao final do curso.

A disciplina de Planejamento (Projeto) ocupava considerável carga horária no conjunto, significativamente maior que as demais. Para entender este fato, associamos esta disciplina à de Projeto e Desenvolvimento que constava no CM de 1969, devido ao que os ex-alunos relataram sobre o conteúdo que era oferecido. Tais aulas abordavam as questões relacionadas ao Projeto, mas não o fazer do projeto enquanto desenho de representação, mas enquanto “programa centrado em questões de natureza metodológica”³¹⁸, o que nos levou a considerar que o desconhecimento da área e da atividade profissional fizesse com que o desenvolvimento de Projeto era apresentado em termos teóricos, na disciplina de Planejamento, e práticos, como extensão das práticas profissionais no mercado de trabalho de seus professores.

Ainda não havia uma didática dentro da Faculdade dirigida a este campo, os professores eram profissionais que atuavam, em sua maioria, em seus escritórios e iniciavam sua carreira acadêmica naquele contexto de tentativas. Um exemplo da dinâmica aplicada para uma das aulas de projeto é descrito por um de seus ex-alunos da seguinte maneira: “Eu nunca imaginei fazer projeto por escrito e ser avaliado por um texto”³¹⁹. As palavras do professor Ruiz remetem-nos à possibilidade de um tipo de entendimento do currículo aplicado distante do exercício profissional, baseado em aulas teóricas para conduzir a prática.

Contudo, a disciplina de Planejamento é lembrada pelos ex-alunos entrevistados como uma experiência muito boa, desde o conteúdo programático à didática adotada, dedicando-se o mérito ao docente responsável (professor Waldyr Hungria).

Quanto às disciplinas práticas, os ex-alunos entrevistados comentaram que, apesar do espaço físico restrito e da infraestrutura sem sua totalidade, os laboratórios foram importantes espaços de convivência entre alunos e professores e de aplicação dos aprendizados. Situação que é exemplificada por uma de suas ex-alunas quando expõe que mesmo

318 GIORGI Jr, Giorgio. [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <anacoelho@usp.br> em 10/01/2012.

319 Entrevista concedida à autora em 08/12/2009.

não sendo exclusivo do curso de Desenho Industrial, o laboratório de Fotografia, cujo professor (Odilon) ganhou destaque entre os alunos do período, principalmente aos de Comunicação Visual, devido ao seu amplo conhecimento e a didática adotada em laboratório.

Assim, o período inicial das experiências de ensino desse campo mostra que, apesar da incerteza da aplicação prática de certos conteúdos, a grade curricular da Escola já começava a ser montada em conformidade com outras propostas curriculares realizadas em território nacional naquela época.

4.4. Considerações dos entrevistados sobre a grade na prática / dinâmica das aulas

No intuito de identificar algumas características curriculares implícitas nos títulos adotados para as disciplinas dos primeiros anos dos cursos pesquisados foram realizadas algumas entrevistas com personagens que vivenciaram este período na Instituição. Tais relatos associados às grades auxiliam no entendimento de como o curso era organizado, o que pode ser exemplificado com uma parcela significativa dos discursos dos entrevistados, quando os títulos das disciplinas não são suficientes para qualificar os primeiros anos dos cursos.

Uma parcela considerável dos personagens presentes neste trabalho comentou que via o nome empregado para as disciplinas como uma forma de organizar a grade, pois a característica de cada uma era conferida pela proposta de cada docente. Alguns professores adequaram à sala de aula seus métodos de trabalho e permitiram que os alunos elessem suas preferências de acordo com afinidades das áreas que se identificavam profissionalmente.

Não havia críticas diretamente relacionadas aos blocos das disciplinas, por parte dos alunos, mas, às disciplinas em si. Os alunos se identificavam com certos conteúdos e professores e seguiam suas linhas de atuação, como no caso das disciplinas de Ciências da Comunicação e Teoria da Informação, cujos conteúdos interessavam a ambas as habilitações.

Os professores destas matérias portavam grande conteúdo teórico para embasar as atividades desenvolvidas nas demais disciplinas. Como declarado por Sônia Valentim de Carvalho³²⁰, “essas disciplinas eram muito interessantes (...) os professores eram da USP”, e ela destaca um deles - o professor Teixeira Coelho, que hoje atua no Museu de Arte Moderna de São Paulo - MASP, cuja presença foi marcada pelo modo de ensinar a partir de questionamentos aos alunos permitindo-lhes maior envolvimento durante as aulas.

320 Entrevista concedida à autora em 08/12/2009.

O período era de afirmação da academia e da profissão do designer, ainda nomeado como desenhista industrial, e as referências que existem hoje estavam em fase de construção. Disciplinas como Antropologia não tinham a abordagem hoje conferida³²¹, e o conceito, neste caso, era o homem e suas relações. Outro exemplo do conhecimento limitado dos ingressantes do curso é dado por Sônia de Carvalho, referente ao seu período como aluna de Comunicação Visual, que diz que sabiam o que era “tipografia”, pois “conhecíamos o que era uma [fonte] *Helvética, Univers (...)*”, mas o conhecimento era aprofundado quando iam aos laboratórios, mesmo que precários, o que não impedia o desenvolvimento de interessantes exercícios.

A ex-aluna ainda compara o momento vivenciado no início do curso com a prática, na atualidade, do uso indiscriminado de ferramentas computacionais: “Na minha época de graduação, era muito manual. Colocávamos a mão na massa, éramos muito artesanais, e com isso entendia-se melhor o processo, não se saía fazendo o trabalho final direto no *InDesign*³²²”.

Sem a intenção de entrar no mérito quanto à evolução natural do campo, suas técnicas e desdobramentos ao longo do tempo, verifica-se que o aprendizado aparecia na aplicação das técnicas e na execução dos exercícios propostos, apesar da diferença de interesse dos alunos conforme a filiação a uma das duas habilitações. Assim, aulas como as de Fotografia atraíam os alunos, principalmente os de Comunicação Visual. Já para os de DI, aquilo “soava como uma carga horária excessiva.” E os entrevistados³²³ desta pesquisa observam ainda, em sua maioria, que, apesar de o laboratório dispor de espaço físico restrito, os trabalhos propostos estimulavam a criatividade e a liberdade de aplicação.

Em contrapartida, disciplinas como Modelagem/Cerâmica eram preferidas pelo grupo discente de DI, como explicitado pelo professor Ruiz³²⁴ ao confessar sua preferência pela aula de modelagem à de desenho de observação.

Outra disciplina de preferência dos alunos era Planejamento que, na prática, era de desenvolvimento de projeto, ministrada pelo professor Waldyr Hungria. Era a aula dedicada ao “projetar” e teve referência na Arquitetura, mas tinha o perfil de uma disciplina de metodologia de projeto, pois se baseava em aulas teóricas, sem atividades projetuais.

321 Devido a um conhecimento maior do campo do design hoje, é possível, além de fornecer ao corpo discente uma introdução à Antropologia, como uma ciência de entendimento do homem e da sociedade, relacioná-la à área de formação e ao cotidiano do aluno do design.

322 Software utilizado para diagramação. Componente do grupo de programas da Adobe System.

323 A lista com os nomes dos entrevistados está presente na bibliografia deste trabalho.

324 Entrevista concedida à autora em 08/12/2009.

Segundo os depoimentos, as disciplinas eram bem variadas, o que contribuía para a abrangência do conhecimento necessário na área de design. Apesar de as disciplinas serem identificadas como “tarefas” (desenhos de observação, modelagem, pintura, etc.) e, muitas vezes, sem integração, os exercícios propostos e seus conteúdos formaram uma base generalista satisfatória para inserir tais profissionais, antes desprovidos destes conhecimentos, em um mercado de trabalho incerto. “Era um pacote de informação”, aponta Eugênio Ruiz.

A Escola oferecia uma parte do material didático (folhas de grande dimensão, barbotinas, etc.), outros, principalmente de pintura, eram trazidos pelos alunos ou de propriedade de alguns professores.

Segundo depoimentos obtidos de ex-alunos, as oficinas eram suficientes, mas não exclusivas dos cursos de Desenho Industrial e Comunicação Visual, pois estes utilizavam vários laboratórios no prédio da Engenharia e foram favorecidos pelas instalações já existentes no prédio da Arquitetura, com que dividiam o espaço físico e os equipamentos.

Contudo, havia quase ausência da realização de atividades fora da Escola. A turma de Comunicação Visual fez algumas visitas, como à fábrica de papel Suzano, enquanto que os ex-alunos da turma de Desenho Industrial não se recordaram de praticar tais atividades.

Esses aspectos fazem parte do contexto de formação do curso; no entanto, a ordem das matérias na grade curricular, a nomenclatura adotada, a proporção de cada grupo de disciplinas nos ciclos do ensino de Desenho Industrial e Comunicação Visual caracterizaram o início da academia de design nesta Instituição.

Não me lembro de professores das áreas relacionadas ao [que chamamos hoje de] design, grande parte era descendente das artes plásticas e alguns da arquitetura. Assim, nosso referencial de projeto era muito novo. (...) Os professores artistas traziam algumas referências, como, por exemplo, o Laszlo Zinner. Ele abria o livro junto com os alunos e mostrava as coisas. (RUIZ, 2009).

A limitação do ensino decorrente da falta de conhecimento do campo e inexperiência acadêmica por parte dos docentes era amenizada pelo contato direto entre alunos e professores, facilitada pela turma de poucos discentes. O intercâmbio de informações era uma via de mão dupla permitindo, inclusive, que os próprios alunos trouxessem suas experiências de dentro das indústrias/empresas para a sala de aula, como conta o professor Eugênio Ruiz.

E este material que eu tinha lá [na fábrica de brinquedos Estrela] pedia emprestado para o Luiz Roberto Farina³²⁵, trazia para o Mackenzie e mostrava para os professores, como o Prof. Itajahí Martins. Apontei para ele que o que estava sendo dado na escola era Artes Plásticas, e o que seria desenho industrial para a indústria era outra ótica. Assim, ele

325 Formado em Desenho Industrial pela Universidade Mackenzie, com cursos de especialização em embalagem pela *Japan Packing Design Association*, *Japan Industrial Design Promotion Organization* e Ergonomia pela Fundação Getúlio Vargas, acumulou experiências no departamento de embalagem da *Jonhson & Jonhson*, Gradiente Eletrônica, Brinquedos Estrela, Seragini e Young & Rubrican. Em 1987 inaugurou a *Benchmark* do Brasil. Foi consultor da UNESCO para Cursos Internacionais sobre embalagens, ministrando e coordenando palestras e cursos na Universidade de Havana e também na Venezuela.

[Disponível em <<http://www.oswaldocruz.br/>>. Acesso em 08/01/2012.

me convidou algumas vezes para falar com os alunos. (...) (RUIZ, 2009).

O próprio Ruiz, na mesma ocasião, refere-se à proximidade com certos professores. Neste grupo, receberam destaque os professores: Sônia Maria Paula S. e Lima (desenho), Laszlo Zinner, Odilon Gaspar Amado (fotografia), Ana Maria Santoro di Sessa (desenho técnico) e Alexandre Wollner, ora por serem dos ateliês e matérias práticas, ora pela proximidade que dispunham para atendimento aos alunos, como confirmado por outros entrevistados.

Os professores, além da disponibilidade do conteúdo apresentado nas aulas, contribuíam com a oferta aos alunos de referências nacionais e internacionais sobre o campo. Exemplo disso era a apresentação de impressos destinados à área do design, feita pelos docentes, naquele período de raras publicações.

Em um campo ainda em fase de formação, muitos professores eram provenientes das Artes Plásticas e da Arquitetura, o que se refletia em um referencial de projeto muito novo aos alunos ingressantes. Um exemplo desta procedência direta de outras áreas pode ser percebido na disciplina de projeto, que na época era denominada Planejamento, termo adotado pelo Currículo Mínimo de 1969.

Quanto à relação com as artes plásticas, é perceptível na porcentagem das disciplinas a ela dedicadas e na prática dos responsáveis por cada disciplina, como relatado pelo professor Ruiz³²⁶:

As referências eram, eu acho, 80% de artes plásticas e 20% da arquitetura. As atividades não eram voltadas para a indústria.

[...]

Em apenas 40 minutos ele [Laszlo Zinner] esculpiu uma margarida para mostrar como se usava a goiva, e começamos a usar cada um seu material. Inclusive eu peguei aquele material, que o professor jogou no lixo, e pedi para que ele autografasse. Infelizmente, minha mãe o jogou fora há pouco tempo.

Em sua maioria, como demonstrado nas grades curriculares levantadas, as disciplinas com foco nas artes plásticas (desenhos de observação, modelagem, pintura, etc.) eram dispostas como tarefas independentes e sem integração entre si, no contexto do curso como um todo, o que o professor Ruiz resume como “um pacote de informação” e que “preferia estar na modelagem a permanecer quatro horas na aula de desenho de observação”.

A partir do conhecimento de seus docentes, atuantes em diferentes setores profissionais, e influenciada por suas experiências acadêmicas trazidas de outras áreas para o discurso do design, que estava embrionário naquele momento no Mackenzie, a proposta curricular de DI e CV desta instituição organizou os primeiros anos de sua academia.

326 Entrevista concedida à autora em 08/12/2009.

Desse modo, o que os entrevistados destacam é a troca de conhecimentos entre alunos e professores, no curto período que traçava o perfil da formação do curso. A sabedoria dos “mestres” na apresentação das técnicas - os quais não realizavam atividade profissional na área de desenho industrial - e a exposição do aprendizado trazido da indústria por alunos e professores contribuíram para o ensino do curso e suas reformulações, de acordo com o exposto pelos personagens que participaram desta pesquisa.

Dessa forma, a metodologia construída ao longo do curso é derivada, entre outros aspectos, das questões políticas, econômicas e sociais, do conteúdo adotado na sala de aula, das terminologias exigidas por Lei, do conhecimento de seus personagens.

Somados aos documentos levantados, os depoimentos colhidos ajudaram na tentativa de encontrar as características dos cursos.

Assim, naquela época, o curso de Comunicação Visual voltava-se para diagramação, desenvolvimento de marcas, identidade corporativa e programação visual, nome este que foi adotado posteriormente ao curso. Quanto ao Desenho Industrial, propunha-se projetar objetos, principalmente relacionados ao cotidiano e que pudessem ser produzidos em série. Como colocado sinteticamente por Ruiz (2009): “Desenho Industrial era desenhar sofá, e Comunicação Visual era criar marcas.”

Muitos depoentes caracterizaram o curso como um “curso de artes”, em consequência da quantidade de disciplinas dedicadas aos conteúdos de linguagem, representação e expressão. Quando o professor Ruiz expõe que “nas aulas de modelagem, os exercícios eram basicamente ir ao jardim pegar uma folha e desenhar, ou criar composições, ou estudar o movimento da composição” e que, faltando um semestre para se formar, apenas tinham feito “pintura”, notamos a presença significativa das atividades artísticas no conteúdo curricular.

Recordamos aqui que o professor Ruiz já era projetista à época e posteriormente se dedicou à indústria, o que nos remete a um perfil de aluno que conhecia o campo de atuação com afinidades pelos conteúdos técnicos e práticos. No entanto, independentemente disto, podemos considerar representativa a opinião de alguns alunos sobre a dinâmica do curso, refletida também na declaração do professor Robinson Salata³²⁷ que, enquanto estudante, associava o curso aos oferecidos pelas faculdades de artes.

4.5. Considerações Finais

327 Entrevista concedida à autora em 03/04/2008.

A Universidade Presbiteriana Mackenzie abre, em 1971, dentro da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, os cursos de Desenho Industrial, Comunicação Visual e Desenho e Plástica.

As incertezas desses campos de atuação faziam com que a grande maioria dos ingressantes buscasse descobrir seu papel no mercado e firmar identidade em uma época em que o desenho nacional estava em sua fase preliminar e a grande maioria dos produtos eram cópias dos importados.

Frente ao cenário político e cultural do início da década de 1970, jovens da classe média formavam uma parcela da sociedade que se voltava para marcar suas convicções políticas e artísticas por meio da militância. Talvez um desses grupos tenha sido composto pelo corpo discente da Instituição. Contudo, o que se pôde perceber pelos depoimentos colhidos é que, especificamente no caso do Mackenzie, as práticas ou pensamentos anti-governo eram camufladas aos olhos de seus integrantes.

Como uma instituição privada presbiteriana, a Universidade mantinha uma postura oficial em prol do Governo e não participava, oficialmente, das lutas contra o sistema político da época. Em face desta postura, a maioria dos alunos do Mackenzie não permeava os conflitos, como declarado pela ex-aluna Sônia de Carvalho: “apesar de ser uma época de ditadura, as questões políticas não eram levadas para dentro do campus (...) O Mackenzie não se envolvia com atividades políticas”³²⁸. Contudo, foi impossível à Instituição ocultar de seus alunos a situação brasileira, a despeito desta posição tomada, como declarado por Eugênio Ruiz: “[...] onde tínhamos de um lado da (rua) Maria Antônia o Mackenzie, de direita, e do outro lado, a USP de esquerda (...) Vivíamos momentos políticos agitados...”³²⁹.

Neste caso, talvez os que fizeram as reivindicações eram minoria, como recordado por seus ex-alunos, mas garantiam certa expressão dos desejos de parte daquela comunidade das primeiras turmas dos cursos de Desenho Industrial e Comunicação Visual, que também buscava as atribuições que lhe competiria como profissionais e cidadãos.

Por meio dos depoimentos recolhidos e pelo olhar sobre a situação política, econômica e social brasileira da época, fica evidente que os alunos que entravam no curso, principalmente os que se identificavam com as propostas e seguiam atuantes na área, estavam à procura de uma profissão em que pudessem aplicar suas habilidades voltadas ao desenho, suas técnicas e aplicá-las à indústria.

Outros fatores que impossibilitavam uma parcela dos alunos de continuar profissionalmente nas respectivas áreas eram a deficiência do

328 Entrevista concedida à autora em 18/12/2009.

329 Entrevista concedida à autora em 24/11/2009.

mercado de trabalho e o desconhecimento do campo de atuação, como afirma o professor Ruiz:

Não chamo os demais que não continuaram de desistentes. Acredito que a realidade do design na década de 1970, ninguém conhecia a profissão [...] Inclusive, a primeira folha do meu currículo era uma explicação do que era desenhista industrial, fazendo uma relação entre o desenhista arquitetônico. Isto foi uma militância. (RUIZ, 2009).

Os depoentes desta pesquisa recordam que pouquíssimos de seus colegas seguiram carreira acadêmica e que tal prática não era pensada naquela época, era uma alternativa profissional.

No decorrer deste período inicial do curso, a colocação profissional era prejudicada também pelo fato de a escola não expor as possibilidades de atuação no mercado. Não havia divulgação, pelo próprio desconhecimento do mercado. Assim, os alunos optavam pelo curso por suas afinidades, principalmente com o desenho e áreas afins, e procuravam atuar em atividades próximas ao que se sabia do campo, como no caso da TV Cultura, conforme citado por Sônia de Carvalho: “Um dos primeiros lugares que as pessoas conseguiram trabalhar era na TV Cultura. [...] Outra alternativa eram as agências de publicidade”, no caso dos formandos em Comunicação Visual.

Poucas indústrias conheciam a atividade, destacando-se as automobilísticas, mas que importaram o seu desenho industrial. As do setor moveleiro contrataram, mas também importaram o design. Depois “na de eletrodoméstico, como, por exemplo, a Brastemp, que contratou muita gente na época”, segundo palavras do professor Salata (2008)³³⁰.

Com isso, um número pequeno de empresas empregava a atividade do designer, e o campo profissional mostrava-se limitado, como afirma o professor Ruiz ao declarar que poucas empresas que empregavam a atividade do designer: “Aos poucos, algumas empresas começaram a valorizar, e foram poucas, como a Giroflex, Securit, Escriba, Forma, que sabiam a importância do design.”³³¹

As empresas citadas exemplificam a relação intrínseca entre o campo do design e sua área correlata, a arquitetura. Os profissionais de ambos os segmentos compartilhavam as atividades e dividiam os espaços, não apenas na academia, mas no mercado de trabalho também. Ana di Sessa expressa tal afinidade, da seguinte maneira:

Na verdade arquitetura e design têm muita coisa em comum. Você não vai trabalhar um mobiliário se você não tem noção do espaço, assim como você não vai fazer um espaço se você não souber o que vai dentro dele. O homem é o fator principal. Essa relação homem/espaço é que vai estar sempre em questão.

330 Entrevista concedida à autora em 03/04/2008.

331 Entrevista concedida à autora em 08/12/2009.

Originários de uma tradicional escola paulista de Arquitetura, os cursos de Desenho Industrial e Comunicação Visual do Instituto Presbiteriano Mackenzie foram constituídos de disciplinas provenientes do campo das Artes e da Arquitetura. Além destas influências, podemos supor que estes cursos também estavam alinhados com as incipientes propostas e experiências de escolas anteriores e certas referências racionalistas.

Devido à sua abertura em 1971, os cursos de DI e CV já nasceram com a exigência do modelo curricular derivado do primeiro Currículo Mínimo (1969) para essas áreas, que se baseou principalmente na primeira grade consolidada da Escola Superior de Desenho Industrial do Rio de Janeiro, a ESDI.

Em 1969, o Parecer N.408/69³³² do CFE ditou os princípios do ensino de Desenho Industrial e Comunicação Visual, contribuindo para que a organização e a nomenclatura das disciplinas sofressem poucas alterações nas diferentes Instituições. Constatação feita, principalmente ao longo da primeira fase dos cursos do Mackenzie, que esteve vinculada à Faculdade de Arquitetura, como pôde ser verificado nas análises anteriores.

Se por um lado o currículo era formado com as referências do Currículo Mínimo, com praticamente as mesmas terminologias entre este e as grades dos cursos objetos desta pesquisa, por outro, para que isso fosse aplicado na prática, era necessário encontrar professores que cumprissem tais requisitos. O Mackenzie, nesse sentido, possuía uma Faculdade de Arquitetura que era referência no ensino, e assim, contou com professores desta escola, bem como com profissionais desta área e das Artes. Este fato não excluiu a contratação de outros profissionais que já atuavam em atividades voltadas ao design. Alguns dos contratados no início dos cursos eram docentes de outras Instituições com cursos dirigidos ao design, como no caso da FAAP, citada por alguns dos entrevistados que iniciaram suas carreiras como docentes a convite de antigos professores desta Instituição e que vieram a compor o quadro de profissionais deste curso do Mackenzie.

Luiz Teixeira Torres é um desses exemplos, citado por Ana Maria di Sessa, professora do Mackenzie desde 1972, um ano após a abertura dos cursos de DI e CV. A professora, ex-aluna de Artes Plásticas da FAAP, teve aulas com este professor nesta Escola, auxiliou-o em algumas destas e, assim que se formou, foi convidada por Torres para trabalhar com ele no Mackenzie. Regido pelo mesmo discurso é o depoimento do professor Norberto Stori, que, após ser aluno do professor Caciporé Torres na FAAP, foi chamado por ele para lecionar no Mackenzie. Outro exemplo deste caso de professor que dava aula nas duas instituições deu-se com José Moraes, responsável pela disciplina de Composição.

332 Parecer No. 408/69, aprovado em 12 de junho de 1969.

Como exposto, os cursos de Desenho Industrial e Comunicação Visual dividiam os recursos com o de Arquitetura; no entanto, os horários desencontrados das turmas e a falta de atividades integradoras não possibilitaram contato direto entre estes. Tanto nos relatos de ex-alunos quanto de professores, identificamos que não foi constituída uma relação de proximidade entre os discentes, por mais que houvesse professores que se dedicassem à Arquitetura e aos cursos da Escola de Comunicação e Artes. Isso também acontecia dentro da própria atmosfera dessa Escola, em que os alunos de DI e CV não mantinham contato direto, apesar do contexto entre disciplinas no que se observou na análise comparativa das grades curriculares.

A relação distante entre os seus alunos não correspondia à proximidade identificada entre as terminologias dos cursos. Ao analisarmos a estrutura de ambos (DI e CV) pelos títulos das disciplinas no início da década de 1970, verificamos a grande presença daquelas voltadas à linguagem e aos meios de representação, o que podemos considerar uma característica, seja em correspondência às exigências do CM de 1969, ou derivada da mesma filiação de Escola e agentes.

Quanto à organização dos cursos, vale lembrar ainda que o Currículo Mínimo é consequência da Lei de Reforma Universitária do Conselho Federal de Educação de 1968³³³, que extinguiu a cátedra, e a “estrutura da universidade passava a ser prioritária como forma de organização do ensino superior, onde o ensino, a pesquisa e a extensão assumiam natureza privada”³³⁴. Assim, em sintonia com as propostas curriculares nacionais, a Instituição adotava as mudanças apresentadas pelo CM.

Uma vez que a origem dos cursos de Desenho Industrial e Comunicação Visual do Mackenzie está vinculada à Faculdade de Arquitetura e que esta, por sua vez, é decorrente da Faculdade de Engenharia, poderíamos supor que as matérias refletiriam atividades de cunho mais técnico. Contudo, a presença majoritária de matérias do campo das artes plásticas exigiu a contratação de professores relacionados a esse campo, o que é percebido nos primeiros anos dos cursos. A vinda de docentes, como Caciporé Torres e Ana Maria di Sessa, ambos artistas plásticos, aponta para o caminho que o ensino daquelas áreas adotaria para os próximos anos no Instituto.

Neste contexto de ampliação do corpo docente, encontramos o pedido de afastamento do professor Lívio Levi do curso de arquitetura no mesmo ano em que saiu o CM para os cursos de DI e CV. E, ao contrário do que se poderia imaginar - devido às suas inúmeras pesquisas para abertura do curso exclusivo de design e às vésperas da implantação desses cursos no Mackenzie -, o arquiteto Levi deixa o corpo docente, devido à falta de um posicionamento mais incisivo por parte da

333 Aprovada em 28 de novembro de 1968, a Lei 5540/68.

334 COUTO (2008, p.16).

Instituição para implantar o curso almejado nos anos 1960.

A atuação de Lívio Levi na academia do design - por meio da busca de referências no ensino e apresentação de propostas para o campo, identificada nos acontecimentos e em seus registros - evidencia um pensamento à frente de seu tempo. Nas suas propostas de curso para o Mackenzie, citava a inserção de disciplinas dirigidas a percepção e semiótica, a apresentação de exercícios com complexidade crescente ao longo do curso e a integração com a indústria, o que nos remete a uma grande distância com o que foi implantado na Instituição. Se Lívio tivesse permanecido, talvez a História fosse outra e outro seria o corpo docente.

Levi continuou a lecionar na FAAP, enquanto os novos professores contratados e aqueles provenientes do curso de arquitetura colaboraram para dar sequência aos cursos de DI e CV no Mackenzie. E muitos deles são lembrados por seus ex-alunos pelas práticas exercidas em sala de aula e pelo contato direto que mantinham, proporcionado pela dinâmica do curso.

Apenas os títulos das grades apresentadas não são suficientes para analisar o conteúdo das disciplinas, mas, aliados aos depoimentos, indicam características gerais da organização inicial do ensino de design no Instituto Presbiteriano Mackenzie. Mais do que o conteúdo das disciplinas, os depoentes ressaltam a relação estabelecida com os primeiros agentes do campo, assim exemplificado por Salata³³⁵: “Se você me perguntar o que mais aproveitei de lá, te digo que foram as pessoas que conheci.”

As grades curriculares dos cursos de DI e CV, que durante seus primeiros anos sofreram poucas alterações, não contavam com a integração entre as disciplinas, e a relação entre teoria e prática estava longe de ser estreita, como se busca na atualidade. Assim, na década de 1970 a transmissão do conhecimento foi montada, principalmente, sobre disciplinas introdutórias de linguagem e expressão visual e enriquecida pelas experiências transmitidas por seus docentes que estão entre os primeiros agentes do ensino de design paulistano.

335 Entrevista concedida à autora em 03 de abril de 2008.

5. ANÁLISE

5.1. Contextos

A apresentação das três das primeiras escolas paulistas de design visou a estabelecer as características iniciais que conduziram a academia deste campo na cidade de São Paulo, principalmente nas décadas de 1960 e 1970. Neste período, em que o Brasil passava por um momento de sua história caracterizado pelos incentivos à produção industrial e pela ascensão dos militares ao poder, ocorre a institucionalização oficial do desenho industrial/design a partir do surgimento das primeiras escolas e associações.

Nos capítulos anteriores - dedicados à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAU/USP, à Fundação Armando Álvares Penteado - FAAP e à Universidade Presbiteriana Mackenzie - foram expostos os caminhos percorridos nestas instituições que levaram a serem outorgadas como as pioneiras do ensino de design em São Paulo, demonstradas principalmente pela cronologia dos seus fatos.

A partir das informações apresentadas, a análise procura pontos de contato e relações de concordâncias e/ou discrepâncias entre as características levantadas de cada uma das instituições, para a tentativa de responder a questão fundamental desta pesquisa: “houve uma matriz no ensino paulistano de design?” A abordagem do trabalho é se focar em temas passíveis de comparação, como a posição geográfica, a influência dos acontecimentos do período da sociedade brasileira, principalmente paulistana, as grades curriculares e a atuação de seus agentes naquele período. Para a constituição desse campo sinuoso e pouco registrado, que é a história do design no Brasil, o uso das bases documentais somadas à história oral permitiu que algumas informações fossem complementadas, colaborando para o entendimento de alguns desses temas.

5.1.1. Geral (social, econômico, político)

Desde a década de 1950, o contexto mundial era marcado pela divisão entre capitalistas e socialistas como consequência da II Guerra Mundial, que dividiu o planeta em duas partes referentes às suas ideologias políticas, econômicas e sociais. No Brasil, o desenvolvimento industrial e o crescimento econômico almejados neste período geraram certo

otimismo à população, principalmente por setores das camadas médias, ansiosa por adquirir os novos bens de consumo disponíveis no mercado.

A ideologia do governo brasileiro de incentivar a indústria em produzir para esta camada social conviveu com as taxas inflacionárias derivadas das políticas públicas dos anos anteriores. Apesar da importação de produtos industrializados e da falta de investimento tecnológico, que não permitiu a evolução industrial brasileira desejada por alguns setores ligados a este campo, foi entre as décadas de 1950 e 1970, que o cenário econômico brasileiro configurou-se pela ampliação da produção industrial em detrimento da produção agrícola, pela primeira vez no País.

A população quase dobrou, chegando a cem milhões, aproximadamente. “Ao inaugurar a unidade [Fabrica da Volkswagen], em 1959, o então presidente Juscelino Kubitschek anunciou o nascimento de um Brasil moderno e industrializado”³³⁶, e sob este lema de crescimento baseado no setor industrial, que ocorre a vinda de empresas multinacionais, automobilísticas, em sua maioria.

As zonas urbanas expandiram-se com o fluxo migratório intranacional. A ampliação da malha rodoviária e o aumento das frotas de veículos possibilitaram diminuir o tempo dos percursos. O trânsito entre pessoas e de mercadorias ganham eficiência com os progressos das construções e obras ao longo do País, bem como o fluxo de informações. As comunicações tornaram-se mais eficientes com a evolução dos meios de divulgação. Televisão, rádio e jornal são os grandes divulgadores de todos os setores (econômico, político e cultural).

O processo de modernização almejado para o Brasil percorreu do populismo nacionalista e desenvolvimentista ao crescimento econômico dentro do tecnocrático governo militar. Neste contexto, as diferentes manifestações artísticas encontram suas formas de expressão, como o Teatro e Cinema Novo, os festivais de música, a música popular brasileira e a Bossa Nova, que ganharam prestígio internacional nos anos de 1960 e 1970.

O Brasil, no início da década de 1970, presenciou altas taxas de crescimento econômico e aumento da produção industrial, que foi seguida por elevadas taxas de juros e investimento na infraestrutura presentes no período do “milagre econômico”.

As mudanças decorrentes do período analisado neste trabalho, pautadas na ordem de progresso industrial, incitou muitas iniciativas voltadas ao desenho industrial e comunicação visual. Alguns setores produtivos buscaram entender estes campos para ampliar seus negócios

336 DIAS, Sergio. **Fabrica da Volkswagen do Brasil em São Bernardo do Campo completa 50 anos**. Disponível em: <<http://www.alphaautos.com.br/2009/11/fabrica-da-volkswagen-do-brasil-em-sao.html>>. Acesso em 10/02/2011.

e chegar a esperada modernidade promulgada pelos representantes governamentais. O crescimento do País contou com a participação do Estado como promotor e com a iniciativa privada como aliada para permitir a efetivação do discurso. Discurso este que começou a querer se apropriar do desenho industrial pra melhoria das exportações, objetivo maior da época.

5.1.2. Campo do Design: Profissão e Ensino

A II Guerra Mundial criou novos parâmetros de consumo com o aumento da oferta de produtos principalmente voltados ao cotidiano das pessoas. A disputa entre ideais capitalistas e socialistas permitiu o aumento da produção industrial e o desenvolvimento econômico em uma parte significativa no mundo. Novos materiais, produtos e técnicas surgiram em consequência desta busca pela evolução tecnológica.

Naquele momento, os países estrangeiros do bloco chamado de “Primeiro Mundo”³³⁷, principalmente os EUA, incentivavam o desenvolvimento e o conhecimento para as atividades que envolvessem as práticas relacionadas à indústria. Com isso, possibilitou o crescimento do setor industrial.

Nos EUA, grandes empresas iniciam estudos sobre suas identidades visuais. O que podemos estender para o Brasil, que de modo contemporâneo ao período e as ideias, iniciou suas primeiras tentativas de elaborar imagens corporativas, principalmente bancos e estatais do setor público. O design, enquanto campo de atuação de profissionais voltados à elaboração de projetos de produtos e visuais permitia a aproximação desejada entre governo, empresa e população, em uma época que os meios de comunicação ganhavam importância.

O design começa a ganhar expressão, enquanto campo dedicado ao desenho industrial e à comunicação visual naquele período, ao ser parte do discurso político dos governos, principalmente entre as décadas de 1960 e 1970.

Para suprir as necessidades sociais daquele período, profissionais de áreas correlatas ao campo do design e dedicados às tarefas que envolviam práticas industriais iniciam suas atividades. Neste grupo, encontram-se os pioneiros do design, profissionais, principalmente, do campo das artes e da arquitetura, que desenvolveriam a demanda incipiente dos produtos destinados ao produto e gráfico.

Neste sentido, no final dos anos de 1950 e início de 1960, alguns arquitetos já defendiam, nas práticas profissionais, tentativas de implantar a industrialização nos elementos construtivos, ou ainda, o desenvolvimento de componentes industrializados para seus projetos.

³³⁷ Depois da II Guerra Mundial, o mundo foi dividido teoricamente em: 1º Mundo - países desenvolvidos capitalistas; 2º Mundo - países socialistas e 3º Mundo - países subdesenvolvidos ou em desenvolvimento.

Uma parcela significativa destes profissionais também começou a desenvolver projetos como mobiliários e itens de interiores, que apareciam como campo de trabalho promissor naquele momento.

Outra demanda apresentada no período foi encontrar especialistas para exercer atividades junto aos meios de comunicação que se desenvolviam e atingiam uma massa populacional propícia à exploração por parte dos governantes. Artistas que começaram a atuar nas artes aplicadas conquistaram um campo novo de atuação, e um exemplo disso, é o uso dado ao cartaz como divulgador das ideias e informações, baseados graficamente na linguagem funcionalista.

Dentre estes grupos de profissionais que participaram das atividades voltadas a este estágio da indústria, no nosso caso paulistana, muitos eram representantes das escolas de artes e arquitetura, e começaram a levar para dentro da academia as práticas que desenvolviam no mercado.

Os princípios racionalistas que conduziram boa parte destes profissionais eram provenientes das ideias que transitaram por aqui naqueles anos, como o contato feito com agentes responsáveis pela Escola de Ulm que passaram por aqui em período anterior. Max Bill, fundador desta Escola, esteve na Bienal de Artes de São Paulo, na década de 1950. Um dos reflexos dos conceitos pregados na escola alemã é verificado nos cartazes vencedores deste evento, no qual se destacaram alunos do IAC. Naquele período, a expressão encontrada pelas artes frente à situação brasileira e a ideologia pregada nos princípios da Escola de Ulm encontraram pontos convergentes e geraram uma relação entre as linguagens adotadas pelos artistas concretos, que posteriormente, tornar-se-iam os pioneiros do design paulistano.

O contexto do Pós-II Guerra, principalmente na Europa, trouxe novamente a necessidade da sociedade se reorganizar diante das consequências bélicas. A fim de contribuir para este intuito na Alemanha, sugeriu-se a implantação de uma Escola que concentraria o ensino de atividades voltadas ao design. A Escola da Forma de Ulm nasceu, em 1953, com princípios racionalistas para formar profissionais do campo arquitetônico, gráfico e de produto. A tecnologia presente no período conduziu a uma linguagem própria que caracterizou os produtos gerados durante o curso e que influenciaram grande parte dos demais cursos instalados ao redor do mundo dedicados ao design, e que se basearam nos uso das linhas retas, formas minimalistas e cores primárias.

Outro importante centro de estudos do design foi a Escola de Chicago, nos EUA, constituída por antigos alunos e professores da Bauhaus, predecessor da Escola de Ulm. Importantes personagens do design internacional organizaram-se para formar a New Bauhaus, que viria a se chamar Chicago Institute of Design e por onde passaram nomes como

Walter Gropius, Josef Albers e Mies van der Rohe. Os princípios desta escola também foram referências para os cursos de design brasileiros à medida que os responsáveis pela implantação da academia nacional visitaram as instalações deste Instituto entre as décadas de 1960 e 1970.

No caso do Brasil, a primeira escola destinada exclusivamente ao ensino do design foi implantada na cidade do Rio de Janeiro. A ESDI, como resultado de uma investida política do então governador Carlos Lacerda, abarcou as primeiras atividades acadêmicas e, com isso, também as primeiras discussões sobre a academia brasileira de design. Seu corpo docente foi composto por muitos profissionais, brasileiros e estrangeiros, que estavam relacionados às práticas projetuais de produtos gráficos e de objetos ou que haviam tido contato com alguma escola voltada ao ensino de tais atividades.

Como um dos dois principais centros econômicos da época, São Paulo compartilhava juntamente com o Rio de Janeiro, a presença de profissionais que desenvolviam atividades relacionadas ao campo industrial, e onde se concentrava maior parcela das indústrias. A capital paulista contou também com iniciativas profissionais pioneiras, como a formação da ABDI, a organização de eventos, o envolvimento do empresariado e a constituição dos primeiros escritórios do campo, além das propostas acadêmicas de implantação de um ensino voltado às tarefas do desenho industrial e da comunicação visual que despontavam naquele período.

Neste contexto, é interessante citar a importância das iniciativas de unir arte e ensino, como o Instituto de Arte Contemporânea, no MASP e a abertura dos cursos de artes da Fundação Armando Álvares Penteado juntamente com seu museu.

5.1.3. Escolas

A Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP implantou o Departamento de Projeto com importância igualitária entre as quatro áreas (Desenho Industrial, Comunicação Visual, Edificação e Planejamento), em 1962. No ano de 1967, é inaugurada a Faculdade Artes Plásticas da FAAP e em 1971, a Faculdade de Artes e Comunicação, no Mackenzie, intercaladas pelo Currículo Mínimo para cursos de Desenho Industrial, em 1969.

A esse respeito, a sequência e contemporaneidade de alguns fatos ocorridos e identificados nestas escolas auxiliaram o estudo da origem e do surgimento das disciplinas e dos cursos de design estudados e suas possíveis relações. A FAU/USP oferecia um curso de Arquitetura e Urbanismo desde 1948, um ano após a abertura deste curso no Mackenzie, e estas formavam as duas primeiras representantes de escolas de arquitetura no Estado de São Paulo. Já a FAAP inicia sua atividade educacional em meados da década de 1950, com cursos de

artes que derivaram da Escola de Artes. Esta, por sua vez, dá origem à Faculdade de Artes Plásticas, em 1967, em que eram oferecidos os cursos de DI e CV. Antes, em 1962, a FAU/USP implantou as sequências de DI e CV em sua grade, enquanto no Mackenzie, a abertura destes cursos ocorreu apenas em 1971, derivados da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.

Nos anos de 1960 e 1970, as três escolas estavam localizadas no bairro de Higienópolis, região central da cidade de São Paulo, o que nos levou a questionar de como era o contato entre elas e quão próximo seria o relacionamento. A localização assinala um ponto favorável à integração: a proximidade geográfica. Os sítios onde se instalaram foi um aspecto facilitador na comunicação, principalmente devido ao trânsito de professores entre elas, no entanto, não se pode dizer o mesmo quanto às atividades acadêmicas propostas, ao menos no conjunto de cada uma.

Estas observações são verificadas nos depoimentos de discentes e docentes, em que se constatou o baixo grau de conhecimento que cada uma das escolas de design oficialmente tinha das outras duas, principalmente os alunos. O trânsito das ideias acontecia entre alguns pequenos grupos de discentes ou pelos contatos estabelecidos primordialmente entre os professores, dentro e fora das instalações dos cursos.

A cronologia dos fatos associada às origens dos cursos de DI e CV permite estabelecer prováveis relações entre as instituições nesta dimensão. Quando os ex-alunos do curso de Arquitetura do Mackenzie das décadas de 1960 declaram que havia um contato com os alunos da FAU/USP, sinalizam que, possivelmente, isto acontecia devido aos locais onde as escolas estavam instaladas e por serem as primeiras duas escolas representantes do campo da arquitetura paulistana.

5.2. Agentes

5.2.1. O Meio Social

No Brasil, o populismo promulgado por Juscelino Kubistchek inaugura uma fase de crescimento econômico, que não impediu o agitado período político posterior ao seu governo. As sucessivas derrocadas governamentais dos presidentes seguintes espelham a crise instalada no período. Jânio Quadros e João Goulart foram os últimos presidentes eleitos até a tomada do poder pelos militares. Castelo Branco, Arthur da Costa e Silva, Emílio Garrastazu Médici e Ernesto Geisel estiveram no poder durante os anos de 1960 e 1970, e estabeleceram rigorosos vetos às atividades de diferentes áreas e utilizaram-se de práticas questionáveis, provocando o exílio de muitos representantes das classes artísticas e culturais.

Estes anos foram marcados por reações políticas e sociais contrárias àqueles que estavam no poder, os governos ditadores dos países periféricos. Neste momento despontam figuras que se tornaram marcos para as nações, principalmente, latino-americanas, como Che Guevara (Cuba) e Salvador Allende (Chile).

Contudo, a época permitiu certo empreendedorismo brasileiro ao incentivar a implantação de indústrias em território nacional, apesar da falta de incentivo à tecnologia própria e ao desenvolvimento nacionais. O aumento do consumo de produtos do cotidiano estava em estágio preliminar, baseado nos moldes americanos, e com o olhar voltado ao crescimento no setor produtivo industrial, principalmente de bens de consumo de massa, o que incentivou alguns empresários a investirem no setor.

Na esfera nacional, as conversas entre empresariado e poder público giraram em torno do crescimento amparado na importação de produtos industrializados e exportação de bens primários, o que orientou os caminhos das atividades vinculadas a estas atividades naquela época. Tais condições contribuíram para retardar a evolução industrial e a delimitação do desenho industrial/design, apesar da contribuição que este campo poderia ter aos anseios governamentais. Neste sentido, é interessante apontar que não se tratava de entender o campo das atividades relacionadas ao que conhecemos como design hoje, mas de usá-lo como meio de comunicação com as massas associado às questões estéticas, o que é identificado nos discursos dos representantes do governo e nas atitudes para tal objetivo.

Na sociedade paulistana, alguns representantes das camadas mais abastadas promovem iniciativas a fim de unir arte e educação. Nestes casos, encontramos exemplos como os dos empresários Ciccillo Matarazzo e Assis Chateaubriand, que buscaram desenvolver atividades relacionadas ao ensino das artes nos primeiros museus de São Paulo. A Escola Livre de Artes Plásticas e o IAC foram locais que colaboraram para reunir pioneiros do design paulistano.

A Escola Livre de Artes Plásticas do MASP foi uma parceria entre ambos os empresários no final dos anos 1940 que contou com artistas emblemáticos como Volpi, Bonadei, Nelson Nóbrega, Victor Brecheret e Bruno Giorgi, no seu corpo docente, e que lecionaram para alunos como Aldemir Martins (1922 - 2006), Mario Gruber (1927 - 2011) e Marcelo Grassmam (1923 -). Estes profissionais tornar-se-iam referências na classe artística nacional em âmbito profissional e/ou acadêmico nas décadas seguintes.

Aldemir Martins, por exemplo, iniciou sua carreira em meados da década de 1940 e teve contato com importantes políticos e representantes do meio artístico, sendo premiado em diversos eventos do campo nacional e internacional. O artista cearense fez sua 1ª exposição individual no

Instituto dos Arquitetos do Brasil, na rua Sete de abril, em São Paulo, em 1946, e foi monitor do MASP junto a Pietro Bardi no início de suas atividades na capital paulista. Já, Mario Gruber e Marcelo Grassmann foram professores dos cursos livres de gravura da FAAP e, juntamente com Darel Valença Lins, formaram um dos grupos mais expressivos das artes na década de 1960.

O MASP, em 1951, passou a oferecer ainda o curso de Professorado em Desenho, sob a coordenação de Flávio Motta, e o IAC, destinado a associar as artes modernas à contemporaneidade. Neste sentido, encontramos muitos arquitetos e artistas modernistas, que influenciaram as primeiras iniciativas acadêmicas do campo do design. Arquitetos como Lina Bo Bardi, Jacob Ruchti, Salvador Cândia, Wolfgang Pfeifer, e artistas como Flávio Motta, Roberto Sambonet, Gatone Novelli, Leopoldo Haar e Zoltan Hegedus, ministraram aulas para uma turma de alunos que se despontariam no ramo do desenho industrial e inaugurariam um período que ficou marcado pelas ações de institucionalização do campo do design nacional.

O grupo era formado por profissionais que exerciam atividades relacionadas ao campo do desenho industrial e comunicação visual, sendo que naquele momento as tratavam como atividades paralelas e complementares às suas tarefas derivadas da formação original. Como no caso de Jacob Ruchti, que Alexandre Wollner indica como responsável pela organização dos cursos do IAC. Ruchti desenvolvia projeto de mobiliário e compôs com nomes significativos do campo da arquitetura a loja Branco e Preto, em 1952. Neste espaço encontramos ao longo do tempo: Plínio Croce, Roberto Aflalo, Miguel Forte e Carlos Millan, arquitetos provenientes das Faculdades de Arquitetura do Mackenzie e da Universidade de São Paulo.

Neste perfil profissional encaixava-se também o trabalho de Lina Bo Bardi e suas atividades relacionadas à arquitetura e ao desenho industrial, como podemos citar em duas de suas obras icônicas: o MASP e a cadeira Bowl. Esta, assim como a produção da Branco e Preto, representavam objetos de linhas racionalistas para os espaços modernos que estavam sendo elaborados. Esta característica também percorreu o campo gráfico a partir da produção dos cartazes, muitos sob a autoria dos agentes do IAC do MASP.

Aqui, encontramos outra contribuição deste Instituto às artes aplicadas e, conseqüentemente, ao design brasileiro. Neste conjunto vale destacar a participação de artistas e arquitetos atuando conjuntamente no corpo docente, o que viria a ser uma das características das primeiras escolas de design paulistano.

O curso de Professorado também foi uma das grandes contribuições para a formação da academia paulistana do design. Conduzido por Flávio Motta, este curso integrou o IAC desde 1951 até sua transferência para

a FAAP, em 1959, quando contribuiu para que esta instituição decidisse colocar em prática atividades que relacionavam arte e educação. O que derivaria no primeiro curso exclusivo de design da cidade de São Paulo, após algumas transformações e adaptações.

Neste propósito de unir arte e educação, Bardi e sua esposa Lina também colaboraram na divulgação das artes nacionais ao promoverem exposições sobre o acervo do MASP na Europa e depois nos EUA. Neste País, puderam estabelecer contatos com escolas de design em companhia do professor Flavio Motta, com o intuito de trazer referências sobre o ensino deste novo campo já nos anos de 1950.

Além de importantes profissionais no seu corpo docente, passaram pelo IAC, apesar de seu curto tempo de duração, alguns dos nomes que despontariam no campo do design nacional, e alguns destes colaboraram na montagem das primeiras instituições dedicadas ao ensino desta disciplina.

Alexandre Wollner, além de ser um dos primeiros profissionais brasileiros do design gráfico, foi aluno da Escola de Ulm e ao retornar ao Brasil em 1958, colaborou para a formação da primeira escola brasileira exclusiva de design, a ESDI. Isto possibilitou que indicasse personagens estrangeiros para integrar o corpo docente desta Instituição e foi chamado para colaborar em outras. Neste caso, encontramos seu nome diretamente relacionado a uma das escolas estudadas nesta pesquisa, o Mackenzie. Wollner foi chamado por Salvador Cândia (então diretor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do Mackenzie) para participar do corpo docente do curso de arquitetura no final da década de 1960. Neste período, conforme apontado no capítulo anterior, já havia uma discussão interna na instituição sobre a abertura de um curso de design³³⁸. Alexandre Wollner passou, então, a colaborar na implantação deste curso enquanto lecionava a disciplina de Comunicação Visual para a turma de Arquitetura. Após a abertura do curso de Desenho Industrial, em 1971, é responsável pela disciplina de Análise Gráfica, onde permaneceu até 1972³³⁹.

Ludovico Martino (1933 – 2011), ex-aluno do IAC, formou-se em arquitetura em 1962 pela FAU/USP, onde conheceu João Carlos Cauduro (1935 -), com quem se associou em 1964. Cauduro e Martino construíram um escritório³⁴⁰ que se tornou um ícone para o design nacional. Ambos tornaram-se professores desde os primeiros anos da década de 1960 e, com isso, conviveram com a época de implantação da Sequência de DI e CV na grade curricular da FAU/USP. Cauduro ainda lecionou no curso de Professorado da FAAP nos anos de 1962, 1963 e

338 principalmente detectada por intermédio das notas pessoais do professor Lívio Levi.

339 Não encontramos registro oficial desta data, que foi baseada nas falas dos depoentes desta pesquisa e na ausência de seu nome na lista de professores de 1973.

340 O nome do escritório chamava-se Cauduro & Martino. Hoje, tem o nome de Cauduro e Associados.

1964 na Cadeira “Formas Industrializadas”.

Mauricio Nogueira Lima (1930-1999), formado em arquitetura pelo Mackenzie, foi companheiro de Wollner e Martino na turma do IAC e um dos principais representantes das artes das décadas de 1950 e 1960. Como Wollner, venceu o concurso para o cartaz da Bienal de Artes de São Paulo e dedicou-se à carreira acadêmica nos anos posteriores. O arquiteto, segundo palavras do professor Donato Ferrari³⁴¹, foi um dos colaboradores na remodelação dos cursos das Faculdades de Artes Plásticas da FAAP, e intitulado Diretor do curso de Desenho e Plástica, de 1969 a 1972. Durante a década de 1970 foi professor de Comunicação Visual no Mackenzie e na FAAP, e em 1974, Lima inicia as atividades de docência na FAU/USP.

Além da representatividade nacional e internacional no campo das artes, Mauricio Nogueira Lima transitou pelas três escolas e participou ativamente da montagem de cursos na FAAP e, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Santos. Juntamente com Ubirajara Ribeiro e José da Costa Chaves, o arquiteto foi um dos nomes lembrados por Donato Ferrari como colaborador na organização dos cursos de DI e CV após este último ser convocado para assumir a Diretoria.

A importância do Instituto de Arte Contemporânea do MASP para as artes nacionais é identificada pela presença de nomes representativos deste campo nos seus cursos, por suas práticas profissionais e difusão de novos parâmetros aplicados às atividades que surgiam como o desenho industrial. Ali, constituiu-se um ambiente primoroso para que se desenrolassem discussões sobre certos motes que conduziram à modernidade nos campos do design, arquitetura e artes plásticas presentes até os dias de hoje.

Quanto à presença dos arquitetos no campo do design, os professores do IAC representavam um grupo de profissionais que estava diretamente ligado a atividades profissionais destes dois ramos de atuação. Em final das décadas de 1950, as atividades relacionadas ao desenho industrial e comunicação visual começavam a ganhar importância dentro do sistema produtivo nacional. Isto fez com que muitos profissionais buscassem oferecer projetos desses novos campos integrados à arquitetura e pensassem no desenvolvimento industrial aliado à projeção profissional e buscaram formar um campo independente.

Deste grupo, faziam parte alguns arquitetos que trabalhavam com projetos de objetos e/ou gráficos em complementação aos projetos arquitetônicos que desenvolviam. Eram autores de mobiliários, luminárias, eletrodomésticos, etc. que buscavam a delimitação desta nova prática profissional. Neste intuito, alguns profissionais envolveram-se com o início da organização profissional, como no exemplo da

341 Entrevista concedida à autora em 07/07/2011.

constituição da Associação Brasileira de Desenho Industrial – ABDI, que contou com grande parcela de arquitetos nas suas primeiras formações.

A ABDI - primeira associação do campo - era formada principalmente por profissionais e professores da ESDI e da FAU/USP. A Associação proporcionou o encontro de diversos profissionais e permitiu a muitos de seus representantes obterem informações dentro e fora do País, por meio de participação em congressos, concursos e feiras direcionadas tanto à prática quanto ao ensino do design.

A entidade, voltada à prática profissional e acadêmica, ao reconhecimento da profissão e à divulgação do campo do desenho industrial, foi um dos locais que permitiu o encontro, e conseqüentemente troca de ideias, entre os agentes pioneiros deste campo na cidade de São Paulo, onde a maioria destes profissionais possuíam escritório e desenvolviam suas atividades.

A relação com os cursos de arquitetura é identificada quando levantamos os nomes de seus primeiros associados, muitos deles professores da FAU/USP e que ocuparam a diretoria da Associação, como o exemplo de Lúcio Grinover a quem coube a primeira e a segunda presidência. O professor, além do processo de promulgação do campo junto à ABDI, foi um dos que contribuiu para a implantação das primeiras tentativas acadêmicas na grade da FAU/USP, que se deu a partir de sua entrada como docente desta Escola, segundo relato de Grinover³⁴².

Já no ano de 1959, encontramos referências sobre desenho industrial e comunicação visual junto das disciplinas de arquitetura. Ativista no processo de inserção da Sequência de DI e CV na FAU/USP, coube a Lúcio Grinover o cargo de professor assistente de Hélio Duarte, na Cadeira do 1º Ano - Composição de Arquitetura: Pequenas composições I. Desenho Arquitetônico. Plástica I. Grinover compartilhou a função com a professora Marlene Picarelli nesta disciplina que daria vida ao grupo dedicado à Comunicação Visual na reforma de 1962.

Outro membro da ABDI, Abrahão Sanovicz, era professor da FAU/USP e foi outro participante das iniciativas ocorridas nesta Escola no ano de 1962. Arquiteto formado pela FAU/USP em 1959, retorna dos estudos na Itália, em 1962, e é contratado como professor assistente de José Maria da Silva Neves, na disciplina de Composição Decorativa, que constituiria uma das principais vertentes para as Sequências de DI e CV nesta Instituição.

Abrahão Sanovicz, juntamente com João Rodolfo Stroeter, Lúcio Grinover e João Carlos Cauduro formou o primeiro grupo brasileiro de designers a participar do ICSID, em 1963.

342 Conforme Capítulo 2 deste trabalho.

Além destes nomes encontramos ainda Carl Heinz Bergmiller, Décio Pignatari e Willys de Castro como membros fundadores da ABDI. A formação heterogênea deste grupo é aqui representada por um designer, um semiólogo e um artista plástico, sendo os dois primeiros ligados a docência na ESDI.

Ainda neste grupo encontramos Leib Seincman como um dos representantes do empresariado, dono da indústria de móveis Probjeto (antiga Ambiente) e Fernando Lemos funcionário e auxiliar do ensino na gráfica da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP e profissional do campo das artes Plásticas e gráficas, responsável pela elaboração de várias ilustrações³⁴³ de revistas e livros.

A associação reuniu empresários, instituições e profissionais com diferentes pensamentos. Um exemplo desta variedade de pensamentos pode ser expresso pela formação e atuação de seus presidentes: o arquiteto Lúcio Grinover (de 1963 a 1968), o artista gráfico Fernando Lemos (de 1968 a 1970), o designer Alexandre Wollner (de 1970 a 1974), o engenheiro Sergio Penna Kehl (de 1974 a 1976), o artista e profissional do marketing Marco Antonio Amaral Rezende (de 1976 a 1978), sócio do escritório Cauduro e Martino desde 1975 e com formação em planejamento ambiental, e o desenhista industrial Sérgio Akamatú (de 1978 a 1980).

A importância da academia na constituição dessa associação, representante brasileira da classe, é constatada pelos docentes presentes na ABDI, que desenvolviam produtos do campo do design, e que contribuíram para os pensamentos que regeram a formação das escolas pioneiras. No grupo acima citado há, por exemplo, nomes como: Lúcio Grinover, professor da FAU/USP nos anos 1960; Alexandre Wollner, professor do Mackenzie, no início de 1970, e da ESDI; Sérgio Penna Kehl, professor da Escola Politécnica da USP; e Sérgio Akamatú, professor da FAAP nos anos 1970.

Outra entidade que comportou um número expressivo dos pioneiros do design paulistano foi o Instituto de Arquitetos do Brasil. O IAB foi colaborador de algumas iniciativas que pensaram o design nas décadas de 1960 e 1970, além de ser um ambiente que possibilitou o encontro de profissionais, entre eles da academia da arquitetura e do design deste período.

Como podemos identificar nos nomes que integraram cargos com poder de decisão, muitos deles eram provenientes da FAU/USP e FAU/Mackenzie. Um exemplo é o biênio de 1972-3, que tinha na presidência o arquiteto Paulo Mendes da Rocha (arquiteto, Mackenzie), encontramos também Francisco Lúcio Mario Petracco (arquiteto e professor,

343 L. Fernando Lemos. *Jornaleco: um jornal de transgressões subterrâneas*. São Paulo, nov. 2002. Disponível em: <<http://www.jornaleco.net/Entrevistas/Fernando%20Lemos>>. Acesso em 10/02/2011>. Acesso em: 02/01/2012.

Mackenzie) e Abrahão Velvu Sanovicz (arquiteto e professor, FAU/USP), como 1º e 3º vice-presidentes, respectivamente.

Um grupo representativo de docentes que completavam esta gestão era: Edgar Dente (professor da FAU/USP), João de Deus Cardoso, Lúcio Gomes Machado, Sami Bussab, Eduardo de Castro Mello, Ruy Ohtake, Haron Cohen, Cesar Galha Bergstrom Lourenço, Plínio Croce, Ludovico Antônio Martino, João Eduardo de Gennaro, Jon Andoni V. Maitrejean, Marlene Yurgel, Alfredo Serafino Paesani, Júlio Roberto Katinsky.

Já, o biênio de 1974 e 1975 do Instituto de Arquitetos do Brasil, no Departamento de São Paulo, é significativo para identificar a presença dos agentes das diferentes escolas. Neste período, sob a presidência de Eurico Prado Lopes (professor do curso de DI da FAAP e de Arquitetura do Mackenzie), atuava Eduardo Corona (professor do Mackenzie) como 3º vice-presidente. A diretoria ainda contava com: Haron Cohen (professor do curso de DI da FAAP), Alessandro Ventura (coordenador dos Trabalhos de Graduação Interdisciplinar da FAU/USP e Consultor para a área de Desenho Industrial junto à Secretaria de Tecnologia Industrial do Ministério da Indústria e do Comércio).

Dentro dos conselhos encontramos ainda Geraldo Vespaziano Puntoni (ex-professor do curso de DI da FAAP), João Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha (ex-professor da FAU/USP, retirados de seus cargos em consequência do regime militar).

Alguns desses nomes somados a outros importantes profissionais do design brasileiro, como Lívio Levi, docente do Mackenzie e da FAAP, presentes na ABDI, encontramos uma parcela significativa provinda dos cursos de arquitetura, além de profissionais das artes plásticas, engenharia, sociologia, entre outros, que contribuíram para a descoberta e formação do design brasileiro.

A importância do envolvimento da academia representado por professores da FAU/USP, FAAP e Mackenzie é revelada também nas participações de seus agentes em premiações, concursos, congressos e encontros nacionais e internacionais que possibilitaram fóruns de encontros entre empresariado, profissionais e docentes, e a ampliação das discussões no início da formação do desenho industrial brasileiro.

5.2.2. Escolas (Mackenzie, FAAP e FAU/USP)

A Reforma de 1968 na FAU/USP manteve o princípio de permitir atuações variadas aos formandos em arquitetura da FAU/USP em decorrência das propostas de ensino de 1962. É neste período também que o Mackenzie, apesar de não adotar transformações análogas às da FAU/USP, possuía disciplinas de DI e CV no curso de arquitetura. No caso específico de Desenho Industrial, destacamos a atuação do professor Lívio Levi em função de suas atividades no campo do design dentro e

fora da academia.

A existência das disciplinas de DI e CV nos cursos de Arquitetura das duas instituições (FAU/USP e Mackenzie) é outro indício da importância do campo da arquitetura na formação do design paulistano, reflexo do perfil de seus docentes que desenvolviam profissionalmente atividades de design associadas aos projetos arquitetônicos. Esta confluência dos dois campos (arquitetura e design) mostra-se ainda clara no relato de alguns agentes ao exporem como o campo de atuação da arquitetura era entendido nas décadas de 1960 e 1970 por uma parcela da classe. Assim, declarou o ex-aluno Carlos Perrone: “Os alunos do Mackenzie não viam como disciplinas de design. Eram atividades relacionadas à atividade do arquiteto. Não se sabia o que era design”; e, em conformidade com o que foi expresso por Robinson Salata³⁴⁴:

A escola foi fundada dentro da Escola de Arquitetura, e chegava até a ter certa estranheza, pois naquele contexto, muitos gostariam de fazer Desenho Industrial, mas quem o fazia eram os arquitetos. De certa maneira, estávamos tirando um espaço de atuação da arquitetura. Aqui na FAU/USP mesmo, por exemplo, muitos arquitetos faziam desenho industrial. Tínhamos o Lúcio Grinover. Pessoas que foram os formadores do campo e que também se envolveram na ABDI.

Em concordância, encontramos as próprias palavras do professor Grinover, quando questionado sobre a diferença entre a ESDI e a FAU/USP, ao apontar sua postura diante das funções que os arquitetos deveriam assumir (In PEREIRA, 2009, p. 291):

[...] pensávamos que, além do desenhista de produto, esse indivíduo que saía da FAU USP era um indivíduo que podia projetar em diversas áreas, ele escolheria a área na qual se aprofundaria, por isso que tinha as quatro sequências: de projeto, desenho industrial, comunicação visual e urbanismo.

Entre aqueles que participaram da implantação da sequência de DI e CV na FAU/USP, a maioria defendia a atuação generalista do arquiteto e, ao contrário do que pregava a ESDI, este grupo não concordava com a independência da formação acadêmica no campo do design.

Neste discurso, outro professor da FAU/USP, Júlio Katinsky aponta que os pioneiros da arquitetura paulistana foram aqueles que contribuíram para o surgimento do desenho industrial na cidade, e cita nomes como Oswaldo Arthur Bratke, Rino Levi, Vilanova Artigas, Jacob Ruchti, Walter Zanini e Jorge Zalszupin (In PEREIRA, 2009, p. 321), devido às atividades que desenvolviam em paralelo à arquitetura. Relacionando esses profissionais à produção em pequena escala, Katinsky³⁴⁵ expõe:

Na realidade, o design dessa época foi feito por teimosia dos arquitetos, porque ninguém pagava. Desenhava-se esse móvel, fazia-se esse móvel

344 Entrevista concedida à autora em 03/04/2008.

345 Entrevista concedida a Juliano Pereira por sua tese de doutorado. In: PEREIRA, 2009, p. 335.

e daí fazia-se meia dúzia. Tudo de 10, 15, 20 exemplares. Não mais que isso. Não era uma grande produção, sempre uma produção pequena.

Nesta declaração do professor Katinsky, identificamos o setor produtivo principal no qual os arquitetos atuavam e uma das primeiras atividades que eles desenvolveram em complemento ao projeto arquitetônico, caracterizando o campo e as delimitações do design daquele período.

Quanto aos cursos exclusivos de DI e CV da FAAP e Mackenzie, pelo fato de estarem em estágio embrionário, no final da década de 1960 e início da de 1970, levava que essas escolas usassem a FAU/USP, em fase de aperfeiçoamento das sequências dessas habilitações, como suas referências. Isto é averiguado nos contatos entre os professores das três instituições em oportunidades sociais, promulgadas ou não pela academia. Estas ocasiões permitiam ampliar o conhecimento do campo e trocar informações sobre o que se praticava e o que se pretendia para o campo do design. Para aqueles que também atuavam na docência destas Escolas, mesmo que em cursos de áreas correlatas, tais referências contribuíram para a formação inicial dos cursos de DI e CV e tornaram-se parâmetros para estes e futuros cursos paulistanos de design, ao menos nos anos de 1970 e 1980.

Assim, não apenas a FAU/USP, com parte dos membros presentes na ABDI, mas a FAAP, composta por muitos artistas plásticos, e o Mackenzie, com seus arquitetos, trouxeram para a sala de aula a prática profissional a partir do que eles desenvolviam fora dos muros da academia.

Neste contexto, a FAAP, independentemente dos seus alicerces artísticos, ao se posicionar como Faculdade de Artes Plásticas e Comunicação, necessitava entrar em sintonia com o novo campo de formação e passou a oferecê-lo em 1967. No entanto, o caráter de um conjunto de disciplinas isoladas, foi revisto a partir da greve de 1968, que elegeu o professor Donato Ferrari como responsável para dar novos rumos ao ensino do design na Instituição. Donato Ferrari era profissional das artes plásticas e professor de Composição, o que nos sugere que a linguagem artística continuou sendo a condutora dos cursos de DI e CV.

Para entender algumas das referências destes cursos é importante considerarmos qual o meio que os agentes responsáveis pela sua organização/reorganização a fim de tentarmos identificar parte das origens do DI e CV dentro da Instituição.

Como artista plástico italiano³⁴⁶, é interessante pontuar a referência que ele faz a Lourival Gomes Machado no início de sua carreira no Brasil ao atribuir a realização de sua primeira exposição, no ano de 1961, a este importante crítico de arte. Segundo Donato Ferrari, Machado, possibilitou sua inserção no meio artístico, após apresentação de seus

346 Donato Ferrari relata ainda que assistiu a algumas aulas de arquitetura na Itália.

trabalhos ao meio artístico paulistano³⁴⁷.

No mesmo período que Lourival Machado exerce a diretoria da FAU/USP, Ferrari realiza suas primeiras exposições, em 1961 e 1962, e amplia seus contatos no campo das artes. Neste contexto, o artista italiano destaca personagens como Lívio Abramo³⁴⁸, quem lhe apresentou profissionais do campo das artes plásticas. Dentre eles, Ferrari destaca Willys de Castro³⁴⁹ e Hércules Barsotti, além de Mário Gruber, Ferreira Gullar, este último no Rio de Janeiro.

É interessante pontuar que os dois primeiros (Willys de Castro e Hércules Barsotti), juntamente com outros artistas nacionais, foram precursores, no campo profissional do design gráfico, ao montarem o Estúdio de Projetos Gráficos, em 1954, um dos primeiros escritórios deste ramo na década de 1950. Este período caracterizou-se pelas primeiras iniciativas deste tipo, quando são inaugurados o Forminform, em São Paulo, de Rubens Martins, Alexandre Wollner e Geraldo de Barros e, em 1960, o MNP Estúdio, de Aloísio de Magalhães, Luiz Fernando Noronha e Artur Lício Pontual, no Rio de Janeiro. Ainda encontramos os trabalhos realizados por Mauricio Nogueira Lima para a empresa de Caio Alcântara Machado e, a abertura do escritório Cauduro e Martino, em 1964.

Vale lembrar que muitos destes artistas integraram o Grupo Ruptura, na capital paulista, após a I Bienal de Artes Plásticas de São Paulo, em 1951, e tinham como princípio a renovação da arte brasileira. Influenciados pela vinda, principalmente de artistas concretos em eventos como este, os paulistas formaram juntamente com profissionais cariocas³⁵⁰, um grupo de grande importância para o campo artístico nacional na década de 1950.

Ao transitar pelas artes brasileiras por conta de sua atividade profissional, além das passagens pela Galeria São Luiz³⁵¹, Donato Ferrari começa a ser conhecido pelos profissionais do ramo quando é chamado por Flávio Motta a integrar o corpo docente da FAAP. Nesta escola, o artista italiano é apresentado a importantes nomes do panorama artístico paulistano como Renina Katz, Flávio Império, Sérgio Ferro,

348 Lívio Abramo (Araraquara SP 1903 - Assunção, Paraguai 1992). Gravador, ilustrador, desenhista. Em 1953, é premiado como o melhor gravador nacional na 2ª Bienal Internacional de São Paulo. Dá aulas de xilogravura na Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), e, em 1960, funda com Maria Bonomi o Estúdio Gravura. Em 1962, radica-se no Paraguai e trabalha na Missão Cultural Brasil-Paraguai, posteriormente Centro de Estudos Brasileiros.

347 Donato Ferrari conta que, procurava pessoas para mostrar seus trabalhos das artes plásticas para conseguir inserir-se no mercado nacional, e indicaram o professor Lourival Gomes Machado, devido ao seu conhecimento e influência no campo artístico nacional. Um dia pegou seus trabalhos e foi até a casa do crítico de arte e Donato espalhou pelo chão sua produção artística.

349 Willys de Castro foi um dos fundadores da ABDI.

350 Artistas cariocas juntaram-se ao Grupo Ruptura, mas depois se desvincularam para abrirem o Grupo Neoconcreto.

351 Donato Ferrari ressalta a importância deste local para as artes paulistanas a partir de relatos das reuniões e discussões que ali aconteciam entre os representantes desta classe.

Ubirajara Ribeiro³⁵² e José Gamarra, por exemplo. Como professor das Faculdades Santa Marcelina, que lecionava a disciplina de Técnica da Composição Industrial I no curso de Artes, em 1962, inicia sob este mesmo assunto aulas na FAAP.

As relações estabelecidas e a liberdade de atuação dentro da Fundação Armando Álvares Penteado foram lembradas pelo professor Ferrari ao caracterizar suas aulas como um “curso de extensão do curso de Formação de Professores”³⁵³, coordenado por Flávio Motta, no início da década de 1960.

O artista italiano também evoca grande parte de sua atuação em território brasileiro ao historiador Walter Zanini. A proximidade com este representante das artes paulistanas e a influência de Zanini no campo permitiram a Ferrari certa abertura nos acontecimentos artísticos, uma vez que a partir de 1963, iniciou-se a organização do Museu de Artes da FAAP, cujo responsável era Walter Zanini.

Entre 1963 e 1978, o historiador também foi responsável pelo Museu de Arte Contemporânea – MAC/USP, onde instalou significativas mudanças, e contribuiu para a divulgação de novas linguagens artísticas. Neste ambiente, encontramos também a presença de Donato Ferrari, como um dos profissionais atuantes, o que lhe permitiu ampliar a rede de contatos no campo artístico. Uma exposição a ele dedicada em 1971, e as ações realizadas coletivamente com Nelson Leirner, Tomoshige Kusuno e Lydia Okumura³⁵⁴, em 1972, além de alguns trabalhos presentes em Jovem Arte Contemporânea são exemplos representativos do envolvimento de Donato Ferrari no campo das artes paulistanas durante as décadas de 1960 e 1970.

Neste mesmo período³⁵⁵, em meados da década de 1960, a diretoria da FAAP decidiu alterar os cursos livres de artes, uni-los e transformá-los em faculdade. Assim, em 1967 é inaugurada a Faculdade de Artes Plásticas e Comunicação sob a diretoria do professor João Rossi, então coordenador dos cursos livres e diretor da Escola de Artes desde 1959.

No grupo de professores da FAAP é interessante notar, nestes primeiros anos dos cursos de DI e CV, o trânsito entre alguns personagens desta instituição e do Instituto Presbiteriano Mackenzie. João Rossi (1923 - 2000) foi um destes exemplos, que, apesar de sua intensa participação nos cursos da FAAP, transferiu-se para o Mackenzie. Este artista entrou para o corpo docente do Instituto Presbiteriano em 1972 para lecionar a

352 Professor de Gravura da FAAP.

353 Entrevista concedida à autora em 07/07/2011.

354 FABRIS, Annateresa. Walter Zanini, o construtor do MAC-USP. USP/CBHA, 2009. p. 17. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/pdfs/cbha_2009_fabris_annateresa_art.pdf>. Acesso em: 12/01/2012.

355 Não foi possível identificar a data precisa do acontecimento. A referência adotada partiu do relato de Donato Ferrari. Entrevista concedida à autora em 07/07/2011.

disciplinas de Iniciação às Técnicas Industriais, e em 1973, foi nomeado coordenador da área de Comunicações de Artes. Rossi tornou-se uma das referências, sendo lembrado como tal pelos ex-alunos entrevistados devido ao conhecimento no campo das artes e as atividades praticadas em ateliês nas aulas de cerâmica.

No caminho inverso, arquitetos formados pelo Mackenzie também compunham o corpo artístico da FAAP e neste quadro encaixam-se os professores Haron Cohen e Laonte Klawa, que trouxeram o arquiteto Eurico Prado Lopes³⁵⁶ para fazer parte do corpo docente, sendo este lembrado por Donato Ferrari como um ótimo profissional devido ao seu conhecimento e excelência técnica. Por sua vez, Laonte Klawa³⁵⁷ também foi professor do iadê e contemporâneo de docentes de outras instituições observado pelo grupo colocado por Leon (2005, p.96):

No ano seguinte [1965], Ítalo Bianchi convidou os arquitetos Haron Cohen, Laonte Klawa, Ruy Ohtake, Samy Bussab, Sérgio Ferro, J. J. de Moraes, Antonio Benetazzo e Carlos Henrique Heck para dar aulas, ao adotar em seu currículo a comunicação visual e o desenho de objetos.

Haron Cohen, além de ministrar aulas no iadê na década de 1960, foi admitido como professor na FAAP em 1968, e integrou ainda o corpo docente da FAU/USP junto ao Departamento de Projeto³⁵⁸, como professor de Desenho Gráfico nestas duas últimas instituições³⁵⁹. Laonte Klawa e Haron Cohen desenvolveram uma série significativa de projetos no campo da arquitetura e do design, como o Centro Educacional Lúcia Martins Coelho³⁶⁰ e o Folheto para o iadê, ambos os projetos de autoria dos dois arquitetos realizados no ano de 1969³⁶¹.

Ligado ao grupo de DI e CV, Cohen foi um dos responsáveis pelas propostas acadêmicas de uso dos primeiros equipamentos de vídeo da FAU/USP, na década de 1980. Além de Cohen, fizeram parte deste grupo os professores Décio Pignatari e Lucrecia Ferrara, e dentro da disciplina de Sistemas de Programação Visual II, os docentes: Profa. Dra. Élide Monzéglio, Issao Minami, Haron Cohen e Vicente Gil Filho³⁶².

356 Eurico Prado Lopes, arquiteto vencedor do concurso, em 1976, para a edificação do Centro Cultural São Paulo junto com Luiz Telles.

357 Segundo o site da instituição, Laonte Klawa foi o primeiro arquiteto a ingressar como docente. Disponível em: <www.iadedesign.com.br>. Acesso em: 05/06/2010.

358 Não foi possível precisar a data de ingresso do professor na FAU/USP.

359 Disponível em: <<http://www.silveiraadvogados.com.br/mala/bio.pdf>>. Acesso em: 17/02/2012.

360 Projeto em parceria com Raymundo de Paschoal e Antonio A. Foz. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%203%20pdfs/subtema_A2F/Angelo_arruda.pdf>. Acesso em: 17/02/2012.

361 Como exemplo mais contemporâneo e importância ímpar para a arquitetura paulistana é o projeto de reestruturação da “Estação Pinacoteca” de responsabilidade de Cohen, concluído no ano de 2002 e inaugurada sob este título em 2004.

362 Disponível em: <<http://www.usp.br/fau/fau/secoes/video/historico>>. Acesso em: 12/12/2011.

Com relação a FAAP, Donato Ferrari, em depoimento, expõe que uma das principais dificuldades de transformar o curso em Faculdade foi a heterogeneidade do grupo de docentes presentes na Fundação, além da dificuldade de encontrar profissionais de diferentes áreas de atuação que abrangessem o campo do design.

À procura de estabelecer uma organização adequada aos cursos superiores e pautada na exigência de comportar as disciplinas previstas no CM de 1969, os responsáveis pelos cursos de DI e CV da FAAP montaram os currículos sobre uma ordem inexistente na Escola até aquele momento. Em entrevista, Donato Ferrari declara que procurou alguns profissionais para cobrir as deficiências técnicas dos cursos que eram formados, em sua maioria, pelos docentes dos cursos de artes oferecidos antes de 1967. Além da formação específica de design, outra barreira, citada pelo professor Ferrari, foi a montagem das disciplinas de conhecimento geral e a organização dos assuntos administrativos do curso, e para tal ele recorda o nome de um engenheiro, Waldemar Pinho de Melo, chamado para auxiliá-lo.

Neste período, início da década de 1970, em meio à dificuldade de encontrar corpo docente para as disciplinas mais técnicas, ingressou o professor Lívio Levi para lecionar Desenho Industrial. Este, por sua vez, levou Daniel Lafer, seu assistente no curso de Arquitetura do Mackenzie.

As relações sociais e profissionais de cada professor do corpo docente marcaram o início da formação do contingente de professores em ambos os cursos (FAAP e Mackenzie). Como lembrado por Ferrari nos exemplos do trio Cohen, Klawa e Lopes, e na dupla Lívio Levi e Daniel Lafer, ao sinalizar a proximidade anterior a entrada nesta Escola entre esses personagens.

Quanto àquele grupo de renomados artistas que já estavam na Escola quando houve a reformulação do ensino da FAAP ao longo da década de 1960, é importante assinalar que seus integrantes não receberam com bons olhos as transformações decorrentes deste período.

Segundo o professor Caciporé Torres, que vivenciou o período, professores como Flávio Motta, Renina Katz, Flávio Império, João Carlos Cauduro - representantes da FAU/USP que ministravam aulas na FAAP -, assumiram uma posição de repulsa diante das transformações desenhadas antes mesmo da abertura da Faculdade de Artes Plásticas, e intensificadas com a extinção da Escola de Artes em 1967³⁶³. Na obrigatoriedade de atender às exigências do MEC, havia a necessidade da Escola implantar uma organização mínima condizente ao um curso de nível superior.

363 A saída de Renina Katz, em 1963, e de João Carlos Cauduro, em 1965, podem ser exemplos das ideias que se iniciavam na tentativa de novos rumos para os cursos de artes na Instituição antes de configurá-los em Faculdade.

Em depoimento, o professor interpreta os fatos da seguinte maneira: “Então tornaram didática aquela organização meio empírica. No momento em que começou a organizar muito, este grupo saiu”, referindo-se aos nomes citados acima, como exemplos, e aos acontecimentos que desencadearam a abertura da Faculdade de Artes Plásticas. Neste contexto, verificamos a presença da professora Renina Katz entre 1953 e 1963 como professora de Composição. Flávio Império permaneceu entre 1964 e 1967, e Sérgio Ferro foi docente da disciplina de Composição e Plástica de 1962 a 1968, ambos contemporâneos de Caciporé Torres que se dedicou às aulas de escultura e esteve na FAAP entre 1962 e 1971.

Neste grupo é relevante apontar a presença de Sérgio Ferro desde 1962 no quadro docente da FAU/USP, ano que esta escola implantou as Sequências de DI e CV. Neste mesmo ano, Flávio Império também se tornou professor assistente de Renina Katz na FAU/USP. Ao passo que, Caciporé Torres ingressou no Mackenzie no ano de 1977 para dedicar-se à disciplina de Plástica. Sob as transferências de docentes entre as instituições, o professor, após ser questionado quanto à prática pedagógica no Instituto, supõe que o Mackenzie “estava saindo daquela preocupação de mostrar que arquitetura não era mais engenheiro arquiteto, era um criador” e expõe que a Escola permitiu “muita liberdade”³⁶⁴ na prática pedagógica também no curso de Desenho Industrial, ao comparar com o de Arquitetura.

Apesar destas baixas de profissionais, Donato Ferrari esclarece, em depoimento, que a FAAP manteve uma boa base docente no campo das artes, e a sua procura foi intensificada por quem atuasse em áreas correlatas, principalmente na arquitetura, engenharia, administração. O professor declarou que entrou em contato com professores de arquitetura para colaborarem no início do curso, mas houve pouca contribuição. Quando questionado sobre a colaboração da FAU/USP e do Mackenzie na composição do grupo docente da FAAP após a paralisação de 1968, ele assim explicita, em sua fala que a FAAP já estava “com um corpo docente formado (diferentemente do Mackenzie) a duras penas. Da FAU, poucas pessoas colaboraram. Ajudaram mais nas discussões.”. Ainda ao se referir àqueles que possuíam vínculo com a academia e o ajudou, Donato Ferrari cita³⁶⁵ nomes como Alessandro Ventura, da FAU/USP, e Carl Heiz Bergmiller e Alexandre Wollner, da ESDI.

Dessa forma, o professor identifica formações distintas, ou desconexas, entre FAAP e Mackenzie por uma questão apenas temporal, mas as influências entre elas existiam a partir dos seus representantes que frequentavam os mesmos ambientes (galerias de artes, congressos, associações, etc.). Ao final da década de 1960, enquanto a FAU/USP já revia a implantação das Sequências, o Mackenzie ainda não tinha aberto

³⁶⁴ Entrevista de Caciporé Torres concedida à autora em 19/10/2011.

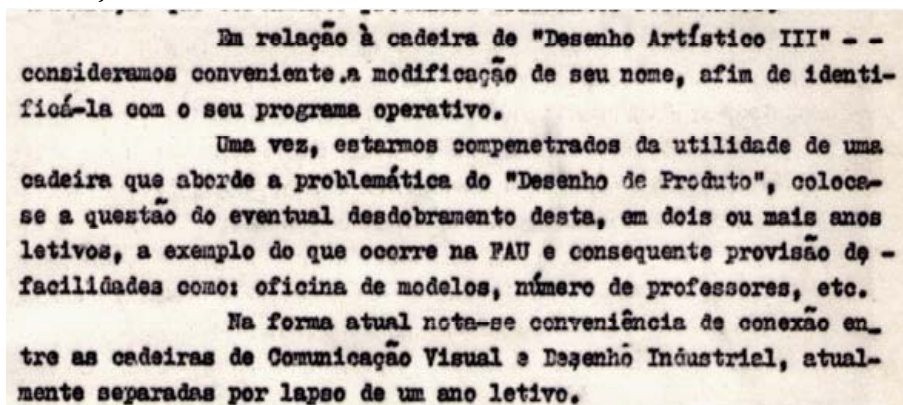
³⁶⁵ Entrevista concedida à autora em 07/07/2011.

o curso, isto fez com que Donato Ferrari se aproximasse de alguns arquitetos acadêmicos à procura por orientação da remodelação dos cursos de DI e CV da FAAP. Não foi possível identificar até que ponto os contatos estabelecidos influenciaram a montagem do curso da FAAP, mas com a ocorrência de encontros e as propostas discutidas, o curso do Mackenzie nasceu em 1971 no rastro do da Fundação Armando Álvares Penteado.

Não foi possível precisar a frequência das idas de Donato Ferrari à FAU/ USP e ao Mackenzie, mas elas aconteciam, principalmente, a convite dos professores e contribuíram para que os primeiros contatos fossem estabelecidos. O professor declara que esteve nestas Instituições, o que é confirmado pelo depoimento do ex-aluno de arquitetura Carlos Perrone, ingressante em 1968: “Não conhecia o Donato [Ferrari] antes. Ele e o professor Raphael [Buongiorno Netto], os conheci nas ocasiões que andavam pelo Mackenzie”.

No trânsito entre as escolas, dois anos antes de Rossi entrar no Mackenzie, Lívio Levi desligou-se desta Instituição para compor o grupo de professores da FAAP, assim comentado por sua ex-aluna e colega de trabalho Esther Stiller: “A FAAP talvez fosse o caminho que poderia mudar o curso e melhorar a atividade industrial. [Lívio] Foi convidado a dar aula, logo em seguida, quando saiu do Mackenzie.” Convidado pela Fundação Armando Álvares Penteado, Levi lecionou aulas de Projeto na Faculdade de Artes Plásticas, assim referido pelo professor Donato Ferrari: “O Lívio Levi veio de outra escola. Alguém me apresentou. Eu não o conhecia. [...] O Lívio Levi depois trouxe o [Daniel] Lafer”. Essa dupla de arquitetos continuou a promulgar o desenho industrial, não mais como uma disciplina isolada dentro de um curso de Arquitetura, mas componente de um curso específico de Design.

Em seus registros³⁶⁶, Levi mostrou-se um defensor do desenho industrial. Há neles tentativas de informar aos dirigentes do Mackenzie algumas definições do campo do desenho industrial/design e, ainda, seus esforços na busca de conhecimento sobre como implantar um curso fundamentado, o que é verificado pela quantidade de cartas destinadas à Instituição com esse intuito durante a década de 1960.



Em relação à cadeira de "Desenho Artístico III" - -
consideramos conveniente a modificação de seu nome, afim de identi-
ficá-la com o seu programa operativo.

Uma vez, estarmos compenetrados da utilidade de uma
cadeira que aborde a problemática do "Desenho de Produto", coloca-
se a questão do eventual desdobramento desta, em dois ou mais anos
letivos, a exemplo do que ocorre na FAU e consequente provisão de -
facilidades como: oficina de modelos, número de professores, etc.

Na forma atual nota-se conveniência de conexão en-
tre as cadeiras de Comunicação Visual e Desenho Industrial, atual-
mente separadas por lapso de um ano letivo.

Figura 22: Trecho extraído da carta de Lívio Levi a Salvador Cândia, diretor da Faculdade de Arquitetura do Mackenzie, em 08 de maio de 1967.

366 Escritos de Lívio Levi. [Acervo familiar].

[Fonte: Acervo familiar.]

Em muitas das anotações do professor também encontramos suas observações a respeito de exemplos internacionais da academia do design. Em uma, especificamente, Levi cita a FAU/USP e sugere a inserção das Sequências como conveniente para o período, assim descrito pelo professor em carta (Figura 22) destinada a Salvador Cândia, em 1967.

Nesse momento, Levi já estava envolvido com as atividades do campo do desenho industrial. Como integrante da associação de classe, a ABDI, havia participado do IV ICSID e cursado a disciplina de Metadesign na pós-graduação da FAU/USP, em 1965. Ele também pleiteava a participação na 5ª Edição do mesmo Congresso, que ocorreria em 1967, e que, posteriormente, lhe proporcionou conhecer novas referências acadêmicas internacionais da academia de design.

Vale aqui pontuar ainda a presença do docente da disciplina de DI da turma de arquitetura do outro período, o arquiteto José Carlos Priester. Formado pelo Mackenzie da década de 1960, possui suas origens artísticas vinculadas a importantes nomes do campo como Mário Gruber³⁶⁷, um dos que dedica suas referências, principalmente na gravura. Este arquiteto sempre teve trabalhos ligados às artes plásticas, campo que o projetou profissionalmente, “dividido entre as lidas de arquiteto e de artista, Zico [codinome por ele adotado] vai fazendo um pouco de cada”³⁶⁸. Devemos indicar ainda que o profissional não abandonou a arquitetura, como sua fonte de renda e assim por ele colocado: “A arquitetura é um castelo à parte, que lida com o espaço, com mensagens feitas em um universo muito mais caro e complexo”. Um exemplo de seu trabalho como arquiteto foi a parceria com os arquitetos Eduardo de Almeida e Vallandro Keating para o concurso para o Pavilhão do Brasil na Expo Osaka em 1970.

Se, de um lado, Priester dedicou-se à pintura, desenho, gravura, unindo artes plásticas e arquitetura, do outro, Lívio Levi desenvolvia sua pesquisa da arquitetura associadas às questões industriais.

Profissionalmente, Levi desenvolvia projetos de objetos, com destaque para joias e luminárias, e participava de premiações para a divulgação do campo, como o Prêmio Roberto Simonsen, no qual foi júri e selecionado entre os finalistas por três vezes, juntamente com profissionais que realizavam atividades correlatas ao design.

No contexto brasileiro devido ao incentivo às atividades industriais, que estimularam iniciativas nos campos empresarial, educacional e profissional do design, ocorriam nesta época e tornaram-se ponto de encontros entre os pioneiros. Os ambientes desses encontros permitiam

367 RADUNZ, Dennis. Priester. **ANEXO**. Joinville, 1999. Disponível em: <<http://www1.an.com.br/1998/jun/26/0ane.htm>>. Acesso em: 12/01/2012.

368 OLIVEIRA, Maurício. O Cigano do pincel. **ANEXO**. Joinville, 1999. Disponível em: <<http://www1.an.com.br/1999/jul/04/0ane.htm>>. Acesso em 12/01/12.

o convívio entre os agentes que dirigiam suas atividades à prática do desenho industrial, e Levi era um dos assíduos frequentadores. Apesar de não se poder categorizar que a proximidade com professores de outras instituições de ensino tenha sido primordial para as sugestões feitas pelo professor Levi ao Mackenzie, o contato com outros profissionais, provavelmente, foi um dos fatores que contribuíram para as propostas de abertura de um curso independente de DI.

A relevância dos estudos realizados por Lívio Levi, apresentados ao longo deste trabalho, não lhe garantiu participar do primeiro corpo docente dos cursos de DI e CV do Mackenzie. Abertos em 1971, quando o professor Levi já estava na FAAP, esses cursos (DI e CV) contaram com uma parcela de professores de outros cursos dentro do Mackenzie, principalmente da Arquitetura com quem dividiam os espaços físicos. A estes, são acrescentados outros profissionais como, por exemplo, técnicos, e principalmente, artistas, professores ou não desta Instituição.

A importância destes docentes é expressa por seus ex-alunos que identificaram as disciplinas de metodologia, práticas de ateliês e teóricas, como as mais significativas em muito devido ao docente responsável. Como no caso de João Rossi e Laszlo Zinner. Este escultor húngaro era professor regente da cadeira de Modelagem e Plástica da Faculdade de Arquitetura do Mackenzie entre os anos de 1954 e 1977³⁶⁹. Zinner foi nomeado coordenador dos cursos de Desenho e Plástica, DI e CV, quando estes foram abertos, sob a diretoria de Jun Okamoto, da Faculdade de Arquitetura.

Ao contrário do que se pudesse cogitar, coube a um artista a coordenação de um curso originário de uma Faculdade de Arquitetura que descendia de uma Escola de Engenharia.

A participação de profissionais do campo das artes e a composição das primeiras grades curriculares contribuem para identificar certo caráter artístico do início dos cursos de DI e CV do Mackenzie. Isto pode ser notado nas falas de seus participantes, como exemplificado pelo professor Robinson Salata³⁷⁰, ex-aluno do curso de DI: “nossa formação era muito mais de artistas plásticos propriamente ditos do que de profissionais voltados para a indústria, ou de alguém que estivesse produzindo ou pensando nos processos industriais”.

Se, por um lado, o conhecimento específico das áreas de atuação dos profissionais docentes de áreas correlatas limitava o ensino específico de Desenho Industrial, devido ao desconhecimento do campo naquele período; por outro, a relação de proximidade entre alunos e professores ajudou na evolução das aulas e foi uma importante característica dos

369 Disponível em <<http://www.ahungara.org.br/site/professoresculptorlaszlozinner.pdf>> Acesso em 10/09/2009.

370 Entrevista concedida à autora em 03/abril/2008.

curso. Com a turma pequena, cerca de 25 alunos³⁷¹, (os atendimentos eram praticamente individuais) e o anseio de implantar um curso voltado às demandas sociais da época, o corpo docente proporcionava troca constante de informações. Eles permitiam, inclusive, que os próprios alunos trouxessem suas experiências de dentro das indústrias/empresas para a sala de aula, como nos casos narrados por Eugênio Ruiz³⁷² e Celso Antonio Monteiro³⁷³, ambos os ex-alunos do Mackenzie.

Com a abertura desses cursos, profissionais que não faziam parte do Instituto Presbiteriano foram chamados para ampliar o corpo docente. Nesse período juntaram-se ao grupo, professores de artes vindos de outras instituições como Caciporé Torres, que lecionava Gravura na FAAP e passou a ministrar aulas de Plástica. Este, por sua vez, convidou outros profissionais, como o professor Norberto Stori, seu ex-aluno de Artes Plásticas na FAAP, que se tornou responsável pela disciplina de Gravura.

Outro personagem que transitou entre FAAP e Mackenzie, e a arquitetura e o design, no meio acadêmico e profissional foi o professor Sami Bussab, lembrado também por Donato Ferrari. Bussab³⁷⁴ formou-se em arquitetura pelo Mackenzie em 1964 e integrou o grupo de professores da Escola Técnica de Desenho e de Comunicação do IADê, como docente da Cadeira de Desenho de Objeto e coordenador do Departamento de Desenho, entre os anos de 1967 a 1971. Neste ano, no Mackenzie, o professor tornou-se responsável pelo Departamento de Pesquisas Arquitetônicas e pela coordenação do curso de Projeto da Faculdade de Arquitetura. Ainda em 1971, na Faculdade de Artes Plásticas da FAAP, Sami Bussab é intitulado professor da cadeira de Projeto, antes ainda dos cursos de DI e CV receberem o reconhecimento. Em 1979, ele foi chefe do Departamento de Comunicação Visual e Desenho Industrial, permanecendo até 1981. De 1976 a 1980, o professor chefiou o Departamento de Arquitetura da Universidade Mackenzie.

Em paralelo às atividades acadêmicas, o arquiteto também participou das atividades do Instituto dos Arquitetos do Brasil – Unidade de São Paulo – IAB/SP entre os anos de 1966 e 1978, e entre essas coordenou a Comissão de Desenho Industrial deste Órgão nos dois primeiros anos de atuação do professor (1966/7). Neste período, conviveu com outros profissionais ligados à academia e às atividades relacionadas ao design, como por exemplo, Ludovico Martino, Júlio Katinsky e Haron Cohen.

No ensino do design, a década de 1960 para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP é um período de implantação das novas sequências

371 Entrevista concedida à Prof^a. Dr^a. Andréa de S. Almeida em 27/05/2011.

372 Entrevista concedida à autora em 08/12/2009.

373 Entrevista concedida à Prof^a. Dr^a. Andrea de S. Almeida em 05/05/2011.

374 Disponível em: <http://www.designio-arq.com.br/curric/curr_sami.htm>. Acesso em: 01/09/2010.

disciplinares e de decorrentes análises e revisões. Já para a FAAP e o Mackenzie, é uma época de desenvolvimento das ideias, com a abertura dos cursos de DI e CV ocorrendo apenas no final desta década e início da seguinte. Esta questão temporal fazia com que a primeira, possivelmente, tivesse sido consultada pelas seguintes devido à vivência dos anos anteriores e o envolvimento de seus representantes nos assuntos do campo do design. Assim, a relação entre as três instituições pode ser identificada por meio da participação de seus agentes nas atividades que envolviam o campo do design, e que conduziram as primeiras iniciativas, contribuindo ainda para a delimitação do campo de atuação e do ensino na cidade de São Paulo.

Na FAU/USP, como apresentado anteriormente, o desenho industrial e comunicação visual eram tomados como uma extensão da arquitetura.

Dentro das Cadeiras e Departamentos da FAU/USP no início da década de 1960, encontramos ícones das artes e da arquitetura que organizaram as primeiras disciplinas em proximidade ao que hoje chamamos de design. Destacam-se personagens que, a partir de 1962, colaboraram para uma nova organização do ensino que derivou na Sequência de DI e CV. Assim, entre os nomes que ocupavam as Cadeiras nesta época, estão: Helio Queiroz Duarte, (Marlene Picarelli e Lúcio Grinover - assistentes), Abelardo Riedy de Souza, Roberto Cerqueira César (Luiz Roberto Carvalho Franco e Dario Imparato - assistentes), Ernest Robert Carvalho Mange (João Baptista Alves Xavier e Cândido Malta Campos Filho – assistentes) e José Maria da Silva Neves (Abraão Velvu Sanovicz e Luiz Gastão de Castro Lima – assistentes).

As cadeiras designadas pelo termo Composição, predecessoras do Departamento de Projeto, reuniram aqueles agentes que seriam os responsáveis pelas primeiras discussões acadêmicas dentro da Faculdade. Como apontado pelo professor Grinover, a inserção das disciplinas de DI e CV na FAU/USP foi o resultado de discussões internas geradas a partir das atividades praticadas por seus profissionais para o mercado e das necessidades que a sociedade apresentava naquele momento.

Neste conjunto vale apresentar mais profundamente o professor José Maria Silva Neves, como responsável pela Cadeira que derivaria as disciplinas de DI e CV, a fim de caracterizar as referências dos pioneiros do design paulistano.

Silva Neves, professor dos primeiros agentes que pensaram o design na FAU/USP, formou-se engenheiro-arquiteto pela Politécnica da USP em 1922, conviveu com importantes nomes as artes plásticas e foi responsável pela Fundação Paulista de Belas Artes em 1942 juntamente com Juarez de Almada Fagundes, Torquato Bassi e Eurico Franco Caiuby. Silva Neves também participou do 1º Salão Paulista de Belas Artes (1943) onde participaram, entre outros, Volpi, Tarsila do Amaral e Anita

Malfatti, além dos anteriores. O professor teve como seus discípulos Hélio Duarte e Eduardo Corona que promulgaram o repertório da relação forma e função nos seus projetos profissionais.

Pintor e aquarelista, Silva Neves era responsável por disciplinas do campo artístico e apreciava a funcionalidade e racionalidade, apesar de sua formação eclética. Sua dedicação ao ensino é verificada logo em 1943 quando expôs uma proposta de ensino de desenho ainda na Escola Politécnica.

Com a abertura da FAU/USP, em 1948, o professor politécnico foi contratado para dar aula também no curso de arquitetura, assumindo a Cadeira de Desenho Artístico, tendo como assistentes³⁷⁵ Jacob Mauricio Ruchti (arquiteto Mackenzie, 1940), Luiz Gastão de Castro Lima (arquiteto FAU/USP, 1954) e Abrahão Velvu Sanovicz (arquiteto FAU/USP, 1958)³⁷⁶.

A importância de sua presença no contexto deste trabalho é identificá-lo como um agente presente na fase de transição e formação dos primeiros personagens envolvidos com as atividades relativas ao design dentro da FAU/USP. O professor reuniu e orientou importantes nomes das artes e arquitetura que conduziram a formação da academia deste campo. Professores como Flávio Motta e Benedito Lima de Toledo são apresentados como discípulos de Silva Neves no texto de Carlos Lemos, outra importante figura acadêmica de arquitetura, que assim descreve:

Silva Neves era um arquivo ambulante e foi a pessoa mais explorada dando entrevistas para os estudantes...Tudo que o Flávio Motta e o Benedito Lima de Toledo escreveram, que todos escreveram sobre São Paulo, foi o Silva Neves quem contou. Metade do que se sabe sobre Ramos de Azevedo, foi ele quem contou [...] (Lemos, 1985, p.9 In Ficher, 2005, p.212)

A importância dos nomes acima, presentes desde a constituição das primeiras disciplinas destinadas ao DI e à CV, não se refere apenas às discussões acadêmicas, mas como agentes que contribuíram para a divulgação e delimitação do campo do design, principalmente, paulistano.

Nestes termos, verificamos a expressiva produção de textos (artigos, reportagens, etc.) produzidos por alguns destes personagens. Um exemplo disso é o artigo de autoria de João Carlos Cauduro, então professor da FAU/USP e da FAAP, para a revista Habitat, em 1964, com o título “Origem e desenvolvimento do desenho industrial no Brasil”³⁷⁷. Nesta época, Cauduro já passara pela experiência como membro da primeira comissão de designers no ICSID em 1963, e abrange com

375 Apud Ficher, 2005, p. 212.

376 *A Construção em São Paulo*, São Paulo, p. 37, 1973.

377 CAUDURO, João Carlos. Origem e desenvolvimento do desenho industrial no Brasil. Habitat, São Paulo, Ano XIV, N. 76, p. 47-50, 1964.

propriedade as condições do campo naquele período. Ele relata as tentativas de conciliar arte e indústria, o IAC-MASP, o surgimento dos primeiros escritórios, as iniciativas do IAB, as disciplinas da FAU/USP e os objetivos da ESDI.

Vale pontuar que este periódico foi um importante meio de divulgação do campo, como pode ser notado com a presença de outros textos sobre o desenho industrial nesta mesma edição. Um sobre o Prêmio Roberto Simonsen, cujos vencedores foram Norman Westwater e Michel Arnault da Mobília Contemporânea com sua poltrona desmontável, e outro, escrito por Lúcio Grinover com o título “Desenho Industrial”. Grinover aproveitou o ensejo desta premiação para buscar esclarecer certas definições sobre este campo de atuação dentro das necessidades sociais, econômicas e culturais ditadas pela época e pela comunidade para a qual o setor atuava, ao escrever³⁷⁸:

Desenho Industrial não é desenho técnico.
Desenho Industrial não é decoração.
Desenho Industrial não é embelezamento do produto.
Desenho Industrial não é “arte aplicada”
Desenho Industrial é planejamento técnico, formal do produto; isto é, o projeto de objetos destinado à produção em série, visando a qualidade dos mesmos.

Tal como estes representantes da FAU/USP, o Mackenzie contava com um grupo de professores que colaboravam nas discussões sobre o campo do design, do qual destacamos a participação do professor Eduardo Corona, discípulo do professor Silva Neves.

Corona formou-se em arquitetura pela Universidade do Brasil no Rio de Janeiro, em 1946³⁷⁹. De 1966 até 1971, o arquiteto foi um dos redatores da revista Acrópole, um dos mais importantes periódicos especializados em arquitetura do Brasil, e escrevia regularmente no informe do IAB/SP, entidade que participou ativamente, chegando à vice-presidência no biênio de 1974/5, sob a presidência de Eurico Prado Lopes.

Eduardo Corona atuou ainda junto ao IAB-RJ, em 1947 e 1948; no CREA-SP, entre 1953 e 1966, e de 1991 a 1996. Ao longo da segunda metade do século XX foi personagem atuante em diferentes frentes da arquitetura, participou de júris e comissões, desenvolveu funções em órgãos públicos e elaborou conjunto expressivo de projetos e obras arquitetônicas.

A atuação deste profissional também abrangeu as questões relacionadas ao campo do desenho industrial como pode ser identificado na série de textos sobre tal tema publicados nas revistas Acrópole, Habitat e Arquitetura e Construção – AC, ao longo da década de 1960, como por

378 GRINOVER, Lúcio. Desenho Industrial. Habitat, São Paulo, Ano XIV, N. 76, p. 52-54, 1964.

379 GALLEAZZI, Ítalo. Eduardo Corona: estudo de uma residência unifamiliar, 1956. ARQUITEXTOS, São Paulo, 06.066, Vitruvius, nov. 2005. Disponível em: < <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.066/405>>. Acesso em: 22/11/2011.

exemplo: **O desenho industrial, o arquiteto e iniciativas erradas**, em 1963, e **ABDI, IAB, ESDI, FAU, UD, USE, etc.**, em 1965, ambos para a revista *Acrópole*³⁸⁰.

O significado de suas ações para o campo da arquitetura percorreu não apenas por meio da elaboração de diversos projetos, como também por sua atividade docente desde 1949 na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Dedicou-se, sobretudo, ao ensino da arquitetura e produziu uma série de textos para esta área de atuação, destacando-se o *Dicionário de Arquitetura Brasileira*, em 1957, em parceria com o também professor da FAU/USP, Carlos Lemos. Neste mesmo ano, ele ingressou como docente na Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzie.

A FAU/USP por meio de seus representantes e ações pioneiras dentro do design e da arquitetura ofereceu a possibilidade de estabelecer as primeiras discussões em torno das atividades que seriam desenvolvidas visando à almejada industrialização, acompanhando assim, o período desenvolvimentista. Seus docentes e alunos formaram um grupo que era procurado, direta ou indiretamente, por representantes de outras escolas, e possibilitou construir uma relação favorável à troca de ideias.

Apesar de não ser possível, com os dados levantados, detectar a relação oficial entre as instituições, a convivência entre alunos e professores foi clara, principalmente no campo da arquitetura, entre FAU/USP e a FAU/Mackenzie. Esta aproximação era possível devido tanto às questões de proximidade, praticamente instaladas na mesma rua, quanto ao fato do tamanho pequeno das turmas, o que permitia que os docentes acompanhassem mais cautelosamente cada discente, conferindo uma característica aos cursos que muitos depoentes citaram: a relação de proximidade entre professores e alunos e o conseqüente interesse e aprendizado gerado. O trânsito constante das ideias percorria desde o campo da arquitetura até questões sociais, políticas e econômicas daquele período..

Os depoimentos sinalizaram que os dois cursos de arquitetura, da FAU/USP e do Mackenzie, não estabeleciam relações diretas quanto ao desenvolvimento das atividades acadêmicas propostas. A frequência mútua era proveniente de iniciativas entre os próprios alunos, que foram os primeiros formandos de arquitetura na cidade de São Paulo.

Por meio dos discursos concedidos, os discentes do final da década de 1960, entrevistados nesta pesquisa, evidenciaram essa proximidade e o convívio, como colocado por dois representantes da Arquitetura do Mackenzie: Esther Stiller e Carlos Perrone. Esther Stiller declara que: “Nos anos [em que era estudante] do Mackenzie, [ela] convivia muito com os alunos da FAU/USP. Eram 30 alunos na FAU e 40 no Mackenzie.

380 CARA (2008, p. 98).

Só existiam essas duas escolas de arquitetura.”³⁸¹. Esta explanação é compatível com as palavras de Carlos Perrone, que ilustra os fatos da seguinte forma: “no começo, você atravessava a rua e estava na FAU. Eram duas faculdades de arquitetura no Estado [de São Paulo] e as duas estavam na mesma esquina [...] era grande a intimidade de quem fez a FAU/USP e Mackenzie naquele tempo [...]”³⁸².

Agentes de diferentes áreas participaram da montagem cursos pioneiros de DI e CV, muito em função do desconhecimento do campo do design naquela época. Isto, ao invés de gerar uma formação desconexa, permitiu que os primeiros profissionais obtivessem conhecimento abrangente para atuar em áreas diversas.

Esta questão da diversidade no ensino do design como ponto positivo na formação profissional também é apresentada pelo designer gráfico Alexandre Wollner³⁸³ ao citar que quem deveria dar aulas de “design são economistas, administradores, engenheiros, entre outros”, pois o designer deve ser uma confluência destes conhecimentos e entender como aplicá-los na prática da sua atividade.

Contudo, tal proximidade não pode ser considerada em relação à FAAP. Talvez as características diferentes entre os cursos oferecidos fosse um aspecto que dificultasse a integração, pois naquele período a Fundação oferecia apenas cursos de Artes, derivando-se ao final da década de 1960 os cursos de DI e CV, e apenas em 1990 o curso de Arquitetura é aberto.

5.3. GRADES CURRICULARES

A análise comparativa entre as grades curriculares está pautada nos critérios apresentados no início deste trabalho, ou seja, a divisão das disciplinas em três grupos a fim de promover o diagnóstico desejado a partir dos títulos das mesmas. Os grupos, apresentados na Introdução do presente trabalho, são: Disciplinas de conhecimentos gerais, Disciplinas que formam referenciais comuns da grande área do design e Disciplinas específicas para cada habilitação.

Com as grades escolares, identificamos relações na evolução de cada curso durante o período pesquisado (décadas de 1960 e 1970). A alocação das disciplinas possibilitou-nos levantar algumas características das escolas referenciadas nas terminologias adotadas, nos documentos institucionais e pessoais e nos discursos dos personagens pertencentes às escolas e períodos estudados.

381 Entrevista concedida à autora em 28/08/2011.

382 Entrevista concedida à autora em 08/11/2011.

383 Entrevista concedida à autora em 21/01/2012.

Internamente, cada Escola sofreu influência dos seus cursos de origem e das convicções dos responsáveis na época de implantação para instalar os novos campos de conhecimento (Desenho Industrial - DI e Comunicação Visual - CV). O reflexo destes ideais pode ser apurado na orientação adotada na montagem de cada curso, uma vez que dependeu de quem eram os formadores de opinião dentro de cada instituição e a quem coube organizar os primeiros rumos da academia deste campo nas três escolas, tomadas aqui como, pioneiras do design paulistano.

Aqui, é válido retomar a leitura do currículo como uma expressão de poder, uma vez que reflete o pensamento daqueles que são responsáveis por organizá-lo, pode ser interpretado na leitura das grades curriculares expostas ao longo deste trabalho. A organização destes cursos expressa a diversidade das ideias, presentes na montagem dos cursos das três, de maneira semelhante dentro de sua evolução quanto às propostas disciplinares. A similaridade encontrada nas nomenclaturas das disciplinas, na distribuição das mesmas durante os anos dos cursos e nos temas propostos para as aulas traz indícios da proximidade entre estes, considerando a proposta de análise possível para esta pesquisa

5.3.1. A Arquitetura e o Desenho Industrial

O exemplo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP no grupo estudado de escola de design é atípico por serem disciplinas de projeto em DI e CV dentro de um curso de Arquitetura. No entanto, a base comparativa estabelecida com as outras duas – FAAP e Mackenzie – é possível quando entendemos tais disciplinas como parte de uma Sequência independente de disciplinas de projeto.

O Desenho Industrial e a Comunicação Visual foram introduzidos informalmente nas disciplinas de Composição por meio das propostas didáticas dos seus docentes e depois continuaram em disciplinas obrigatórias e autônomas às Cátedras a partir da reforma de 1962 ocorrida na FAU/USP, formando as Sequências.

Quando é criado o Departamento de Projeto na FAU/USP (Figura 23), em 1963, a ênfase nas práticas de ateliê marca o ensino da Escola, que buscou na formação generalista a consonância entre o crescimento da

ESQUEMA APROVADO PELO FORUM DE DEBATES

	CURSO BÁSICO				ALTERNATIVAS			
1º ano	P	PL	DI	CV	-	-	-	-
2º ano	P	-	DI	CV	P	FL	DI	CV
3º ano	P	PL	-	-	P	FL	DI	CV
4º ano	-	PL	-	-	P	FL	DI	CV
5º ano	T E S E							

Figura 23: Distribuição das Sequência das disciplinas do Departamento de Projeto aprovado no Fórum de 1963.

[Fonte: FAU/USP, 1963].

Durante a década de 1960, contemporâneo a este contexto, o Instituto Presbiteriano Mackenzie pensou de maneira correspondente para seu curso de Arquitetura. Alguns anos antes da abertura dos cursos de DI e CV no Mackenzie, o currículo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo contava também com disciplinas da grande área do design, como apresentado na grade de 1968.

Neste caso, apesar de DI e CV serem disciplinas isoladas dentro de um curso de arquitetura, elas compreendiam propostas de trabalhos completos nas duas áreas, como por exemplo, o projeto gráfico para uma marca corporativa, na disciplina de CV, desenvolvido ao longo de um semestre letivo. Ou ainda, a elaboração de projeto de objetos para ao dia-a-dia e sua relação com o usuário, no caso de luminárias, um dos exercícios propostos por Lívio Levi no terceiro ano de Arquitetura³⁸⁴.

Abordagens como esta também eram praticadas na FAU/USP ao levantarmos os programas das disciplinas de CV e DI durante a década de 1960 e 1970. No entanto, a sequência em três e quatro anos, respectivamente, possibilitava aos alunos aprofundarem-se no conhecimento das atividades relacionadas ao campo do design permitindo-lhes a apresentação de um trabalho final de curso em uma destas duas áreas (Tabelas 12 e 13).

Nessa época, fazia seis anos que a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP havia inserido as Sequências de DI e CV em sua grade que já tinha passado por dois importantes Fóruns, em 1963 e em 1968, com o intuito de aperfeiçoar suas propostas e rever os processos de ensino praticados ao longo da década de 1960.

Como exemplo disso, destacamos a série de textos reunidos para a exposição de Desenho Industrial e Comunicação Visual programada para o final do ano de 1970. Nesta coletânea, representantes desta escola, das artes e da cultura nacional discursaram sobre arquitetura, desenho, indústria, sociedade e ensino (FAU/USP. **Desenho Industrial e Comunicação Visual**: Exposição, Debates - 12 a 13 de outubro. São Paulo: FAU/USP, 1970.).

Fatos como este indiciam o pioneirismo da FAU/USP no campo acadêmico do design. No ano de 1970, enquanto o Mackenzie ainda não abria seus cursos de DI e CV, e a FAAP formava a primeira turma destes cursos, a FAU/USP já repensava esta área de atuação dentro da academia referenciando-se em importantes personagens do campo.

384 Conforme depoimento de sua ex-aluna Esther Stiller. Entrevista concedida à autora em 28/08/2011.

FAU/USP - 1962

1a série	Cálculo Diferencial e Integral. Geometria Analítica. Nomografia
	Geometria descritiva e aplicações
	Topografia. Elementos de Astronomia de posição
	Projeto I (1.a parte)
	História da Arte. Estética
	Desenho Industrial I (disciplina autônoma)
	Comunicação Visual I
2a série	Mecânica
	Projeto I (2.a parte)
	Construção I
	Comunicação Visual II (discip. autônoma)
	Desenho Industrial II (disciplina autônoma)
	História da Arquitetura I
	Física Geral e Aplicada
	Estudos Sociais e Econômicos
Cálculo Diferencial e Integral. Geom. Analítica	
3a série	Resistência dos Materiais, Estabilidade das construções
	Hidráulica e saneamento
	Construção II
	Projeto II
	Planejamento I
	Desenho Industrial III
	Comunicação Visual III (discip. autônoma)
Fundações (disciplina autônoma)	
4a série	Projeto III
	Planejamento II (1.a parte)
	História da Arquitetura III
	Desenho Industrial IV (disciplina autônoma)
	Estruturas Correntes de Madeira, metálicas e de Concreto Simples e Armado
Técnicas das Construções, Organização dos Trabalhos e Prática Profissional	
5a série	Projeto IV
	Planejamento II (2ª parte)
	História da Arquitetura IV

Tabela 12: Grade curricular do curso de Arquitetura e Urbanismo da USP - 1962. [Fonte: FAU/USP, 1962.]

FAU/MACKENZIE - 1968

1a Série	Mecânica Estrutural I (Resistência dos materiais)
	Matemática (Cálculo e Analítica)
	Geometria Descritiva
	Topografia
	Técnica das Construções I
	Composição I
	Comunicação Visual (Desenho e Plástica)
Desenho Arquitetônico	
2a Série	Matemática (Cálculo e Analítica)
	Técnica das Construções II
	Composição II
	Comunicação Visual (Desenho)
	Teoria da Arquitetura I
	História da Arquitetura I
	Física Aplicada
	Plástica
	Mecânica das Estruturas I (Resistência dos materiais)
	Representação Gráfica (Perspectiva)
Materiais da Construção	
3a Série	Estatística
	Hidráulica
	Composição III
	Teoria da Arquitetura II
	História da Arquitetura II
	Eletricidade
	Desenho Industrial
Paisagismo	
4a Série	Estatística
	Composição IV
	Concreto Protendido
	Concreto Armado
	Planejamento I e II
	História da Arte
	Economia Política
	Legislação
Mecânica dos Solos	
5a Série	Higiene e Saneamento
	Evolução Urbana
	Projeto IV
	Planejamento IV
	Sistemas Estruturais
	Organização e Administração
	Construção IV (Prática profissional)
Arquitetura no Brasil	
Problemas Brasileiros	
Estudos sociais	

Tabela 13: Grade curricular do curso de Arquitetura do Instituto Presbiteriano Mackenzie - 1968. [Fonte: acervo pessoal].

Neste conjunto foram encontrados os seguintes textos: **Desenho e Emancipação** de Flávio Motta; **As artes na cidade** de Ferreira Gullar; **A cidade contemporânea** de Oscar Niemeyer; trechos de **O Desenho** – aula inaugural proferida por João B. Vilanova Artigas, em 1967; e ainda, uma coletânea de partes de obras³⁸⁵ de Lúcio Costa.

Por outro lado, a proposta encontrada no Mackenzie estava contida em uma disciplina de design em cada semestre (do 1º ao 3º). Neste grupo, referente à disciplina de DI do Mackenzie, o docente Lívio Levi propunha tarefas que alinhavam o processo industrial ao objeto na dimensão do usuário, em escala menor a da arquitetura, assim caracterizado por sua ex-aluna Esther Stiller³⁸⁶:

A dinâmica do curso era muito simples, com temas e trabalhos de desenvolvimento rápido. Cada dois meses era um trabalho que tinha um tema a ser desenvolvido. A metodologia era simples, no sentido de buscar a tecnologia da produção. Chegamos a visitar uma ou duas fábricas. Fazíamos desenhos e perspectivas. Os desenhos eram feitos à mão.

As palavras de Esther Stiller aproximam as propostas da FAU/Mackenzie da FAU/USP quanto à metodologia praticada. As atividades desenvolvidas nos primeiros anos das disciplinas de Desenho Industrial da Faculdade de Arquitetura da USP propunham exercícios que desenvolvessem a capacidade do aluno para aplicar os procedimentos apreendidos na arquitetura - como proporção e espacialidade - à escala do objeto, como na disciplina de Levi.

Dentro das declarações da arquiteta Esther Stiller sugere-nos que a disciplina de Lívio Levi abordava o desenho industrial com o intuito de discorrer também sobre a arquitetura industrializada, outra questão levada pelo professor Levi ao Mackenzie como verificado em suas notas.

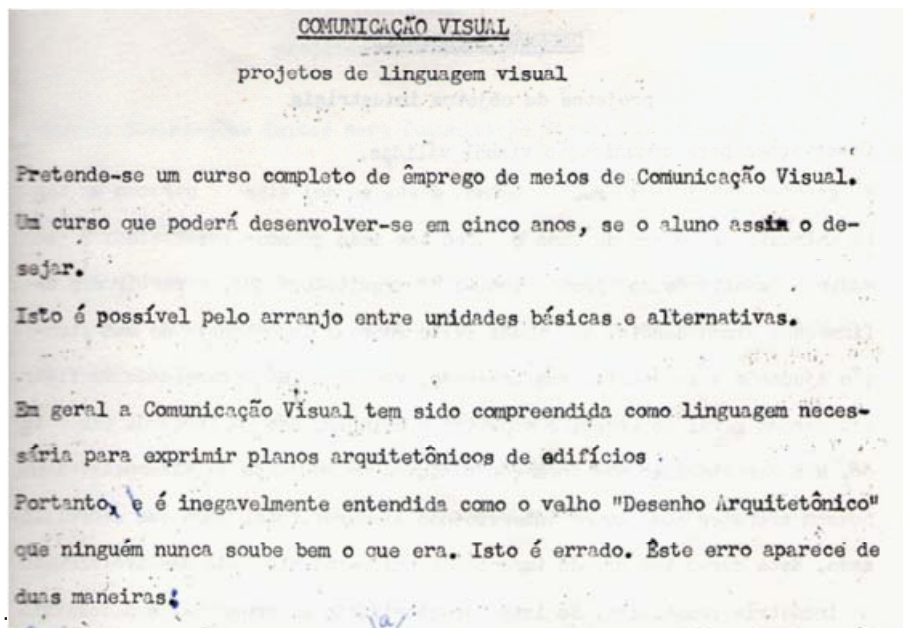


Figura 24: Trecho extraído do Relatório de 1969 referente à habilitação de Comunicação Visual da FAU/USP. [Fonte: _ Relatário de 1969. FAU/USP.]

385 Fazem parte deste grupo os seguintes textos: A Crise da Arte Contemporânea (A Arte e a Educação) sobre Arquitetura, O Novo Humanismo Científico e Tecnológico, Depoimento de um arquiteto carioca, Ensino do Desenho, e o Arquiteto e a Sociedade Contemporânea.

386 Entrevista concedida à autora em 28/08/2011.

Figura 25: Trecho extraído do Relatório de 1969 referente à habilitação de Desenho Industrial da FAU/USP.
[Fonte: Relatório de 1969. FAU/USP.]

DESENHO INDUSTRIAL

projetos de objetos industriais

Observações para comunicação visual válidas.

Há grandes ambições na FAU em torno deste curso; elas parecem um tanto anárquicas; apesar de tudo o curso tem dado grandes resultados: É só medir a quantidade de profissionais de arquitetura que, a partir das afirmações ainda débeis, que temos feito sobre a importância de uma atuação ajudando a indústria, vem trazendo, vem dando. Há necessidade de fixar o programa geral do grupo; o objetivo a atingir. Não se trata de fazer tudo, mas caracterizar uma formação básica e um conjunto de alternativas que possam oferecer aos alunos interessados, um curso total como que especializado. Este curso tem grande importância na etapa atual do desenvolvimento da indústria brasileira. Só isto caracterizaria um programa. É necessário alijar a indústria de um certo autodidatismo curioso e inventar, nem sempre justos, assim como dar condições que lhe permitam abandonar a cópia de projetos metropolitanos.

Figura 26: Portaria GR. No 884, de 25 de agosto de 1969.

PORTARIA GR. nº 884, de 25 de agosto de 1969.

Estabelece medidas sobre o regime didático e escolar da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.

Alfredo Buzaid, Vice Reitor em exercício da Universidade de São Paulo, usando de suas atribuições legais e de conformidade com o disposto na Portaria nº 27, de 20 de março de 1963, baixa a seguinte

PORTARIA

Da Organização Didática

Artigo 1º - São os seguintes os Departamentos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, e os respectivos campos de conhecimento onde exercem suas atividades de ensino e pesquisa:

- I - Departamento de Ciências
 - Grupo 1 - Matemática Básica
 - Grupo 2 - Física Aplicada
- II - Departamento de Tecnologia da arquitetura, do desenho industrial e do planejamento urbano.
 - Grupo 1 - Técnicas de aferição de projeto no que diz respeito à estabilidade.
 - Grupo 2 - Técnicas relacionadas ao meio geográfico, ao conforto dos edifícios e das cidades e as relativas aos serviços de utilidade pública.
 - Grupo 3 - Técnicas de planificação e organização.
- III - Departamento de Projeto
 - Grupo 1 - Projetos de comunicação visual.
 - Grupo 2 - Projetos de sistemas de objetos industriais.
 - Grupo 3 - Projetos de edifícios.
 - Grupo 4 - Projetos urbanos e regionais.
- IV - Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto.
 - Grupo 1 - Fundamentos sócio-econômicos da arquitetura.
 - Grupo 2 - História da arte, da arquitetura e da tecnologia.
 - Grupo 3 - Estética do Projeto.

A relevância das sequências de CV e DI dentro do ensino da FAU/USP é expressa no Relatório de 1969 da Instituição, como observado nos trechos anteriores.

Os textos dedicados à Comunicação Visual e ao Desenho Industrial expressam que a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP não pretendia fazer com que estas áreas fossem apenas complementares à arquitetura. Os termos “curso completo” para CV e “curso total” para DI resgatam a ênfase pretendida para as Sequências, desde a implantação em 1962. Como resultado deste processo é editada a Portaria GR. No 884 (Figura 26), que reitera a divisão do ensino em departamentos e assinala a importância que as duas habilitações (DI e CV) assumiam no contexto da escola.

Enquanto Levi discutia o desenho industrial dentro da Faculdade de Arquitetura do Mackenzie, nos anos de 1960, a FAU/USP também o debatia em seus encontros. A importância do desenho industrial e da comunicação visual neta Escola associada ao papel social do arquiteto regeu boa parte de seus acontecimentos durante esta década e a seguinte.

Tais documentos revelam o pioneirismo da FAU/USP quanto à importância de inserir as práticas profissionais design dentro da função do arquiteto, desde o início da década de 1960. Os estudos desenvolvidos pelos agentes desta Escola possibilitaram construir um documento que delimitasse o ensino deste campo a partir do conhecimento que se tinha na época, chegando ao final dos anos de 1960 com uma estrutura curricular consolidada e por isso serviu de paradigma para outras propostas acadêmicas, que pode ter no Mackenzie uma de suas descendentes.

5.3.2. A relação entre as grades

O modelo da FAU/USP, fora dos padrões das demais escolas de arquitetura e de desenho industrial, não limitou sua importância no campo do design. Ao contrário, as ações desenvolvidas por seus agentes encontram-se refletidas na organização curricular da sequência de DI e CV e nos conteúdos propostos para de suas disciplinas.

Assim, uma vez que a FAU/USP implantou sua sequência de DI e CV em período anterior ao Mackenzie, seus personagens foram consultados e serviram de guias para os novos cursos.

No caso do Mackenzie, apesar da relação dos cursos de DI e CV com o de Arquitetura não estar diretamente associada quando nos referenciamos no depoimento dos alunos e as relações discentes, não é conveniente adotar tal posição quanto às origens dos cursos de CV e DI. As primeiras experiências de disciplinas na Arquitetura e o compartilhamento do corpo docente e do próprio espaço físico são elementos que podem ser

considerados na caracterização análoga destes cursos.

No que se refere à carga horária dos cursos do Mackenzie e sua distribuição nas grades dos anos de 1971 e 1972, verificamos que não houve alteração, tanto que no terceiro ciclo as disciplinas e quantidade de horas são exatamente as mesmas aos primeiros. O pequeno deslocamento entre os ciclos, com concentração de carga horária maior no primeiro, e não no segundo ano, é observado a partir de 1973. Esta organização que se manteve na íntegra nos anos seguintes como visto na grade de 1975 (ver capítulo 4).

A alteração na distribuição das cargas horárias, ocorrida em 1973, é vista abaixo (Tabela 14 e 15) ao observarmos a concentração no terceiro ciclo das matérias do grupo de disciplinas de conhecimentos específicos a cada habilitação. A partir de 1973, há a alocação das disciplinas de conhecimentos da grande área do design do terceiro ciclo para o primeiro e o segundo, em favorecimento das disciplinas projetuais. As matérias de conhecimentos comuns para ambos (CV e DI) foram as que mais sofreram alteração quanto ao ciclo que eram oferecidas no Mackenzie (Tabelas 14 e 15).

No Mackenzie, o significativo aumento da carga horária das disciplinas dedicadas às atividades específicas do design (em seus títulos) é verificado no último ciclo dos cursos, com a pretensão de fazer com que o aluno aplicasse os fundamentos obtidos em suas áreas específicas de atuação, permitindo-lhes o desenvolvimento de questões mais complexas relacionadas ao campo. Esta mesma composição, que concentra as disciplinas específicas no último ano dos cursos, também se apresenta nas grades da FAAP. Neste caso, não é em função do aumento na quantidade oferecida, mas resultado da proporção que estas disciplinas adquirem quando há uma diminuição das demais.

Uma forma de interpretar este fato é a ampliação do conhecimento e a delimitação adquirida ao longo do tempo pelo campo de design. É desta época a inserção das disciplinas de Ergonomia, Industrialização e Prática do Desenho Industrial, por exemplo, no Mackenzie. Estas disciplinas representavam 75% da carga horária do terceiro ciclo em 1975.

A concentração das matérias cujos títulos voltavam-se às disciplinas de conhecimentos específicos a cada habilitação no terceiro ciclo é apenas uma das mudanças entre os grupos das disciplinas analisadas. A partir de 1973, há a alocação das disciplinas de conhecimentos da grande área do design do terceiro ciclo para o primeiro e o segundo, em favorecimento das disciplinas projetuais. As matérias de conhecimentos comuns para ambos (CV e DI) foram as que mais sofreram alteração quanto ao ciclo que eram oferecidas no Mackenzie.

FAAP-COMUNICAÇÃO VISUAL-1972	
Disciplinas	CH
1º Semestre	
Desenho	90
Desenho Geométrico	30
Análise dos Mat. Expr. (composição)	45
História da arte	30
Plásticas	45
Elementos de Comunicação	30
Estudo de Prob. Brasileiros	30
Sociologia	30
Oficina (modelagem)	45
2º Semestre	
Desenho	90
Desenho Geométrico	30
Análise dos Mat. Expr. (composição)	45
História da arte	30
Plásticas	45
Teoria de Comunicação	30
Estudo de Prob. Brasileiros	30
Sociologia	30
Oficina (modelagem)	45
3º Semestre	
Análise gráfica	30
Desenho técnico	45
Desenvolvimento de projeto	90
Estética	30
Expressão Bi-direcional (serigrafia)	45
Geometria Descritiva e Perspectiva	30
História das artes e da técnica	30
Oficina (projeto)	30
Psicologia	30
Teoria e técnica dos materiais	30
4º Semestre	
Análise gráfica (foto)	30
Desenho técnico	45
Desenvolvimento de Projeto	90
Estatística	30

4º Semestre (continuação)	
Estética	30
Expressão Bi-direcional (Lito Metais)	45
Geometria Descritiva e Perspectiva	30
Oficina (projeto)	30
Psicologia	30
Teoria dos materiais	
5º Semestre	
Expressão Tri-dimensional	60
Desenvolvimento do Projeto	90
Estatística	30
Oficina (foto)	45
Tecnologia Mecânica	45
Teoria da Fabricação	60
Teoria da Informação e Opinião Pública	30
6º Semestre	
Economia	30
Expressão Tri-dimensional	60
Teoria da Fabricação	60
Pesquisa operacional	30
Desenvolvimento do Projeto	90
Tecnologia Mecânica	45
Oficina (Gráfica)	45
7º Semestre	
Pesquisa operacional 1	30
Desenvolvimento do Projeto	120
Tecnologia Mecânica	30
Oficina (Mecânica)	45
Expressão Cinética	60
Economia	30
8º Semestre	
Oficina (Mecânica)	45
Desenvolvimento do Projeto	120
Oficina (Foto)	30
Oficina (Gráfica)	45
Economia	30
Ética	30

Conhecimentos Gerais
Conhecimentos Básicos de Design
Conhecimentos Específicos de DI e CV
Disciplina de Projeto

Tabela 14: Grade Curricular FAAP CV- 1972

COMUNICAÇÃO VISUAL -1972	
Disciplinas	CH
1o Ciclo – básico	
Antropologia	60
Expressão no Espaço (Marcen., Model e Cer.)	240
Expressão no Plano (Desenho e Gravura)	180
Plástica (Teoria da Informação e Percepção)	60
Composição	90
Desenho Geométrico	90
Geometria Descritiva	120
Est. História, Artes e Técnicas	60
Estudos de Problemas Brasileiros	60
2o Ciclo – Comunicação Visual	
Estética História da Arte e Técnica	60
Perspectiva	90
Estudos Sociais Econômicos	60
Plástica (Teoria da Informação e Percepção)	60
Ciência da Comunicação	60
Planejamento	120
Desenho Técnico	60
Expressão em Movimento (Foto)	60
Expressão no Plano (Gravura)	90
Expressão no Plano (Desenho e Serigrafia)	180
Análise Gráfica	150
Expressão no Espaço (maquete)	60
3o Ciclo – Comunicação Visual	
Expressão em Movimento (Desenho animado)	60
Expressão em Movimento (Cine)	90
Expressão em Movimento (TV)	90
Expressão no Plano (Est. Quad.)	60
Estética História da Arte e Técnica	60
Análise Gráfica	180
Teoria Técnica e Materiais	90
Ciência da Comunicação	60
Planejamento	120
Estudos Problemas Brasileiros	60

DESENHO INDUSTRIAL - 1973	
Disciplinas	CH
1o Ciclo – básico	
História da Arte e Estética	60
Estudos dos Problemas Brasileiros	60
Introdução Ciências Humanas e Sociais	90
Expressão no Espaço (Marcen., Model.e Cer.)	180
Expressão no Plano (Desenho)	90
Expressão no Plano (Gravura)	90
Teoria da Informação e Percepção	60
Composição	90
Geometria Descritiva	90
Desenho Geométrico	90
Desenho Técnico	60
Expressão no Movimento (Foto)	60
2o Ciclo – Desenho Industrial	
Perspectiva	60
Teoria da Informação e Percepção	60
Ciência da Comunicação	60
Planejamento	120
Expressão no Espaço (Maquete)	60
Expressão no Espaço (Escultura)	60
Expressão no Plano (Desenho e Serigrafia)	180
Análise Materiais Expressivos	60
Ergonomia	120
Matemática	60
Física	60
3o Ciclo – Desenho Industrial	
Teoria da Informação e Percepção	60
Prática do Desenho Industrial	120
Industrialização	90
Ergonomia – teórica-prática	120
Análise Materiais Expressivos	120
Teoria da Fabricação	90
Ciência da Comunicação	60
Planejamento	120
Estudos Sócio-econômicos	60

Tabela 15: Grade Curricular Mackenzie CV-1972 e DI-1973

É interessante, neste ponto, recordar que nos discursos sobre a ESDI feitos por Niemeyer (2007) e nos documentos das propostas iniciais das Sequências de DI e CV, aparecem referências deste mesmo caráter ao priorizar abordagens mais complexas relacionadas às questões projetuais nos últimos anos de seus cursos. A organização verificada, principalmente nas grades apresentadas do Mackenzie, leva-nos a indícios da adoção de postura similar dentro desta Instituição, sendo menos perceptível no caso da FAAP.

As alterações, principalmente com relação à posição das disciplinas na grade, demonstram certa indefinição quanto aos rumos do campo de desenho industrial e comunicação visual e a tentativa de se adequar às condições da atuação profissional, pouco definida naquele momento. Já na FAAP, a distribuição das disciplinas entre os ciclos é praticamente a mesma durante os primeiros anos do curso de DI. Inclusive, quando o curso anual passa a ser oferecido em semestres, verificamos uma simples divisão das disciplinas em duas, sem acarretar mudanças na carga horária (Tabela 16).

Tabela 16: Comparação de distribuição da disciplina de Oficina (modelagem) FAAP 1967, 1970 e 1972.

FAAP-COMUNICAÇÃO VISUAL-1967 e 1970	FAAP-COMUNICAÇÃO VISUAL-1972
1 ^o Série	1 ^o Semestre
Oficina (modelagem)	Oficina (modelagem)
	2 ^o Semestre
	Oficina (modelagem)

O fato dos cursos da FAAP serem oferecidos em quatro anos, e não em três como os do Mackenzie, também não ditou uma organização curricular discrepante em relação a estas duas escolas, com a presença de um primeiro ano básico. A diferença entre tais escolas dava-se no segundo ano quando a turma da FAAP dividia-se em curso de Professorado e Artes Plásticas, de um lado, e Desenho Industrial e Comunicação Visual, do outro. A opção em uma destas habilitações acontecia no terceiro ano na FAAP, enquanto a escolha dava-se no segundo ano do Mackenzie.

Entre as nomenclaturas relacionadas aos assuntos de ordem social, encontramos no Mackenzie, a Antropologia nos anos de 1971 e 1972 no Mackenzie, e na FAAP em 1970. A descontinuidade na oferta desta disciplina no caso do Mackenzie assinala uma importância de menor valor dada ao campo das ciências sociais na formação das grades, o que pode ser interpretado como uma dissonância às questões levantadas no período sobre o papel social do designer.

Se por um lado no Mackenzie não há disciplinas do grupo de conhecimentos gerais, além de Matemática e Física, exigidas pelo CM, na FAAP estas aparecem nos quatro anos dos cursos (Sociologia no 1^o ano; Psicologia e Estatística no 2^o ano; Estatística e Economia no 3^o ano; e Economia e Ética no 4^o ano), enquanto Matemática e Física não estão descritas. Se adotarmos que a grade do ano de 1972 da FAAP

estava em coerência com o exigido por lei, ano que o curso obteve seu reconhecimento, este é mais um exemplo das distintas interpretações geradas pelo Currículo Mínimo de 1969, como no caso da Matemática, que muitas vezes era interpretada como Geometria.

Se por um lado a proporção das disciplinas de conhecimentos gerais é pequena diante da grade como um todo, por outro, a quantidade daquelas voltadas ao campo artístico representa quantidade expressiva. Do mesmo modo, encontramos a formação das primeiras grades de DI e CV da FAAP. Neste caso, os depoentes destes cursos reforçaram a caracterização do curso da FAAP como aulas de artes sem conexões entre si e associadas aos cursos pertencentes à Escola de Artes, dedicadas à linguagem e identificadas nos nomes entre parêntesis³⁸⁷. Disciplinas com o nome de Plástica e Oficina conviviam com as intituladas Expressão, termo também adotado pelo Mackenzie para estes cursos.

A frequência do uso do termo Expressão é uma das características das grades curriculares do Mackenzie e relaciona-se às atividades destinadas às linguagens e representações artísticas (modelagem, maquete, gravura, etc.). O grupo destas disciplinas é encontrado ao longo de todo o curso e representam a maioria das disciplinas nos primeiros anos, principalmente, como pode ser verificado pela carga horária dedicada a elas e o aumento da oferta destas disciplinas ao longo dos ciclos. Tal ocorrência gera uma parcela menor daquelas destinadas aos conhecimentos gerais, concentradas no 1º ciclo do curso, e daquelas de conhecimentos específicos a cada habilitação, em número maior no último ciclo.

A relevância da disciplina de Planejamento (Projeto) dentro dos cursos de CV e DI do Mackenzie é outra característica das grades dos primeiros anos desta Escola e que guiaram toda a década de 1970 desde a abertura. A natureza metodológica dada ao projeto era a principal abordagem desta disciplina, oferecida em ambos os cursos pelo professor Waldyr Hungria, além de ser a disciplina mais próxima ao Projeto, como conhecemos hoje. Ao lado desta, entre as disciplinas proeminentes aos alunos, encontramos ainda a disciplina de Teoria da Informação, ministrada pelo professor Teixeira Coelho, que percorreu os cursos desde o início. Ela assumiu seu nome próprio (Teoria da Informação e Percepção) apenas em 1973, estando sob o título de Plástica na grade dos dois primeiros anos de Comunicação Visual (1971 e 1972).

Aqui verificamos que o termo originário “Plástica”, provavelmente, seja uma herança terminológica empregada nos cursos de Arquitetura, visto

387 Neste grupo encontram-se registradas as seguintes disciplinas: Artística, Matemática Aplicada, Composição, Estilística, Modelagem, Cerâmica, Pintura, Tecnologia, História das Ideias Estéticas, Meios de Representação Gráfica, Gravura, Mecânica, Escultura, Maquete e Modelo, Método e Técnica de Pesquisa, Análise dos Materiais, Fotografia e Utilização de Materiais Expressivos.

quando revisitamos as grades da FAU/USP e da própria FAU/Mackenzie. Contudo, ao se fazer esta alteração para Teoria da Informação e Percepção há um flagrante de adaptação que seguia as matérias dadas na ESDI, nos Setores de Metodologia Visual, Introdução à Lógica e Teoria da Informação³⁸⁸, e que orientaram a proposta do Currículo Mínimo do CFE.

Diferentemente do ocorrido na FAAP, a diferença mais significativa nas grades dos cursos de DI e CV do Mackenzie são os termos adotados para as disciplinas específicas de cada habilitação, porém não chegava a criar um distanciamento entre a formação de ambas, como encontrado também no CM. Ao identificarmos que a carga horária e a sequência das disciplinas, quanto aos seus títulos, foram distribuídos igualmente nos anos analisados, verificamos que os cursos foram conduzidos sobre os mesmos critérios.

Com o mesmo corpo docente, podemos levantar a suposição de que os cursos de CV e DI do Mackenzie, apesar do contato de pouca proximidade entre seus alunos, compartilhavam das mesmas fontes, referências, estrutura e organização da grade curricular³⁸⁹.

Entre as três escolas estudadas neste trabalho, apesar do Mackenzie ter sido o último a implantar os cursos de DI e CV, seus formandos ainda sofriam com as dificuldades quanto ao ingresso no mercado de trabalho, pois no início da década de 1970 havia um pequeno número de empresas que compreendiam e se dedicavam ao campo do design nacional.

5.3.3. Grades x CM 1969

Conforme proposta do Currículo Mínimo de 1969, a divisão em disciplinas básicas e profissionais permitiu uma ampla abordagem devido à abrangência dos termos adotados. Nos grupos (B-1 e B-2 do CM) dedicados à formação específica de cada área, encontramos títulos coincidentes - como Expressão, Teoria (da Técnica e dos Materiais, para um, e Técnica da Fabricação, para outro), Projeto e desenvolvimento. A diferença significativa de nomenclatura das disciplinas estava em Materiais Expressivos e Técnicas de Utilização, para o DI, e Análise Gráfica, para CV (que existiam desde o início dos cursos, inclusive no da FAAP, cuja abertura deu-se antes desta proposta), como apresentado a seguir:

388 Niemeyer (2007, p.104-5).

389 Conforme visto nas propostas disciplinares, ao recordarmos ainda os depoimentos de alguns professores da época (Alexandre Wollner e Ana Maria di Sessa).

A — Matérias Básicas	
1.	Estética e História das Artes e Técnicas
2.	Ciências da Comunicação
3.	Plástica
4.	Desenho
B-1 — Matérias profissionais para o curso de Desenho Industrial	
1.	Materiais Expressivos e Técnicas de Utilização
2.	Expressão
3.	Estudos Sociais e Econômicos
4.	Teoria da Fabricação
5.	Projeto e seu Desenvolvimento
B-2 — Matérias profissionais para o curso de Comunicação Visual	
1.	Expressão em Superfície, Volume e Movimento
2.	Estudos Sociais e Econômicos
3.	Teoria da Técnica e dos Materiais
4.	Análise Gráfica
5.	Planejamento: projeto e desenvolvimento

Figura 27: Trecho extraído da Resolução no 5 de 2 de junho de 1969. Fixa o currículo mínimo para o curso de Desenho Industrial. Brasília, 2 jun. 1969. [BRASIL, 1969].

Verificando as primeiras grades dos cursos de DI e CV da FAAP, observamos que algumas matérias sofreram adaptações em suas terminologias para que entrassem em conformidade com as adotadas no documento de 1969. Mesmo a grade de 1967, anterior ao Currículo Mínimo, notamos correspondência, enquanto os nomes entre parêntesis dava indícios do objeto das aulas. Isto levantou-nos a questão sobre o período de elaboração desta grade, a de 1967. Uma possibilidade levantada é que a grade inicial da FAAP atribuída oficialmente a esse ano e identificada na pesquisa tenha sido elaborada depois do CM, para que os alunos pudessem obter o título profissional, uma vez que a primeira turma se formou em 1970³⁹⁰.

Isto também se evidencia quando observamos as poucas alterações nos nomes das disciplinas na comparação dos títulos presentes na grade de 1967, antes do CM, e as de 1970 e 1972, quando o Currículo Mínimo já havia sido divulgado. Esta verificação é possível quando relacionamos a grade curricular com o discurso dos entrevistados ao afirmarem que os nomes entre parêntesis é que condiziam com os conteúdos ministrados nas aulas.

As grades da FAAP apresentam a disciplina chamada “Oficina” como uma peculiaridade desta escola comparada às outras duas (FAU/USP e Mackenzie), pois tal nomenclatura não foi empregada no CM. No entanto, é conveniente observar que este termo, proveniente da área

390 Outro indício encontrado é o aparecimento da disciplina de Estudos de Problemas Brasileiros (EPB) - DECRETO-LEI 869 de 12/09/1969 - imposta durante o Regime Militar, em 12 de setembro de 1969. Esta nomenclatura também não é encontrada no CM de 1969, uma vez que este foi apresentado em 12 de junho de 1969, exatamente três meses antes da lei federal.

das Artes/Bauhaus, era um dos Setores que compunham o currículo da ESDI³⁹¹, de 1966, que serviu como base para a montagem do CM de 1969, aprovado pelo CFE. Inclusive, a oferta de disciplinas com este título ganhou importância nas grades seguintes do curso, como pode ser observado pela quantidade gradual a cada ano.

Relacionadas às práticas artísticas, as disciplinas sob o título de Oficinas ofereciam diferentes temas a cada ciclo (Modelagem, Gravuras, Maquete, etc.), o mesmo que acontecia na escola carioca. No Setor de Oficinas da ESDI também eram desenvolvidos exercícios relacionados ao trabalho manual, porém voltados aos materiais e suas técnicas (Gesso, Madeira, Metal, Serigrafia, Tipografia, etc.). Essa postura assumida pela Escola Superior de Desenho Industrial de manter as práticas herdadas da época “mestre-artesão” na formação do designer é criticada por Niemeyer (2007, p. 108) devido à incompatibilidade da própria atividade deste profissional relacionado à indústria e ao não questionamento sobre o propósito das oficinas, ao longo dos anos.

As atividades propostas dentro destas disciplinas (marcenaria, modelagem, cerâmica, etc.), também compunham as grades DI e CV do Mackenzie, só que nestes casos apareciam como subtítulos das disciplinas de “Expressão”, que se voltavam principalmente às linguagens artísticas. Este termo fazia parte do CM e foi adotado em grande parte das grades de DI e CV do Instituto Presbiteriano, tornando-o uma de suas características, como escrito no capítulo anterior. No entanto, não foi apenas o uso do termo Expressão que correspondia à proposta curricular exigida por lei. Toda a grade curricular inicial dos cursos de DI e CV do Instituto era um reflexo direto dos títulos das matérias apresentadas pelo Conselho Federal de Educação – CFE, em 1969.

Este grupo de disciplinas não sofreu mudanças de nomenclatura e manteve-se sempre como: Plano, Espaço e Movimento, em sintonia com o CM (Expressão em Superfície, Volume e Movimento). Tais disciplinas foram interpretadas pelo Mackenzie como suporte das atividades artísticas, apresentando os indícios da relevância das práticas de ateliê nos primeiros anos dos cursos. Desse modo, o curso encontrou uma maneira de inserir grande parte das atividades relacionadas ao campo artístico em uma das “matérias” exigidas pelo CM.

Quanto às nomenclaturas adotadas para os cursos de DI e CV do Mackenzie, se comparadas às do Parecer No 408/69, verificamos que as terminologias adotadas para esses são as mesmas que foram estipuladas oficialmente (Tabelas 17 e 18).

391 Cf. Niemeyer (2007, p.106).

CURRÍCULO MÍNIMO 1969
Matérias Básicas
Estética e História das Artes e Técnicas
Ciências da Comunicação
Plástica
Desenho
Matérias profissionais para DI
Materiais Expressivos e Técnicas de Utilização
Expressão
Estudos Sociais e Econômicos
Teoria da Fabricação
Projeto e seu Desenvolvimento
Matérias profissionais para DI
Expressão de Superfície, Volume e Movimento
Estudos Sociais e Econômicos
Teoria da Técnica e dos Materiais
Análise Gráfica
Planejamento: Projeto e desenvolvimento

Tabela 17: Currículo Mínimo de 1969.

Tabela 18: Grade Curricular - curso de Comunicação Visual - Mackenzie - 1971

MACK-COMUNICAÇÃO VISUAL-1971
Disciplinas
1o Ciclo – básico
Matemática
Física
Economia
Antropologia
Expressão no Espaço (Marcen., Model. Cer.)
Expressão no Plano (Desenho)
Plástica (Teoria da Informação e Percepção)
Composição
Geometria Descritiva e Desenho Geométrico
2o Ciclo – Comunicação Visual
Estética História da Arte e Técnica
Perspectiva
Estudos Econômicos
Plástica (Teoria da Informação e Percepção)
Ciência da Comunicação
Planejamento
Desenho Técnico
Expressão em Movimento (Foto)
Expressão no Plano (Gravura)
Expressão no Plano (Desenho e Serigrafia)
Análise Gráfica
3o Ciclo – Comunicação Visual
Expressão em Movimento (Desenho animado)
Expressão em Movimento (Cine)
Expressão em Movimento (TV)
Expressão no Plano (Est. Quad.)
Estética História da Arte e Técnica
Análise Gráfica
Teoria Técnica e Materiais
Ciência da Comunicação
Planejamento
Estudos Problemas Brasileiros

Enquanto o Mackenzie dispunha suas disciplinas à semelhança do Parecer, a FAAP incorporou algumas nomenclaturas diferentes para os mesmos cursos, o que não criou empecilho para seu reconhecimento, como visto anteriormente.

Nestas condições e de acordo com o relato de Donato Ferrari³⁹², não foi difícil a obtenção do reconhecimento dos cursos de DI e CV da FAAP por seu currículo “cobrir mais do que o requisito mínimo”, no sentido de haver mais disciplinas que o exigido no CM. Neste sentido, Psicologia, Estatística, Economia e Ética, para os ingressantes entre 1967 e 1970, são alguns dos exemplos registrados. Além de Pesquisa Operacional e Tecnologia Mecânica, como exemplos daquelas que remetiam à prática profissional do designer.

A maioria dos títulos das disciplinas nestas grades da FAAP possuía correlação com as descritas no CM, havendo pequena discrepância em terminologias como para Elementos da Comunicação e Teoria da Comunicação, que no CM estava grafado como Ciências da Comunicação.

Para este grupo referente aos temas de conhecimentos específicos, o Mackenzie, além de Análise dos Materiais Expressivos e Teoria da Fabricação, exigidos pelo CM e já presentes na FAAP, as disciplinas de Prática do Desenho Industrial, Ergonomia e Industrialização para o curso de DI a partir de 1973.

Assim, em sintonia com as propostas curriculares nacionais, o Mackenzie adotava as nomenclaturas presentes no CM. Um exemplo

392 Entrevista concedida à autora em 07/07/2011.

de termo adotado pelo Currículo Mínimo³⁹³ de 1969 é a disciplina de projeto, denominada Planejamento naquela época.

As poucas alterações da grade dos cursos de DI e CV do Mackenzie deveram-se, em grande parte, ao período que foram implantados, em 1971, quando já eram guiados pelo Parecer N.408/69³⁹⁴ do CFE, de 1969. Com este documento procurava-se contribuir para que a organização e a nomenclatura das disciplinas sofressem poucas alterações nas diferentes Instituições. Ao seguir este princípio, há nas primeiras grades destes cursos do Mackenzie um único nome destinado a objetos diferentes, quando consideramos aqueles entre parêntesis³⁹⁵. Assim, enquadram-se as disciplinas de Desenho e Serigrafia nomeadas como Expressão no Plano.

Se por um lado, encontramos a tentativa de certo rigor, por outro, a interpretação de cada Escola com relação ao Parecer, não foi uniforme. A abrangência dos nomes que compuseram a proposta oficial permitiu variação quanto à organização e distribuição das disciplinas, o que pode ser verificado para a disciplina de Fotografia das duas escolas particulares analisadas. Enquanto o Mackenzie a inseria em Expressão em Movimento, na FAAP, além de estar primeiro ano do curso como Expressão Cinética, fez-se representar como Expressão bi-direcional e Análise Gráfica.

Contudo, quando nos remetemos aos temas das aulas da FAAP e do Mackenzie, encontravam-se grande proximidade independente do nome que oficialmente lhes foi dado. Fato que aproxima estas duas escolas, bem como a manutenção dos nomes deste grupo de disciplinas que, praticamente, permaneceram inalterados ao longo dos primeiros anos dentro de cada habilitação.

O Currículo Mínimo de 1969, contrariamente ao que se pretendia, gerou certa liberdade de criação de currículos plenos e uma diversidade de interpretações. Isto pode ser observado ao compararmos as grades da FAAP e do Mackenzie, como no exemplo das disciplinas intituladas de Oficinas, na primeira, e Expressão, no segundo, mas que se voltavam a abordagens semelhantes e muito próximas, com nomes semelhantes.

A variedade das abordagens disciplinares, pode ser observada nos títulos que compuseram as grades apresentadas neste trabalho. Ele permitia a formação mais ampla para a atuação do designer, mesmo sendo vistas como tarefas desconexas por alguns alunos durante aquele período.

393 A Resolução N.5, de 2 de julho de 1969, fixa os mínimos de conteúdo e duração para os cursos de Comunicação Visual e Desenho Industrial. Será dada maior atenção a este assunto posteriormente.

394 Parecer No. 408/69, aprovado em 12 de junho de 1969.

395 De acordo com depoimentos dos ex-alunos, o conteúdo das disciplinas correspondia aos nomes entre parêntesis.

Já para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, o Currículo Mínimo foi um divisor entre as ideias sobre o campo do design naquele momento dentro da instituição. Um grupo acreditava na atuação dos arquitetos no campo do design a partir de uma formação abrangente. O outro, para que os cursos de DI e CV, organizados em Sequências, fosse reconhecido necessitaria adequar estes à grade oficial do CM, o que geraria uma quantidade inconcebível de aplicação de disciplinas na grade da Faculdade.

Os cursos de design do Mackenzie nasceram após a divulgação do Currículo Mínimo. Mas a FAAP teve que se reorganizar no meio do caminho em atendimento à legislação, enquanto a FAU/USP preferiu manter-se como um curso de Arquitetura composto de disciplinas obrigatórias e optativas das áreas correlatas, já que não respondia oficialmente ao CM do CFE.

No caso da FAAP, segundo palavras de Donato Ferrari o CM “não influenciou, mas foi fundamental na remontagem do curso” ao se remeter a maneira possível de propor certo equilíbrio na distribuição das disciplinas, que antes eram dominadas por aquelas do campo artístico derivadas dos cursos e agentes responsáveis presentes na instituição.

Independentemente do período que foram instalados, principalmente comparado ao ano da divulgação do primeiro Currículo Mínimo (1969), os cursos da FAAP, antes, e do Mackenzie, depois, tais cursos apresentam uma identidade inicial caracterizada pela equivalência dos títulos de suas disciplinas e distribuição ao longo da evolução de ambos. A ênfase dada aos assuntos dedicados aos conhecimentos gerais da área de design³⁹⁶ nos dois cursos cria uma das características comuns a eles e aproximando a formação dos egressos de DI e CV da duas escolas.

Os cursos de DI e CV da FAAP caracterizaram-se no início pela alta frequência de disciplinas artísticas voltadas a linguagem e representação. As nomenclaturas de ambas sofreram pequenas adequações no período estudado, sendo as diferenças mais significativas entre termos decorrentes da origem de cada curso. Enquanto que no DI e CV do Mackenzie nasceram com os termos semelhantes ao CM de 1969, os da FAAP, além destes, ofereciam disciplinas relacionadas aos cursos de artes, provavelmente já existentes na Instituição, uma vez que constituíam uma das principais escolas de artes naquele período.

Assim, a partir da divulgação do Parecer 408/69 do CFE, as nomenclaturas das duas Instituições entram em consonância, o que não significa que o mesmo tenha ocorrido com as práticas acadêmicas. A própria origem dos cursos aponta para composições distintas. Na FAAP, os cursos faziam parte da Faculdade de Artes Plásticas, originária

396 De acordo com o critério adotado pela autora para este trabalho.

da Escola de Artes. No Mackenzie, a Faculdade de Comunicação e Artes era composta dos cursos de Desenho Industrial, Comunicação Visual e Desenho e Plástica. Estes, por sua vez, nasceram na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, que era originária da Escola de Engenharia.

A análise das grades curriculares apresentadas possibilitou identificar sincronias e dicotomias entre a nomenclatura utilizada ao longo dos primeiros anos dos cursos de Desenho Industrial e Comunicação Visual. Tais terminologias foram adotadas como um dos pontos de análise para esta pesquisa e para avaliação dos discursos dos entrevistados sobre o curso, como um todo.

O que notamos a partir dos dados apresentados, é a presença, em São Paulo, de uma matriz de ideias e, possivelmente, de práticas didáticas semelhantes conforme o grupo de disciplinas e o campo de origem, arte e arquitetura. O que acontece a partir das relações sociais e profissionais estabelecidas entre seus agentes, principalmente em esferas externas às instituições estudadas neste trabalho, mas não somente nestas.

Internamente a cada uma delas (mas com maior densidade na FAUUSP) houve um núcleo que pensou o design e tentou implantar seu ensino a partir de ações que se referenciasse nos setores mercadológicos e acadêmicos, públicos e privados, para dar credibilidade e definir conceitos para um novo campo.

As duas escolas particulares voltaram-se ao ensino desta área elegendo a FAUUSP como uma das referências principais, o que foi possível devido ao contato ente alguns de seus membros em ocasiões e atividades paralelas à academia.

Como apresentado ao longo deste trabalho, não havia um contato direto oficial e institucional entre as Escolas. A formação dos currículos das três primeiras propostas de ensino de design na cidade de São Paulo reflete em parte uma origem distinta da carioca. Lá, a referência principal se situou na escola alemã a partir de um pequeno grupo de profissionais de projeto e as artes reunidos em uma única instituição.

Os ensinamentos da Escola da Forma de Ulm encontraram também seu espaço na constituição do ensino da cidade de São Paulo. Neste aspecto, verificamos que parte da ideologia praticada em território carioca foi adotada no ensino paulistano do design quando identificamos a influência das práticas profissionais dentro da academia por meio de seus agentes e a ênfase dada às atividades projetuais. Fato que pode ser identificado com a presença de alguns de seus agentes e nas propostas disciplinares dos cursos de DI e CV deste município, principalmente na FAUUSP apesar da forte referência no cenário italiano de design que marcou essa unidade da USP.

Sydney Freitas (FREITAS, 2000) expôs tal ideologia de ensino quando

se referiu à ESDI como modelo para as outras escolas de design e ao identificar o projeto como “Espinha Dorsal” do curso de Desenho Industrial. Encontramos estas condições também na formatação dos primeiros cursos deste campo na capital paulista, uma vez que o aprender com o “fazer” ganha importância no ambiente do ateliê, em detrimento das teorias didáticas e pedagógicas feitas para a formação docente.

A questão da endogenia, levantada por Freitas (2000) e por Niemeyer (2007) e a descendência das definições construídas pelos primeiros docentes, que priorizavam ensino de projeto a partir da prática profissional no mercado, evidenciam a característica acrítica do ensino de design.

Nas primeiras tentativas paulistanas o conteúdo principal proposto do design girava em torno das disciplinas de Projeto³⁹⁷, o que condicionou a uma deficiência das abordagens teóricas. Em consequência disto, podem-se originar profissionais como sinônimos de executores, nas tradições dos trabalhos mestres-aprendizes.

Nestes moldes ainda, a busca por construir uma relação entre os assuntos propostos nas diferentes disciplinas - questionada durante o período - não chegava a ser efetivada devido à maneira, às vezes improvisada e às vezes “costurada”, com que os cursos eram pensados: um conjunto de disciplinas sem conexão entre si. Esta situação também é criticada por Rita Couto (COUTO, 1999) que destaca a fragilidade desta prática no ensino do design e sua estrutura segmentada em departamentos.

A dificuldade em formar o corpo docente nos princípios da academia, de acordo com os depoimentos dos agentes entrevistados, levou a participação de profissionais principalmente do campo das artes e da arquitetura na montagem dos cursos de DI e CV.

A eles coube organizar os conteúdos disciplinares e os métodos de ensino, que em muitos casos refletiam as atividades praticadas dentro dos seus escritórios. Como profissionais do mercado, em sua maioria, a sala de aula era extensão das práticas projetuais e os temas das aulas decorriam das necessidades vivenciadas por eles.

A semelhança mais explícita entre docentes das disciplinas de projeto em São Paulo e no Rio de Janeiro é a prática didática em aula usar a mesma dinâmica de orientação de projeto levada a cabo nos escritórios, principalmente nas duas instituições privadas, uma vez que muitos agentes nestas duas não tinham a dedicação de carreira que a USP, como universidade, oferecia.

³⁹⁷ Haja visto também que no curso de Arquitetura da USP, as disciplinas de DI e CV foram inseridas dentro de um departamento com o mesmo nome.

Ao escrever sobre a origem extra-institucional do processo educativo no design, Freitas (2000) conclui que fica quase impossível falar em projeto pedagógico devido à falta de conhecimento fundamentado. Assim, na ausência de um conjunto teórico nos princípios da academia de design, as disciplinas de projeto foram adotadas para a análise pretendida, enquanto o meio social serviu de “fórum” para averiguar o trânsito das ideias que percorriam este campo.

Em São Paulo, além da academia, havia um diálogo entre os profissionais que realizavam trabalhos no campo do design e trocavam informações de acordo com os meios sociais que circulavam no campo arquitetônico, das artes plásticas e das artes gráficas.

A constituição da academia paulistana de design, originalmente, acompanhou a delimitação das principais atividades do campo, muita delas associadas a atividades de áreas correlatas, o firmamento das ideias e a definição das funções do designer/desenhista industrial a partir de encontros e iniciativas envolvendo diversos setores de interesse.

O mercado em São Paulo, apesar de restrito no projeto de produto, gerou algumas oportunidades de trabalho que estimulou agentes dos campos das artes e da arquitetura a investirem no campo do design. Incluiu-se a isto uma academia, que em linhas gerais, compartilhou de ideias semelhantes, seja na vertente que veio das artes, seja na vertente que veio dos arquitetos. Em ambos vemos a defesa da integração do projeto, via união das artes, arquitetura e design.

Integração essa que apesar de algumas diferenças entre essas duas áreas sobre onde dar ênfase, de quem exerceria o papel de eixo principal e até de métodos de ensino, teve defesa inicial nos pensamentos de Pietro Bardi no MASP, na constituição de uma proposta de formar um arquiteto ‘total’ na FAUUSP e na própria constituição dos primeiros corpos docentes dos cursos de design da FAAP e Mackenzie.

Considerações

Capítulo 6

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando começaram a surgir no Brasil de modo mais perceptível as atividades no campo do design industrial - então ainda chamado desenho industrial e comunicação/programação visual -, as possibilidades de atuação neste campo eram incertas. Esta situação não é muito diferente nos dias de hoje em grande parte da sociedade, apesar do reconhecimento atual de tal profissão.

Escrever sobre algo relacionado ao design não nos exige de entrar em questões polêmicas e variadas, tendo em vista a diversidade de temas e abordagens. Com **O Ensino Paulistano do Design**, pretende-se contribuir para que, a partir de uma área de pesquisa e diante da abrangência do campo com distintas direções, algumas questões mínimas sejam pontuadas com mais clareza a fim de auxiliar a identificar quais parâmetros conduziram a academia desta área em seus primeiros anos na cidade de São Paulo.

Em meio ao grande número de escolas de design na atualidade, ao buscar os caminhos do ensino optamos voltar às origens por meio do levantamento das primeiras instituições de ensino superior (a partir das épocas de implantação de disciplinas e cursos) como locais originais de formação do ensino do campo profissional. Para tal, adotamos como problema fundamental desta pesquisa verificar se existiu algum pensamento comum nessa origem que levaria a identificar uma (ou mais) matriz pedagógica ou conceitual do ensino paulistano de design.

Durante as décadas de 1960 e 1970, o desenvolvimento econômico e as promessas de incentivo à indústria criaram certo otimismo na população em um momento que acabou sendo marcado pela tomada de poder pelos militares, em 1964.

O crescimento industrial não provocou um desenvolvimento significativo do projeto nacional pois grande parte da economia baseava-se na importação de bens de consumo e na falta de incentivo tecnológico. A produção teve aumento limitado aos setores relacionados ao processo industrial incentivado naquele período, como bens de consumo duráveis, com maior destaque em São Paulo, principalmente na capital paulistana. A cidade contava com mais empresas que os demais centros urbanos e vivenciou um acelerado processo de urbanização.

Diante da expansão da oferta de bens de consumo no cotidiano, algumas atividades que poderiam contribuir para a evolução do campo industrial já estavam sendo realizados projetos por profissionais de áreas como arquitetura, artes plásticas, engenharia, etc. Isto fez com que muitos desses profissionais, entre eles docentes das instituições aqui pesquisadas, procurassem inserir disciplinas em seus cursos para

atender à nova demanda social e acompanhar o crescimento previsto para o País.

Com o processo de industrialização e o desconhecimento do campo do desenho industrial pela sociedade em geral, uma parcela significativa dos arquitetos integrantes das instituições de ensino superior tentaram responder às demandas do mercado com projetos de produtos e gráficos próximos ou complementares ao projeto do campo arquitetônico.

Outro grupo significativo de profissionais era formado por pessoas do campo artístico. Dedicado às artes aplicadas, este grupo constituía-se de ex-alunos das escolas de artes e de profissionais que não possuíam formação acadêmica, mas que se aperfeiçoaram na prática do ofício. Atuaram mais na parte de comunicação visual, mas às vezes também em produto.

No começo da década de 1960, entre as escolas que possuíam cursos correlatos próximos ao campo do design encontramos em São Paulo, como ensino superior de arquitetura, os cursos da Universidade Presbiteriana Mackenzie e da Universidade de São Paulo. E no campo das artes, a FAAP - que contou com importantes artistas nacionais e o incentivo às artes.

Ao levantar a cronologia dos fatos, verificamos que as primeiras experiências acadêmicas de design ocorreram nestas três instituições, cuja relevância na constituição do campo não se restringiu apenas às datas da implantação de seus cursos e disciplinas.

Os episódios apresentados neste trabalho apontam que os primeiros anos do design paulistano não estavam restritos aos eventos de caráter profissional no mercado. O envolvimento dos docentes de arquitetura e artes plásticas com o ensino de áreas do design, presentes antes mesmo da implantação oficial dos cursos e das disciplinas de design, sinaliza o grau de participação desta academia na constituição do campo do ensino de design.

Nomes de alguns de seus representantes são encontrados ao longo deste trabalho, quando citamos suas passagens, encontros e contatos estabelecidos nos acontecimentos do campo, nas visitas a instituições internacionais e na vinda de importantes profissionais estrangeiros ao Brasil. Eles atuaram como membros das entidades (como ABDI e IAB), participantes de eventos nacionais (Feira de Utilidades Domésticas - UD e no Prêmio Roberto Simonsen de Desenho Industrial) e internacionais (*International Council of Societies of Industrial Design - ICSID*), consultores para questões de ordem legal e premiações.

As atuações dos agentes relatados neste trabalho e suas participações no campo do design nacional apontam a formação de uma “comunidade” de profissionais formada por uma rede social de relações profissionais e de amizades, com muitas ramificações e em diferentes direções, que compartilhava intenções semelhantes: a busca pela definição e constituição deste campo. Campo este que em formação era o cenário onde foram estabelecidos alguns espaços institucionais e de mercado que eram comuns à maioria inserida nesta rede.

Tais constatações e suposições apresentadas ao longo desta pesquisa derivam, em grande parte, de entrevistas com personagens (alunos e professores) do período, a fim de suprir a dificuldade em obter informações oficiais dentro das instituições particulares, objetos deste estudo.

Ao levantar a presença destes personagens nos acontecimentos do campo, verificamos que a participação profissional e docente, nas primeiras ações do design paulistano, de alguns professores da FAU/USP, FAAP e Mackenzie foram acompanhadas uma troca de ideias. Este fato levou à interpretação de que no meio desta troca constituiu-se, indiretamente, um conjunto de pensamentos e ideias que percorreu as primeiras tentativas de ensino de design na cidade de São Paulo.

Muitos desses personagens foram responsáveis pelos estudos, organização e implantação das primeiras propostas desta academia. Grande parte deles atuaram em mais de uma escola e, juntos, desenvolveram projetos profissionais, supostamente intensificando o trânsito das informações.

Na ausência de formação específica e oficial em design desses pioneiros, as práticas adotadas pelos professores da época provieram de conhecimentos pessoais e profissionais fora da academia, no nível do campo prático da disciplina, e dentro da academia por meio das heranças dos antigos “mestres” e de suas experiências docentes em cursos correlatos.

Na caracterização em três tipos pedagógicos dos cursos de design feita por Freitas (2000), encontramos o modelo adotado pelas três propostas de ensino aqui estudadas, que também originou grande parte das escolas brasileiras: o ensino de “projeto como espinha dorsal”. Neste modelo, o predomínio das disciplinas voltadas às atividades projetuais é verificado na carga horária superior às demais disciplinas, na complexidade progressiva dos temas abordados dentro de cada disciplina e na ênfase dada aos laboratórios e ateliês durante o curso.

A importância das atividades projetuais devido à extensa carga horária na estrutura curricular foi o fator considerado para adotarmos as disciplinas de projeto como objeto para a análise pretendida e as considerações aqui apontadas.

Devido à abrangência e incertezas da formação pretendida no início da academia e a distinção que ocorreu devido as origens institucionais dos cursos/disciplinas, averiguamos que cada escola adotou grades distintas nas nomenclaturas iniciais. No caso da FAAP, por exemplo, os nomes das disciplinas derivaram dos cursos de artes lecionados por artistas plásticos, em sua maioria. No Mackenzie, os títulos das disciplinas correspondiam ao Currículo Mínimo³⁹⁸ de 1969; os professores eram, em grande parte, arquitetos da Instituição, o que repercute nas nomenclaturas iguais ou similares às disciplinas que lecionavam nos novos cursos .

Já na FAU/USP, a inserção da Sequência de DI e CV foi decorrência de

398 Parecer N.408/69 do CFE estabeleceu o Currículo Mínimo para os cursos de Desenho Industrial.

um movimento interno sobre o ensino e a atividade profissional em arquitetura e da atuação de alguns professores que desenvolviam atividades do campo do design. Neste caso em especial, como experiência única, buscava-se a capacitação em diversas atividades do campo técnico e artístico, além de um alinhamento com a produção industrial, sem se perder o papel social do arquiteto.

Ao considerarmos o conjunto das três Escolas sob o ponto de vista da procedência de seus cursos, julgamos haver uma “variedade” de referências na época da constituição do campo, que no entanto não impediu de haver pontos de contatos.

Ainda havia a dificuldade de conciliar um grupo heterogêneo de profissionais em um campo desconhecido e de atuação diversificada, o que fez com que, principalmente, os professores associados às disciplinas de projeto que desenvolviam trabalhos no campo profissional do design buscassem referências externas à academia.

Ao estudarmos as disciplinas de projeto para a análise, procuramos a existência ou não de relações que pudessem apontar um panorama inicial da academia paulistana. Neste sentido, identificamos a FAU/USP como um ponto referencial importante da academia deste campo paulistano, ao menos nas linhas de ensino de projeto³⁹⁹, uma vez que nela ou em volta dela circulou personagens influentes.

Envolvidos nas questões acadêmicas e profissionais, seus docentes colaboraram para a construção do pensamento de design da época, por meio de participação nos eventos, trabalhos profissionais e aprofundamento das investigações sobre o campo, já que estavam sob regime de dedicação maior que os “horistas” de outras instituições⁴⁰⁰.

Apesar de não ser possível identificar nos documentos a troca oficial de informações entre os cursos e a sequência de design estudados, é provável que o convívio social de seus personagens tenha facilitado o trânsito de ideias entre tais instituições.

Nestas condições, adotou-se o termo *matriz* como o “lugar onde algo é gerado e/ou criado. Aquilo que é fonte ou origem.”⁴⁰¹ E na análise das ocorrências nos primeiros anos da academia de desenho industrial/design, identificamos na relação entre os representantes como algo no qual é aplicável esta definição, devido ao aspecto que estas relações tomaram em acontecimentos internos e externos à academia.

Esta relação foi interpretada como uma “matriz social” da academia paulistana do design, com a concepção de “matriz social” como algo dinâmico que ocorre de maneira processual conforme as ideias, os valores e a conduta compartilhados por um conjunto de indivíduos que participam de um mesmo campo acadêmico e profissional. A grande

399 Identificadas aqui pela ulminiana (funcionalista) e a italiana (gestalt).

400 Durante a década de 1960, os temas envolvendo o design são trazidos para dentro das disciplinas de projeto na FAU/USP, por meio de apostilas e textos sugeridos nas disciplinas.

401 MATRIZ. In: HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro, Objetiva, 2001.

maioria destes, de arquitetos e artistas próximos às esferas do design que estabeleceram a rede social mencionada anteriormente no mercado e no campo do ensino.

São Paulo, comparada ao Rio de Janeiro, não contou com linearidade nos fatos na construção do seu ensino de design. Na capital carioca, outros fatores condicionaram a montagem da ESDI⁴⁰² e permitiram a aplicação dos princípios da Escola de Ulm. Já a “matriz social”, interpretada aqui nos termos dos acontecimentos paulistanos, também se distingue, uma vez que não é tratada como sinônimo da coletividade institucional de agentes, com as mesmas características, sejam elas sociais, culturais, econômicas ou políticas.

Ao levantar os personagens, verificamos que uma parcela significativa dos arquitetos paulistanos atuava no mesmo campo do desenho industrial, paralelamente à arquitetura. Por meio de suas atuações profissionais, desenvolviam projeto de produtos, alguns destinados ao interior de suas edificações, outros aos componentes e elementos da construção.

Sob este pensamento de design, encontramos professores da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP que baseavam sua produção na linha funcionalista, cujo principal modelo foi a escola alemã de Ulm. Eram arquitetos que se voltavam para a indústria, constituíram o primeiro grupo docente para as disciplinas relacionadas, principalmente, com o desenho industrial dentro da FAU/USP e que buscaram transportar suas experiências profissionais para dentro desta Escola.

Assim, verificamos que as interações ocorridas e fundadas nas discussões sobre o campo do design formaram alguns pensamentos comuns que foram explorados e repercutiram parcialmente na montagem da academia do design que podem ser representados em pensamentos próximos sobre a atuação do arquiteto no design entre artigos da época, feitas por exemplo pelo professor Eduardo Corona da FAU Mackenzie e o texto publicado em 1963 sobre o primeiro ano da Sequência de desenho industrial/comunicação visual da FAUUSP. Ou na filiação metodológica funcionalista comum que Lívio Levi e Alexandre Wollner desenvolvem na FAU Mackenzie e desenvolvida por alguns arquitetos na FAU/USP ou na filiação próxima a Bauhaus que se desenvolve por artistas na FAAP e que está presente na FAU/USP na Sequência de comunicação visual.

Sendo o desenho industrial um campo voltado à prática projetual, dentro da análise realizada observamos o grupo composto pelas disciplinas de Projeto. A importância deste conjunto de disciplinas é observada na expressiva carga horária dedicada ao tema nas duas habilitações estudadas (DI e CV). A similaridade na composição⁴⁰³ destas disciplinas nas diferentes instituições aproxima as propostas curriculares e nos sugere uma “matriz pedagógica parcial”, nos termos das disciplinas de projeto, no campo do design paulistano.

402 Diversos estudos foram realizados e publicados sobre esta escola. Alguns encontram-se citados na bibliografia deste trabalho.

403 Assumiu-se o termo “composição” neste caso para nos referirmos à porcentagem de carga horária e distribuição ao longo dos ciclos dos cursos.

Não se trata aqui de adotar como “matriz pedagógica” a organização geral estrutural das grades curriculares das primeiras instituições de ensino de design na cidade de São Paulo, uma vez que eram distintas quanto a suas origens e ao corpo docente. Daí, a parcialidade desta matriz em particular.

Nas primeiras turmas de DI e CV da FAU/USP encontramos exercícios acadêmicos que apontam um pensamento filosófico funcionalista passível de se relacionar com as propostas ulminianas, do ponto de vista dos temas sugeridos e das respostas obtidas, identificadas pelo mote “a forma segue a função”. Tais propostas também podem ser observadas nas outras duas instituições, Mackenzie e FAAP, com maior grau na primeira.

Conforme foi levantado, no início da década de 1960 os cursos de DI e CV do Mackenzie contavam com uma quantidade significativa de professores formados nos moldes dos axiomas racionalistas advindos da engenharia, enquanto a FAAP compreendia em seu quadro muitos artistas ligados à expressão e à linguagem mais próximo as artes e as concepções bauhausianas. Tais ocorrências não excluem a presença das duas linhas de pensamento no quadro de ambas as instituições. A propósito, também se identificam na FAU/USP pensamentos balizados pela função pragmática, aproximando suas características daquelas infundidas na FAAP pelos profissionais que participaram da formação desta última.⁴⁰⁴

Considerando o conjunto das disciplinas de Projeto, este segundo grupo dedicava-se às disciplinas de Comunicação Visual; muitos de seus professores percorreram os meandros das artes paulistanas nas décadas anteriores (1940 e 1950) e trouxeram, com seus conhecimentos, referências comuns: como a escola italiana de artes e design e as premissas da Bauhaus. Uma parte deles transitou entre as galerias de artes, do IAC⁴⁰⁵, no MASP, e os cursos livres da FAAP e compôs um grupo profissional que participou da organização inicial das escolas paulistanas de design.

As propostas, no início da implantação da Sequência de Comunicação Visual na FAU/USP, incentivavam a expressão criativa próxima da subjetividade - como pregado pela Bauhaus, permitindo a criatividade pessoal e desenvolvendo exercícios plásticos, sem adotar a utilidade como prioridade. Como relatado por ex-alunos e verificado nas propostas disciplinares deste grupo⁴⁰⁶, professores como Ernest Robert Carvalho Mange, Élide Monzéglio, Renina Katz, entre outros, exploravam exercícios de campo, composição, cor e texturas⁴⁰⁷.

404 Há um grupo de importantes profissionais que participaram dos cursos de artes da FAAP e que se dedicaram à docência na FAU/USP. Alguns desses nomes são citados neste trabalho e muitos tornaram-se referências no ensino de ambas as instituições.

405 A referência principal para os cursos do IAC no MASP foi a Escola de Chicago. Cf. Leon (2005).

406 FAU/USP, 1965. Departamento de Projeto. Disciplinas de Comunicação Visual.

407 Outra importante contribuição apresentada foi a do professor e escultor Caetano Fraccarolli, que “tinha uma sólida formação especialmente sobre a Gestalt. E-mail do professor Carlos Zibel da Costa ao professor Marcos da Costa Braga em 04/março/2011.

Assim, a FAU/USP, sob os preceitos de formação de arquitetos com ampla atuação nas áreas de projeto como ocorreu na Itália nos anos 1950, baseou-se nas premissas bauhausianas e no pensamento funcionalista para implantar as Sequências de DI e CV. Tais aspectos têm consonância com o pensamento do professor Katinsky⁴⁰⁸ quando este expõe que a escola teve como referência os princípios da Escola de Chicago (em certo sentido de inspiração inicial Bahaus) e da Escola da Forma de Ulm, mas que não reproduziu nenhum desses modelos, pois diferenciou ao não propor um ciclo básico e a estabelecer uma equidade entre as áreas de projeto no currículo de arquitetura.

Neste ano (2012), em que a inserção das Sequências de Desenho Industrial e Comunicação Visual da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP completa 50 anos, encontramos a definição e a organização do curso de Design também com uma formação generalista em projeto, mas restrita ao campo do design. Como particularidade há uma maior integração com a arquitetura ao inserir a discussão do design no espaço urbano e na edificação. Esta herança é verificada ao citar-se a experiência acumulada das décadas anteriores e associá-la a “um patrimônio intelectual da escola”⁴⁰⁹.

Isto nos faz considerar que hoje há um discurso na academia tradicional do design à procura de uma formação panorâmica, que pode ser identificado nos cursos atuais das três escolas, objetos do presente estudo⁴¹⁰. A ideia de possibilitar autonomia no sentido de liberdade de criação e proposições para os futuros designers é mantida e objetivada, de acordo com discursos de alguns dos professores aqui entrevistados, apontando que a diversidade dos conteúdos e a formação generalista, continuam no cerne do ensino do design como uma das possibilidades pedagógicas, ao menos nas instituições mais tradicionais.

Contudo, as questões relacionadas à pedagogia são hoje merecedoras de especial atenção pela importância que adquiriram na reflexão sobre as experiências e proposições de melhoria na academia brasileira do design. Um exemplo da importância deste estudo é a existência de um laboratório dedicado a esta abordagem, o Laboratório de Pedagogia em Design – LPD⁴¹¹. Sob a coordenação da professora Rita Maria de Souza Couto, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC/RJ, o grupo contempla diferentes linhas de pesquisa neste campo e apresenta caminhos para novas explorações, bem como a leva de artigos sobre o tema nos congressos de design.

Ainda quanto à “pedagogia do design”, encontramos nas palavras do professor Sydney Freitas (FREITAS, 2000) a relevância de abordar este

408 Cf. Pereira (2009).

409 Disponível em: <<http://www.usp.br/fau/cursos/graduacao/design/index.html>>. Acesso em 14/01/2012.

410 Conforme informações institucionais obtidas nos meios impressos e virtuais de divulgação dos respectivos cursos.

411 As atividades do LPD estão voltadas aos estudos relativos a questões de ensino, currículo, formação docente e interdisciplinaridade em Design; questões socioculturais relacionadas ao desenvolvimento e popularização de tecnologias computacionais, ao estudo do potencial do uso de computadores e redes computacionais, para a comunicação e expressão humana.

Disponível em: <<http://www.dad.puc-rio.br/>>. Acesso em 01/12/2011.

tema nas pesquisas em andamento. Ao comentar sobre a influência das “tradições acrílicas” dos cursos de design brasileiro, Freitas aponta em seu artigo que a “pedagogia não se trata de uma simples reprodução de modelos teóricos”, e indica que se deve buscar a reconstrução dos conhecimentos educativos, além de sua aplicação sistemática.

A partir da importância de investigação neste campo do conhecimento e da carência de bases consistentes para seu desenvolvimento, partimos das proposições de pesquisas anteriores - entre elas as de Sydney Freitas - para o início desta pesquisa, na tentativa de colaborar para o campo teórico do ensino do design nacional.

A falta de pedagogia do início desses cursos é uma característica comum entre o cenário paulistano e a ESDI, no Rio de Janeiro, como indicado também por Niemeyer (2007). E, portanto, partimos de uma matriz aqui, ou seja, os professores de projeto praticavam um ensino segundo a prática profissional no mercado.

As questões levantadas nesta dissertação, resultantes dos limites temporais a que se destinou e de fontes de naturezas diversas, mostram o quanto há ainda para ser pesquisado sobre o ensino do design nacional. Dentre os assuntos possíveis, podemos citar a busca por conhecer o que era praticado em sala de aula, exatamente, e qual a relação com o perfil dos egressos e/ou com o que há registrado oficialmente.

Uma escola apontada neste trabalho, com raros registros é o IADÊ, por onde passaram, entre alunos e professores, importantes nomes das artes e do design nacional e que atuaram em paralelo com as escolas aqui estudadas. Para este caso, sabemos da pesquisa desenvolvida pelo professor Eddy (Auresnede Pires Stephan), ex-aluno e professor desta escola, e do resultado esperado para derivar novas indagações.

Referente ainda às instituições, encontramos registros e quantidade de documentação discrepantes entre as três escolas. Enquanto a FAU/USP possui um respeitável acervo a seu respeito, ainda em construção, os cursos de DI e CV do Mackenzie começam a contar sua história por meio de algumas propostas de pesquisa. Já a FAAP, referência no campo das artes nacionais, e que virou modelo não só pela Fundação, mas também pelos alunos e professores, encontra-se com pouca pesquisa quanto aos seus cursos de DI e CV. Isto deriva uma grande frente de exploração tanto no que diz respeito à história de suas Faculdades enquanto representante das primeiras iniciativas no campo do design quanto ao seus personagens, pois "conhece-se mais uma escola através de seus componentes humanos do que através dos seus prédios, instalações, equipamentos e papéis", como adotado por Witter (1985, p.68) em sua pesquisa e consequente publicação.

Muitos nomes aqui apresentados, nas três instituições, são merecedores de estudos mais específicos quanto à importância que tiveram no campo do design paulistano, e a relação social e profissional trouxe à tona novas possibilidades de estudo quando à influência dos trabalhos profissionais dentro da academia brasileira de design em seus primeiros anos.

A proposta deste trabalho não se voltou a apresentar individualmente

personagens do design brasileiro, no entanto, possibilitou o levantamento de alguns nomes que estiveram presentes na construção deste campo. A importância de suas atuações é demonstrada em pesquisas anteriores que os tiveram como objeto de estudo, restando a outros ainda uma análise mais específica, o que será fruto de pesquisas futuras.

Pensar em novos planos de ensino consiste em novas (ou parcialmente novas) propostas, não somente do conteúdo, mas do modo de expor esse conteúdo aos alunos. Assim, estudos direcionados às metodologias no ensino do design, bem como a evolução dos cursos, a partir da inserção de novas disciplinas na composição de suas grades, podem sugerir o perfil buscado para este profissional de acordo com a época na qual se insere. Uma investigação neste sentido contribui para entender o que se espera deste profissional e compreender as novas tarefas que a ele são exigidas.

Após os estudos realizados, percebemos a necessidade em se avançar na pesquisa do campo teórico do design, tomando-se como referência os limites do território nacional e a abrangência deste campo de atuação, uma infinidade de temas estão carentes de estudos e seriam escopos de novos projetos de pesquisas.

O ensino superior de design, orientado ainda por um modelo das décadas anteriores, ainda carece de análise para responder de maneira dinâmica e adequada às necessidades da sociedade atual e futura. As Escolas apresentadas nesta pesquisa foram (e são) objetos de várias pesquisas e observa-se que ainda há muito a ser estudado diante da complexidade da constituição e atuação do campo do design.

BIBLIOGRAFIA

Publicações

ALBERTI, Verena. **História oral: a experiência do Cpdoc**. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1989.

BARDI, Pietro Maria. **Excursão ao território do design**. São Paulo: Banco Sudameris S.A., 1986.

BONSIEPE, Gui. **Design do material ao digital**. Florianópolis, FIESC/ IEL, 1997. p. 149-177.

CALVERA, Anna (ed.) **Arte ? Diseño**. Nuevos capítulos en una polemica que viene de lejos. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

COUTO, Rita M. S. **Escritos sobre ensino de design no Brasil**. Rio de Janeiro: Riobooks, 2008. 96p.

SCOREL, Ana Luisa. **O efeito multiplicador do design**. São Paulo, Editora SENAC, 2000.

FAVERO, Maria de Lourdes de Albuquerque. **A universidade no Brasil: das origens à Reforma Universitária de 1968**. Educ. rev., Curitiba, n. 28, Dec. 2006.

FAZENDA, Ivani Catarina Arantes. **Educação no Brasil anos 60. O Pacto do silêncio**. São Paulo: Lyola, 1988.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **Design em Espaços**. São Paulo: Rosari, 2002.

FERREIRA, Aurélio B. de H. **Novo dicionário Básico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

FICHER, Silvia. **Os arquitetos da Poli: Ensino e Profissão em São Paulo**. São Paulo: EDUSP, 2005.

GIUCCI, Guillermo - 1954. **A vida cultural do automóvel: percursos da modernidade cinética**. tradução de Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

HABERT, Nadine. **A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira**. São Paulo: Ática, 1992.

LEON, Ethel. **Design Brasileiro: quem fez, quem faz.** Rio de Janeiro: Editora SENAC, 2005.

LESSA, W. D. **A Esdi e a contextualização do design.** Piracema, Rio de Janeiro, v.2, n.2, 1994, p.102-107.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem moderno.** São Paulo: EDUSP, 1999. 293p.

MAGALHÃES, Aloísio ; TABORDA, Felipe ; LEITE, João de Souza. **A herança do olhar: o design de Aloisio Magalhães.** São Paulo: Senac, Jan 1, 2003, 279 p.

MATTAR, Denise (org.). **Memórias reveladas: A atuação cultural da FAAP 1947-2010.** São Paulo: FAAP, 2010.

MARTINS, Itajahy. **Desenho, Arte e Técnica.** Fundação Nestlé de Cultura, Edição de Ponte Editorial Ltda. Belo Horizonte / São Paulo, 1992. 203p.

MELO, Chico Homem de. **O design gráfico brasileiro: anos 60.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MORAES, Dijon de. **Limites do design.** São Paulo: Studio Nobel, 1999.

MORIN, E. **Os sete saberes necessários à educação do futuro.** São Paulo: Cortez e Unesco, 1999.

NIEMEYER, Lucy. **Design no Brasil: origens e instalação.** 3ª ed. Rio de Janeiro : 2AB, 2000.

PIGNATARI, Décio. **Informação, Linguagem, Comunicação.** 7ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SANOVICZ, Abrahão; KATINSKY, Júlio R. **Desenho industrial e programação visual para escolas de arquitetura.** Brasília: ABEA, 1977.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo.** Belo Horizonte, Autêntica, 1999. 156 p.

SOUZA, Pedro Luiz Pereira. **ESDI: biografia de uma idéia.** Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

STOLARSKI, André. **Alexandre Wollner e a formação do design moderno no Brasil: depoimentos sobre o design visual brasileiro.** São Paulo: Cosac Naify, 2005.

WICK, Rainer. **Pedagogia da Bauhaus.** São Paulo: Martins Fontes, 1989, 464p.

WITTER, Geraldina Porto, coord. **Desenho industrial: uma perspectiva educacional.** São Paulo: Arquivo do Estado de São Paulo; Brasília: CNPq/Coordenação Editorial, 1985. 130p.

WOLLNER, Alexandre. Os pioneiros da programação visual. In: ZANINE, Walter (orgs.). **História Geral da arte no Brasil**. São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles, 1983, v. 2.

_. Textos recentes e escritos históricos. São Paulo: Rosari, 2002, 105p.

YOUNG, M. & SPOURS, K. Beyond vocationalism: a new perspective on the relationship between work and education. London: 1975.

Teses e Dissertações

ALBUQUERQUE, Roberto Portugal. **Uma Escola de Arquitetura – FAUUSP: Edifícios e Ensino**. 2004. Dissertação (Mestrado na área de concentração Design e Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

ÁLVARES, Maria Regina. **Ensino do design: a interdisciplinaridade nas disciplinas de projeto em design**. 2004. 163f. Dissertação (Mestrado em engenharia de produção) – Programa de Pós-graduação em Engenharia de Produção, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

BONFIM, Gustavo Amarante. **Desenho Industrial: uma proposta para reformulação do currículo mínimo**. 1978. 133 f. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Produção) - Programa de Pós-graduação de Engenharia de Produção, COPPE/UFRJ, Rio de Janeiro, 1978.

BRAGA, Marcos da Costa. **Organização profissional dos designers no Brasil: APDINS-RJ, a luta pela hegemonia no campo profissional**. 2005. Tese (Doutorado em História Social – PPGH/UFF) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

CARA, Milene Soares. **Do desenho industrial ao design: uma crítica para a disciplina**. 2008. 182f. Dissertação (Mestrado - área de concentração Design e Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

COSTA, Juliana Braga. **Ver não é só ver: dois estudos a partir de Flávio Motta**. 2010. Dissertação (mestrado – área de concentração: história e fundamentos da arquitetura e do urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

DIAS, Maria Regina A. C. **Ensino do Design**. 2004, 163f. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Produção) - Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Produção, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

DOMSCHKE, Vera Lúcia. **O ensino da arquitetura e a construção da modernidade**. 2007. Tese (doutorado – área de concentração: Projeto de Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

FREITAS, Sydney Fernandes de. **A influência de tradições acrílicas no processo de estruturação do ensino / pesquisa de design**. 1999. Tese (Doutorado em Engenharia de Produção) – Programa de Engenharia de

Produção, COPPE/UFRJ, Rio de Janeiro, 1999.

GARCIA, Hernan Carlos. **VKhUTEMAS/VKhUTEIN, Bauhaus, Hochschule für Gestaltung Ulm: Experiências Didáticas Comparadas**. 2001. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

LEON, Ethel. **IAC - Instituto de Arte Contemporânea: Escola de Desenho Industrial do MASP (1951-1953) – primeiros estudos**. 2006. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

LIMA, Ana Paula Pereira. **Assis Chateaubriand e Silvio Santos: patrimônios da imprensa nacional**. Juiz de Fora: UFJF; FACOM, 2.sem. 2001. 121 fl. mimeo. Projeto Experimental do Curso de Comunicação Social.

PEREIRA, Juliano Aparecido. **Desenho Industrial e Arquitetura no Ensino da FAU-USP (1948-1968)**. 2009. Tese (doutorado – área de concentração: Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2009.

SIQUEIRA, Heitor P. **Desenho industrial na Universidade Mackenzie: O retorno para a faculdade de arquitetura e urbanismo**. Trabalho acadêmico (Trabalho da disciplina História Social do Design no Brasil) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

Periódicos

ALONSO, Carlos Egídio. Alma negada. **Projeto Design**, São Paulo, n.271, p.34-36, set.2002.

BRAGA, Marcos da Costa. Manlio Rizzente, pioneiro do design. **AGITROP**. Revista Brasileira de Design. Seção Atualidades. Ano: IV Número: 37.

BRAGA, Marcos da Costa. ABDI: História Concisa da Primeira Associação Profissional de Design do Brasil. **Revista D: design, educação, sociedade e sustentabilidade**, v. 1. Porto Alegre: UniRitter, 2007. p. 13-32.

CAMARGO, Mônica Junqueira de. Arquiteto Miguel Forte, 1915-2002. **ARQUITEXTOS**, São Paulo, ano 03, nov. 2002.

CAUDURO, João Carlos. Origem e desenvolvimento do desenho industrial no Brasil. **Habitat**, São Paulo, Ano XIV, N. 76, p. 47-50, 1964.

CASTRO, Celso. O golpe de 1964 e a instauração do regime militar. Faculdade Getúlio Vargas. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – **FGV/CPDOC**. Fatos e Imagens.

DALLARI, Heloisa. Os cartazes das Bienais de São Paulo nos anos 50. **AGITROP. Ensaios**. Ano III. N. 29. ISSN: 1983-005X.

DENIS, Rafael Cardoso. Design Cultura Material e Fetichismo dos Objetos. **Arcos, design, cultura material e visualidade**, Rio de Janeiro, Contracapa, vol.1, p.14-38, 1998.

DE PAULA, A. J. F. ; SEMENSATO, C. B. ; SILVA, J. C. P. ; PASCHOARELLI, L. C. ; SILVA, D. C. . Breve história e análise crítica do ensino do design no Brasil. **Convergências** - revista de Investigação e Ensino das Artes, v. 5, p. 1-8, 2010.

FAU/USP. Relatório sobre o Ensino de Arquitetura no Brasil, UIA UNESCO. **Sinopses**, São Paulo, Edição Especial, 1993.

FAGGIN, Carlos. O Ateliê na Formação do Arquiteto: Uma Análise Crítica do Documento apresentado por Carlos Millan na FAU/USP, em 1962. **Sinopses**, São Paulo, Edição Especial, p. 131, 1993.

FERNANDEZ, Silvia. O impacto das políticas públicas no design na América Latina (1950-meados 1970). Tradução Ethel Leon. **AGITROP - revista brasileira de design** - Ensaio - Ano: II Número: 13 - Postado: 20/01/2009.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. Desenho Industrial: do Design ao Projeto. In: Perspectivas do Ensino e da Pesquisa em Design na Pós-Graduação, 2002, São Paulo. **Design: Pesquisa e Pós-Graduação**, São Paulo: CNPq, p. 105-112, 2001.

FREITAS, Sydney Fernandes. Currículo e reestruturação do ensino/ pesquisa de Design: opinião de especialistas com o uso do Método Delphi. **Estudos em Design**, Rio de Janeiro, v.8, n.1, p. 37-54, 2000.

FONTOURA, Antônio M. Design, sociedade do conhecimento e educação. **ABC Design**, Curitiba, n.9, p.28-33, jul. 2004.

GALLEAZZI, Ítalo. Eduardo Corona: estudo de uma residência unifamiliar, 1956. **Arquitextos**, São Paulo, 06.066, Vitruvius, nov. 2005.

GRINOVER, Lúcio. Desenho atende ao mercado em termos de produção. **O Dirigente Industrial**. São Paulo, v. 7, n. 12, agosto, 1966.

GRINOVER, Lúcio. Desenho Industrial. **Habitat**, São Paulo, Ano XIV, N. 76, p. 52-54, 1964.

GRINOVER, Lucio. O desenhista industrial no Brasil, formação e mercado de trabalho. **Produto e Linguagem**, São Paulo: ABDI, v. 1, n. 2, segundo trimestre. 1965.

GUEDES, Maria Helena Lopes. As percepções do currículo. **Estudos em Design**, Rio de Janeiro, número especial, p. 25-35. 1997.

GUNN, Philip. O Departamento de Tecnologia e o Currículo da FAU/USP. **Sinopses**, Edição Especial, 1993, p.77.

HIROYAMA, Edison. Obra de Eduardo de Almeida é analisada em artigo de arquiteto e professor Edison Hiroyama. **AU Arquitetura e Urbanismo**. N. 202, 2010.

KARLING, A. A. A didática necessária. São Paulo: **Ibrasa**, 1991.

LIMA, Guilherme S. C.; LIMA, Edna Lucia Cunha. Panorama do Ensino de Design Gráfico no Brasil. In: Associação de Design Gráfico do Brasil. (Org.). O Valor do Design: Guia ADG Brasil de Prática Profissional do Designer Gráfico, São Paulo, v.1, p.163-166. 2003.

MAGALHÃES, Aloisio. O que o desenho industrial pode fazer pelo país? **Arcos**, Rio de Janeiro, v.2, p.16-43. 1999.

MARGOLIN, Victor. Um modelo social de design: questões de prática e pesquisa. **Design em foco**, Salvador, v.1, n.1, p.43-50, jul. 2004.

MELFI, Adolpho José. Curso por curso, as sete novas carreiras da USP. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 25 jul. 2005. Caderno Vida & São Paulo, p.A18.

MILLAN, Carlos Barjas. O Ateliê na Formação do Arquiteto. (15 de janeiro de 1962). **Sinopses**, São Paulo, p. 16. 1993. Edição Especial.

MIRANDA, Gisele. Dados biográficos de Gontran Guanaes Netto. **tecituradas.wordpress.com**. 2010

NOBRE, Ana Luiza. Ulm-Rio: questões de projeto. **XIV ENCONTRO NACIONAL DA ANPUR**. Simpósio Temático: Industrialização e planejamento: a produção e a distribuição social da arquitetura contemporânea. Rio de Janeiro, 2011.

NOGUEIRA, B. C. BIRKHOLZ, L. . A Fauusp, Sua Criação e Funcionamento Na Vila Penteadado. **Sinopses/memoria**, SÃO PAULO, p. 3-11, 1993.

ONCK, Andries Van. **Metadesign**. São Paulo: Pós Graduação FAU/USP, 1965. (Tradução por Lucio Grinover, número 85) 12p. (mimeo)

OWEN, Charles. Design Education and Research for the 21st Century. **Design Issues**, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, v. 7, n.2, 1991.

PENIN, Sonia. USP amplia vagas e cria curso de Design. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 2005. Folha Cotidiano São Paulo, 02 jun. 2005. p.C1.

PEREIRA, A. T. C. ; FONTOURA, A. M. . O ativismo no ensino do Design. In: Congresso P&D Design 2000 - 4a. Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2000, Novo Hamburgo. **P&D Design 2000**. Novo Hamburgo: AEnd-BR Estudos em Design FEEVALE, v.1, p.447-454, 2000.

PICARELLI, Marlene. O desenho Industrial no Projeto da FAU/USP. **Sinopses**, Edição Especial, 1993, p. 49.

SERAPIAO, Fernando. Uma história para ser contada: A saga de Roberto Rossi Zuccolo, professor de todos os arquitetos modernos saídos do Mackenzie e alinhados com a escola paulista. **Revista Projeto Design**, São Paulo, n. 350, Abril 2009.

SHAPIRA, Nathan P. Um novo papel para o ensino do design. **Design & Interiores**, São Paulo, n.46, p.93-94, jun. 1995.

STEIN, Stela Maris de Souza; RIBEIRO, Claudia Campos. A interdisciplinaridade na busca de uma estratégia no ensino do design. Ouro Preto / MG, 2000, 5p. **GRAPHICA**. 2000, Ouro Preto, 2000. Artigo técnico.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Identidades e Conflitos: A diversidade como destino. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 12 fev. 2006. Caderno Cultura, p. D9.

WHITELEY, Nigel. O designer valorizado. Rio de Janeiro, 1998. **Arcos da ESD/UERJ**, v.1, p.63-75, out.1998.

WITTER, Geraldina Porto, coord. **Desenho industrial: uma perspectiva educacional**. São Paulo: Arquivo do Estado de São Paulo; Brasília: CNPq/Coordenação Editorial, 1985. 130p.

GRINOVER, Lúcio. Desenho Industrial. **Habitat**, São Paulo, n. 76, p. 52-4, mar./abr. 1964.

PIGNATARI, Décio. A profissão de desenhista industrial. **Arquitetura**, São Paulo, n.21, p. 25-8, mar. 1964.

PIGNATARI, Décio. O desenhista industrial. **Habitat**, São Paulo, n.77, p. 39-42, maio/jun. 1964.

Schenberg, Mario. **Catálogo da mostra Coletiva 8 Artistas** - Apeningue, Galeria Atrium, São Paulo, 1966.

Educar, Curitiba, n. 28. Editora UFPR, 2006.

Design & Interiores. São Paulo, Projeto Editores, ano 3, n.19, junho/julho de 1990.

Anais

CERQUEIRA, Vicente. SINAES - Considerações sobre o Processo de Avaliação de cursos de Graduação em Desenho Industrial/Design. In: Anais VIII Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. São Paulo, p. 779-780, 2008.

COUTO, Rita Maria S. Algumas reflexões para implantação das diretrizes curriculares em bacharelados de design. In: Fórum de Dirigentes de Cursos Superiores de Design, n.4, 1999, Londrina. Anais IV Fórum de Dirigentes de Cursos Superiores de Design. Londrina, v.1, p.57-91, 1999.

___. Educação em design, design na educação. In: Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação, 2003, Recife. Anais Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação. Recife, 2003.

FERNANDES, D. M. P. Design e tecnologia: uma abordagem pedagógica. In: Workshop Internacional: Renovação Tecnológica em Design - LBDI /

CNPq, v.1, 1992, Curitiba. Anais do Workshop Internacional: Renovação Tecnológica em Design - LBDI / CNPq. Curitiba, 1992.

FREITAS, Sydney Fernandes de. **Conceitos de Pedagogia e de Educação e Modelos de Ensino de Design no Brasil**. In: Anais do P&D Design 2000. Novo Hamburgo: FEEVALE, 2000.

GIORGI, GIORGIO . **Design: Dois Pontos**. In: Perspectivas do Ensino e da Pesquisa em Design na Pós Graduação, 2002, São Paulo. Design: Pesquisa e Pós-graduação. Anais do Seminário Internacional. São Paulo: CNPq / Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, p. 157-158, 2002.

GOMES, Luiz Vidal Negreiros, SAMPAIO, Ligia Maria. **O que faz o ensino do design ser superior?** In: Anais do P&D Design. Curitiba: Unicenp, 2006.

GUEDES, Caroline Lenguert. **O design no ensino fundamental**. In: Congresso P&D Design, 2002, Brasília. Anais P&D Design. (CD-ROM). Rio de Janeiro: AEND-BR, 2002.

IAFIGLIOLA, Leandro Giamas. O Ensino do Desenho Industrial na formação do arquiteto: a experiência da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo: UNESP, 2006. p.167-186. In: SILVA, José Carlos Plácido da; SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos (Orgs). **Estudos em Design nas universidades estaduais UNESP e USP São Paulo: UNESP**, 2006.

MILITO, C. ; SANTANA, Ângela Maria Campos ; GONTIJO, L. A. ; MEDEIROS, E. F. ; SANTOS, M. A. Ergonomics and learning organizations - an experience in educational sector. In: Human factors in Organizational Design and Management - ODA, 1998, THE HAGUE, HOLANDA. Human factors in Organizational Design and Management - Editors: P.Vink, E.A.P. Koningsveld, S. Dhondt.. Amsterdam : Elsevier Science, v. VI, p.713-718, 1998.

ONO, Maristela Mitsuko. A responsabilidade social e cultural do ensino e pesquisa em design no desenvolvimento de produtos para a sociedade. In: Seminário Internacional Perspectivas do Ensino e da Pesquisa em Design na Pós-Graduação. CNPq, 2002.. SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos; PERRONE, Rafael A. Cunha (Orgs.). **Anais do Seminário Internacional Perspectivas do Ensino e da Pesquisa em Design na Pós-Graduação**, v.1, p.167-177, 2002.

SCHENBERG, Mario. **Catálogo da mostra Coletiva 8 Artistas** - Apeningue, Galeria Atrium, São Paulo, 1966.

SIQUEIRA, Renata Monteiro; BRAGA, Marcos da Costa. FAU/USP, 1962: a implementação do Grupo de Disciplinas de Desenho Industrial no curso de Arquitetura e Urbanismo. **Congresso Internacional de Pesquisa em Design – CIPED**. In: Anais do 5º Congresso Internacional de Pesquisa em Design – CIPED. Bauru: Unesp, 2009.

Legislação

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Resolução nº 5 de 2 de junho de 1969. Fixa o currículo mínimo para o Curso de Desenho Industrial. Brasília, 2 jun. 1969.

BRASIL. **Parâmetros curriculares nacionais da secretaria de educação fundamental**. Brasília: Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília : MEC/SEF, 1997, 126p.

Outros

ARTIGAS, João Batista Vilanova. Caderno dos Riscos Originais: projeto do edifício da FAUUSP na Cidade Universitária. São Paulo: FAUUSP, 1998.

DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ENCICLOPEDIA ITAÚ CULTURAL. Centro de Documentação e Referência: MEDIATECA. **Catálogo on line**. São Paulo, Brasil.

FAU/USP. **Ata de Reunião ordinária - 06.08.1968**. São Paulo: Departamento de Projeto FAU/USP, 1968.

FAU/USP. **Portaria Nº 9, de 22 de dezembro de 1961**. Fixa o “currículum” padrão dos cursos normais da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo: FAU/USP, 1961.

FAU/USP. **Desenho Industrial e Comunicação Visual**: Exposição, Debates – 12 a 13 de outubro. São Paulo: FAU/USP, 1970. 34p. (coletânea de textos para a exposição de Desenho Industrial e Comunicação Visual programada pela FAU/USP para os meses de outubro-novembro de 1970). (mimeo).

FAU/USP. **Desenho Industrial 1962**. São Paulo: Departamento de Projeto FAU/USP, 1963.

FAU/USP. **Fórum 69 / Relatório Museu FAU**. São Paulo: FAU USP, 1969.

FAU/USP. **Relatório das Atividades de 1962**. São Paulo: FAUUSP, 1962, p. V.

FAU/USP. **Seriação Padrão Semestral das Disciplinas Obrigatórias**. Aprovada pela Câmara de Graduação por delegação do CEPE em sessão de 22/01/1971. São Paulo: FAU/USP, 1971.

FAU/USP. **Sequência de desenho industrial**. São Paulo: Departamento de projeto FAU/USP, 1963.

FAU/USP. **Sequência de Comunicação Visual**. São Paulo: Departamento de Projeto FAU/USP, 1964, p. 2.

FAU/USP. **Sequência de Comunicação Visual**. São Paulo: Departamento de Projeto FAU/USP, 1965.

FAU/USP. **Programa Proposto para 1962**. São Paulo: Setor de Documentação/Setor de Publicações FAU/USP, 1962.

IAB/SP. Relatório sobre o Ensino de Arquitetura no Brasil, UIA UNESCO. In: **Sinopses**. Edição Especial, 1993, p.144-154.

PRODUTO E LINGUAGEM. São Paulo: Associação Brasileira de Desenho Industrial, 1º trimestre, 1965. Ano 1, n.1.

PRODUTO E LINGUAGEM. São Paulo: Associação Brasileira de desenho Industrial, 2º trimestre de 1965. Ano 1, número 2.

SILVA, Ricardo Toledo e MELO, Chico Homem de. Apresentação da grade curricular e das linhas estratégicas de pesquisa em design. São Paulo: FAUUSP, 2006.

SIQUEIRA, Heitor P. **Desenho industrial na Universidade Mackenzie: O retorno para a faculdade de arquitetura e urbanismo**. São Paulo. (Monografia - disciplina História Social do Design no Brasil - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo) FAU/SP, 2009, p. 3

Carta de Lívio Levi a Salvador Cândia.

Carta do Instituto Mackenzie ao professor Lívio Levi, em 19 de março de 1970. Documento N° SDP – 28/70.

Documento emitido pelo IAB que atesta a ida de Lívio aos EUA.

Depoimentos

FAU/USP

Carlos Zibel da Costa – em 04/04/2008

Décio Pignatári – em 17/05/2011

Carlos Alberto Inácio Alexandre – em 18/08/2011

FAAP

Auresnede Pires Stephan (Eddy) – em 26/11/2009 e 26/05/2011

Antonio Celso Sparapan – em 26/03/2008

Milton Francisco Junior – em 03/04/2008

Dontato Ferrari – em 07/07/2011 e 21/07/2010

Oswaldo Pongetti Filho – em 31/09/2011

Caciporé Torres – em 19/10/2011

Kimi Nii – em 11/01/2012

Mackenzie

Jun Okamoto – em 01/04/2008

Robinson Salata – em 03/04/2008

Sonia Lidia Valentim de Carvalho – em 23/10/2009

Eugênio Ruiz – em 08/12/2009

Alexandre Wollner – em 13 e 21/07/2010

Esther Stiller – em 28/08/2011

Eliana Zaroni – em 26/10/2011

Norberto Stori – em 01/11/2011

Carlos Perrone – em 08/11/2011

Mackenzie – entrevistas assistidas

Estas entrevistas foram concedidas à Professora Andréa de Souza Almedida, representante do grupo de pesquisa do Instituto Presbiteriano Mackenzie responsável pelo levantamento da História dos 40 anos do curso de Desenho Industrial desta instituição.

Eliana Zaroni – em 05/05/2011

Celso Antonio Monteiro – em 05/05/2011

Giorgi Giogio Junior – em 07/05/2011

Nara Martins – em 21/05/2011

Ana Maria de Sessa – em 23/05/2011

Suzana Padovano – em 02/06/2011

Páginas Eletrônicas consultadas

arterix.com/pt

tecituras.wordpress.com

www.agitrop.com.br (Revista Brasileira de Design)

www.ahungara.org.br

www.alphaautos.com.br

www1.an.com.br

www.art-bonobo.com

www.braun.com

www.camaramunicipalsp.gaplaweb.com.br
www.casadehistoria.com.br
www.catalogodasartes.com.br
www.catalogodasartes.com.br
www.designio-arq.com.br
www.emec.mec.gov.br
www.faap.br
www.fgv.br/cpdoc
www.henry-van-de-velde.com
www.inep.gov.br
www.itaucultural.org.br
www.japao100.com.br
www.jornaleco.net
www.lattes.cnpq.br (Plataforma Lattes)
www.lumilafer.com.br
www.mac.usp.br
www.mackenzie.br
www.masp.art.br
www.nelsonleirner.com.br
www.oswaldocruz.br
www.pinturabrasileira.com
www.scielo.br
www.simoesdeassis.com.br
www.usp.br
www.vitruvius.com.br

Modelo de roteiro geral:

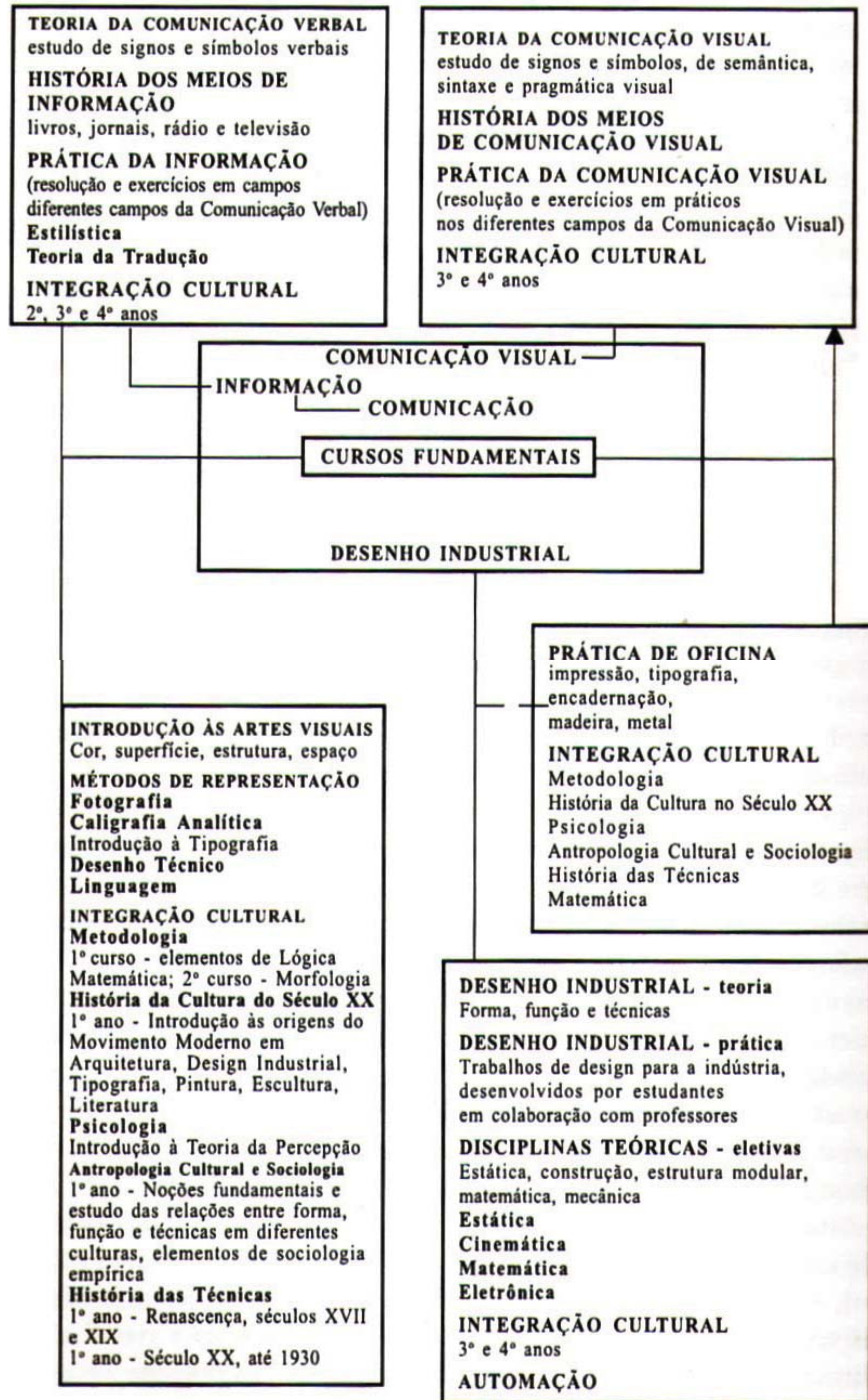
- . Nome Completo. Formação. Escola. Ano de Conclusão.
- . Como teve conhecimento do curso de Desenho Industrial? Qual seu interesse no curso?
- . Quais suas referências, naquela época, da área do design (publicações, profissionais, empresas)? Meio social, escola de 2o grau, locais que frequentava, etc.
- . O que se entendia do campo, na época de abertura do curso?
- . Por que escolheu cursar esta Instituição?
- . Qual atividade pretendia desenvolver profissionalmente enquanto estudante?
- . Qual a relação com demais Instituições (áreas correlatas)?
- . Como se dava o contato com a profissão?
- . Quais escola(s) que já lecionou Design / Desenho Industrial no nível de graduação? (se docente)
- . Cite professores a quem você atribuiria influência na sua prática docente e comente de que forma isto repercutiu na didática adotada por você.
- . Lembra-se de algum(s) exercício projetual (nos seus anos do curso de graduação) que replicou ou contribuiu diretamente na sua vida profissional? Qual? Por que?
- . Você acredita que ele tenha influenciado em certas definições na sua carreira profissional? Quais as contribuições trazidas pelos exercícios propostos pela academia na sua vida profissional?
- . Poderia indicar algum ex-aluno das primeiras turmas do curso que possa vir a auxiliar para este trabalho? Preferencialmente algum aluno que hoje atue também na área acadêmica, no ensino de design.
- . (Se o depoente foi um dos responsáveis pela formatação de alguma grade curricular) Por que decidiu-se abrir este curso e por que foi adotado tal formato?
- . Quais as referências consultadas para tal formatação?
- . Houve alguma mudança na área (design) que justificou alguma alteração ou adaptação na grade curricular?

A este modelo serão incorporadas questões específicas a cada entrevistado.

Anexo I

Roteiro Geral para entrevistas.

Estrutura planejada para a ETC-MAM



Anexo II

Esquema pedagógico da Escola Técnica de Criação do MAM, proposto por Tomás Maldonado e Otl Aicher em 1956. [Fonte: SOUZA, 1996, p. 2]

CURSOS DE:

- 17. COMUNICAÇÃO VISUAL
- 18. DESENHO INDUSTRIAL

Parecer n.º 408/69, aprovado em 12 de junho de 1969

Relator: Cons. Celso Kelly

O Desenho Industrial, expressão que se introduziu entre nós, sem que correspondesse ao exato significado da expressão americana de origem, constitui, em verdade, o caminho da criatividade do objeto, atendendo aos fatores econômicos, sociais e estéticos, que se refletem no projeto e no seu desenvolvimento. Não se trata do mero *desenho de precisão* para representação de objetos em máquinas, nem tampouco do simples traçado de uma forma de bom gosto, graças à presença da arte. Transcende a esse aspecto e representa, de fato, a tarefa de projetar objetos, tal como, em amplo sentido, tem a Arquitetura a de projetar casas, e o Urbanismo a de projetar cidades. A importância de cursos dessas disciplinas torna-se fundamental ao desenvolvimento econômico e social do País, por sua contribuição à produtividade e ao bem-estar. Como o *objeto se destina ao uso comum*, outro aspecto se adiciona àqueles acima referidos: o da plena aceitação, ou seja, o seu poder de acesso, ou comunicabilidade, ao público.

Ao considerar a revisão curricular do curso de licenciatura em Desenho e Plástica, ampliamos a sua tarefa na escola, que, no setor de arte plástica, deverá visar a integrar a arte na vida, objetivando:

- a) proporcionar melhores condições de sensibilidade e entendimento ao consumidor;
- b) enriquecer, pelos meios plásticos, a expressão humana e as comunicações coletivas;
- c) estender aos objetos, pelo seu valor formal, os efeitos até então esperados — apenas das manifestações estéticas puras;
- d) associar arte e indústria, na interpretação de soluções e processos;
- e) contribuir para o bem-estar da comunidade.

No texto do parecer, recordamos que:

"duas grandes experiências acentuaram a generalização da arte, a associação entre arte e indústria e a fruição da arte no uso comum dos objetivos e ambientes: a Bauhaus, com Gropius à frente, e a Escola Superior de Ulm, à frente Max Bill".

Examinando anterior memorial relativo à experiência brasileira da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), do sistema do Estado da Guanabara, o Conselho Federal de Educação pôs em relevo "a excelência da escola, através de seus currículos e programas e da qualificação de seus professores", sem, contudo, poder pronunciar-se quanto ao currículo, por não se tratar de habilitação para profissão regulamentada, nos termos do art. 70 da Lei de Diretrizes e Bases.

139

Volta agora o Conselho Estadual de Educação da Guanabara a pleitear a fixação do currículo mínimo para o Curso Superior de Desenho Industrial, amparado no artigo 26 da recente Lei n.º 5.540, de 25-11-68, que admite a fixação de currículos, além da hipótese antes prevista na L.D.B., também. Verifica-se, pois, a oportunidade do pronunciamento do Conselho, de acordo com a nova legislação.

Voto do Relator

As profissões a que corresponde a preparação proporcionada na Escola Superior de Desenho Industrial, quer a de *projetista industrial*, quer a de *comunicador visual*, devem ser consideradas fundamentais ao desenvolvimento. A *comunicação* passou a ser estudada em nível superior, nos cursos de Comunicação, que sucederam aos de Jornalismo, ampliando suas áreas de especialização: comunicação de massa, em relação a que o fenômeno da visualidade assume extraordinária importância.

Conclusão do Relator

O programa apresentado pela Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) do Estado da Guanabara exemplifica uma formulação apreciável, de experiência ainda recente, porém inspirada nas melhores fontes. Trata-se não de um *currículo mínimo*, mas de um *currículo pleno* no desenvolvimento de um programa lógico, partindo de uma *série básica ou comum* e desdobrando-se, a partir da 2.ª série (até a 4.ª série), em dois cursos diferenciados: o de Desenho Industrial e o de Comunicação Visual.

O *currículo mínimo* de todos os cursos do grupo de arte conterá a disciplina *comum*: Estética e História das Artes, sendo que, quanto a esta, o aprofundamento será de acordo com a destinação do curso.

Num e noutro currículos, deverão ser observadas as seguintes recomendações:

§ 1.º — O estudo, sob o ponto de vista teórico, partirá da Estatística, prosseguirá na História das Artes e dará ênfase especial à evolução das técnicas.

§ 2.º — As ciências da Comunicação enquadrarão em seus programas, além da Ética, os aspectos condizentes com as duas profissões, especialmente as Teorias da Informação, da Percepção e da Opinião Pública.

§ 3.º — O estudo da Plástica compreenderá a pesquisa da forma, as possibilidades de criação e a psicologia de suas soluções.

§ 4.º — O estudo do Desenho envolverá o Desenho Artístico e o Desenho de Precisão, acrescidos da fotografia e outros meios de expressão úteis.

§ 5.º — A Análise dos Materiais Expressivos será acompanhada de exercícios experimentais e artesanais que os dominem, adestrando os alunos nas técnicas de utilização.

§ 6.º — A Expressão abrangerá: expressão em superfície (desenho, fotografia, gravuras, montagens, *collage*); expressão em volume (modelagem, maquetes, objetos), expressão em movimento, ou seqüências (móveis, histórias em quadrinho, desenho animado, *diastimes*).

§ 7.º — Os Estudos Sociais e Econômicos objetivarão problemas ligados simultaneamente ao desenvolvimento brasileiro e aos problemas pertinentes às duas profissões.

§ 8.º — As atividades criativas consistirão em projetos e seu desenvolvimento, isolados ou em planejamentos conjugados, devendo ser predominantes as atividades de ateliê e os estágios em oficinas e escritórios lódeos.

140

§ 9.º — As demais disciplinas corresponderão às suas áreas próprias.

§ 10 — A organização do currículo pleno atribuirá as áreas didáticas de cada professor, admitido o desdobramento das matérias do currículo mínimo, bem como o acréscimo da outras disciplinas.

Estimamos como conveniente a duração mínima de cada um dos dois cursos em 2.700 horas, ministradas pelo menos em três e no máximo em seis anos letivos.

Resolução nº 5, de 2 de julho de 1969

— Fixa os mínimos de conteúdo e duração para os cursos de Comunicação Visual e Desenho Industrial.

O Conselho Federal de Educação, na forma do que dispõem os artigos 26 e 30 da Lei n.º 5.540, de 28 de novembro de 1968, e tendo em vista as conclusões do Parecer n.º 408/69, que a esta se incorpora, homologado pelo Sr. Ministro da Educação e Cultura, em 30 de junho de 1969, resolve:

Art. 1.º — Os currículos mínimos dos cursos de Desenho Industrial e Comunicação Visual compreendem as seguintes matérias, assim distribuídas:

A — Matérias Básicas

- 1. Estética e História das Artes e Técnicas
- 2. Ciências da Comunicação
- 3. Plástica
- 4. Desenho

B-1 — Matérias profissionais para o curso de Desenho Industrial

- 1. Materiais Expressivos e Técnicas de Utilização
- 2. Expressão
- 3. Estudos Sociais e Econômicos
- 4. Teoria da Fabricação
- 5. Projeto e seu Desenvolvimento

B-2 — Matérias profissionais para o curso de Comunicação Visual

- 1. Expressão em Superfície, Volume e Movimento
- 2. Estudos Sociais e Econômicos
- 3. Teoria da Técnica e dos Materiais
- 4. Análise Gráfica
- 5. Planejamento: projeto e desenvolvimento

§ 1.º — Estética é a disciplina comum aos currículos de arte. Seu estudo está em conexão com a História das Artes e das Técnicas e dará tratamento especial às manifestações ocorridas no Brasil.

§ 2.º — As ciências da Comunicação enquadrarão em seus programas, além da Ética, os aspectos condizentes com as duas habilitações, especialmente as Teorias da Informação e da Opinião Pública.

§ 3.º — O estudo da Plástica compreenderá a pesquisa da forma, as possibilidades de criação e a psicologia de suas soluções.

§ 4.º — O estudo do Desenho envolverá o Desenho Artístico e o Desenho de Precisão, acrescidos da fotografia e outros meios de expressão úteis.

141

Anexo III

Parecer 408/69: Fixa o Currículo Mínimo para os cursos de Desenho Industrial e Comunicação Visual. Conselho Federal de Educação - CFE [BRASIL, 1969].

1º ENDI

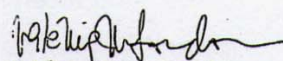
Ministério da Educação e Cultura
Secretaria de Ensino Superior
Esplanada dos Ministérios
Brasília - Distrito Federal

Rio de Janeiro, 20 de outubro de 1979

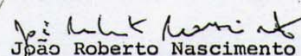
Ilmo. Sr.
Secretário de Ensino Superior
Dr. Guilherme de La Penha

Vimos por meio desta solicitar a V.Sa. o encaminhamento da Minuta de Resolução que fixa os mínimos de conteúdo e duração para CURSO DE DESENHO INDUSTRIAL e suas habilitações em Projeto de Produto e Programação Visual, para apreciação do Conselho Federal de Educação.

Atenciosamente,



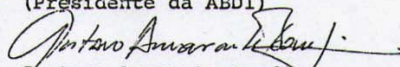
Valéria Munk London
(Presidente da APDINS-RJ)



João Roberto Nascimento
(Presidente da APDINS-PE)



Sergio R. Akamatu
(Presidente da AEDI)



Gustavo Amarante Bomfim
(Coordenador da Comissão Especial
do MEC para Estudo do Currículo
Mínimo de Desenho Industrial)

Silvete, 1º de maio, 1980
Comissão Especial
do MEC para Estudo do Currículo
Mínimo de Desenho Industrial
APDINS RJ APDINS PE AEDI
15 de maio de 1979 C/P 20043 Rio de Janeiro

2. - Estar lida
de acordo, enviar a lida
o processo, com circular a
ver assinada pelo Sr. Roberto
Guilherme de La Penha,
soluções e sugestões.
16/10/79

Anexo IV

MINUTA DE RESOLUÇÃO de 20 de outubro de 1979 - Fixa os mínimos de conteúdo e duração para Curso de Desenho Industrial e suas habilitações em Projeto de Produto e Programação Visual. Documento resultante do 1º Endi, apresentado ao Ministério da Educação e Cultura.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

1967

Cátedra nº 12 - "COMUNICAÇÃO VISUAL I" - Disciplina Autônoma 123 - "COMUNICAÇÃO VISUAL III"

Instrutores : João Baptista Alves Xavier e
Ludovico Antonio Martino

INTRODUÇÃO

Tendo o 1º e 2º anos partido do nível sintático para a reconstituição dos elementos fundamentais da linguagem visual, ordenando a experiência da forma, no 3º ano, volta-se para a discussão e observação dos fenômenos concretos da comunicação visual no mundo moderno; sua função, seus meios de produção, seu significado e sua expressão.

Os dois anos de exercício da linguagem, em conjunto com os demais setores de formação das outras sequências do curso, estabelecem o equipamento mínimo necessário a uma visão crítica e objetiva da realidade, que no 3º ano com a semântica e a pragmática, completam os três níveis da linguagem visual.

PROGRAMA

1.00 - Mensagem visual

- 1.01 - Semiótica (teoria geral dos signos e suas aplicações)
- 1.02 - Diagramação de impressos: programação visual, catálogos, tabelas, livros, revistas, jornais, etc. (processo de reproduções industriais e artesanais).

2.00 - Informação visual do produto: embalagens, rótulos, indicadores de instrumentos, mostradores, etc. (processos técnicos, visitas a indústrias).

- 2.01 - Informação visual no complexo arquitetônico: legendas informativas em fachadas e interiores, etc.
- 2.02 - Informação visual no espaço urbano: sinalização de vias, sinalização de tráfego, etc.

PLANO DE TRABALHO

A disciplina será desenvolvida durante o ano letivo, de acordo com o

Anexo V

Sequência de Comunicação Visual. Programa Proposto para a disciplina de Comunicação Visual III de 1967.

Curso não tem aulas desde o começo do ano

Os alunos do Curso para Formação de Professores de Desenho

ainda não tiveram aulas neste ano

O curso, que é de nível universitário,

pertence à Fundação Armando Álvares Penteado

e tem dez anos de existência

Até o fim do ano passado, como não havia outros cursos superiores na Fundação, o Curso de Formação de Professores de Desenho era independentemente e tinha regime próprio. Além disso, o curso tinha autonomia, pois era dirigido pelos próprios professores, reunidos em Congregação, e se mantinha exclusivamente através das mensalidades pagas pelos alunos.

No começo deste ano, porém, foi criada a Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações da Fundação Armando Álvares Penteado, que assumiu o curso para Formação de Professores de Desenho e o integrou a seu regime, que era considerado pelo Conselho Federal de Educação como modelo para outros cursos de Desenho que visassem a ser criados.

Prejuízos

O prejuízo que os alunos sofreram como conseqüência dessa modificação foi a perda do reconhecimento oficial do curso de Desenho. Até a criação da Faculdade, o curso era reconhecido pelo Conselho Federal de Educação e assegurava aos seus alunos todos os direitos de que goza um curso reconhecido, como, por exemplo, o registro de diploma. Com a anexação, porém, o curso perdeu seu estatuto oficial — e seus diplomas não mais poderão, por ai-

gun tempo, ser arquivados — já que foi apreendido a uma faculdade que ainda não é reconhecida. Para que uma escola supere esse reconhecimento, oficial, é preciso que ela tenha dois anos de funcionamento, e a faculdade tem somente alguns meses de existência.

O segundo prejuízo, apontado pelos alunos, foi a saída da maioria dos professores, que não se conformaram com a anexação do curso pela Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações, que lhes foi oferecida, pela direção da Fundação como meio de compensação. Os professores renúnciam-se com o fato, principalmente, porque a administração do curso pela Faculdade foi feita sem a consulta à Congregação, que dirigiu o Curso de Formação durante muitos anos. Logo contrariados, foram a arregaço por o regime do curso, em vigor há muito tempo. Diz este artigo que qualquer alteração no regime do curso só pode ser feita pela Congregação, cujos membros são o Conselho Federal de Educação e a direção da Fundação Armando Álvares Penteado.

Por outro lado, dizem os alunos, o regime criado pela Fundação trouxe grande instabilidade aos professores. No artigo 23 deste regimento, afirmam-se que os professores dos cursos podem ser suspensos e demitidos sem parecer da Congregação.

Especialmente

Por sugestão do Ilustre Arcebispo do Curso para Formação de Professores de Desenho, o curso de Desenho foi transferido para a Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações da Fundação Armando Álvares Penteado. A transferência não se realizou, porém, porque a Faculdade não se encontra preparada para receber o curso. Além disso, a Faculdade não possui condições para a realização de um curso de nível universitário. O curso de Desenho, portanto, não pode ser transferido para a Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações da Fundação Armando Álvares Penteado.

Para o próximo ano, os alunos de uma turma de Desenho poderão ser matriculados na Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações da Fundação Armando Álvares Penteado. Porém, a Faculdade não possui condições para a realização de um curso de nível universitário. O curso de Desenho, portanto, não pode ser transferido para a Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações da Fundação Armando Álvares Penteado.

Por outro lado, dizem os alunos, o regime criado pela Fundação trouxe grande instabilidade aos professores. No artigo 23 deste regimento, afirmam-se que os professores dos cursos podem ser suspensos e demitidos sem parecer da Congregação.

CERTIFICADO DE BOA FORMA

Prêmio “Roberto Simonsen”

PATROCINADO PELA FEDERAÇÃO DAS INDÚSTRIAS DO ESTADO DE SÃO PAULO E PROMOVIDO POR ALCANTARA MACHADO COMÉRCIO E EMPREENDIMENTOS LTDA.

A COMISSÃO JULGADORA DO CONCURSO PARA PROJETOS DE UTILIDADES DOMÉSTICAS, À VISTA DO BOM NÍVEL DE QUALIDADE DE Elementos de Vidro

APRESENTADO POR Lívio Edmondo Levi,
RESOLVE OUTORGAR-LHE O PRESENTE CERTIFICADO.



V feira nacional de utilidades domésticas **ud** SÃO PAULO - ABRIL/MAIO DE 1964.

Associação Brasileira de Desenho Industrial

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP

Escola Superior de Desenho Industrial da Guanabara

Faculdade de Arquitetura Mackenzie

Instituto dos Arquitetos do Brasil

Anexo VII

Certificado da Boa Forma concedido a Lívio Levi. [Acervo familiar]

São Paulo, 15 de Dezembro de 1.967

A
MAGNÍFICA REITORA DA UNIVERSIDADE MACKENZIE
Dra. ESTER DE FIGUEIREDO FERRAZ

Magnífica Reitora,

Retornando de minha viagem aos Estados Unidos e Canadá, desejo em primeiro lugar colocar a V. disposição, assim que julgar oportuno, os seguintes elementos:

- 1) Esquema de Faculdade de Design Ambiental.
- 2) Plano preliminar para estruturação de curso de Industrial Design, apresentado no decorrer da V Assembléia Geral e Congresso do "International" Council of Societies of Industrial Design" aos Prof. Tomás Maldonado, (ex-Reitor da Hochschule für Gestaltung, Ulm); Prof. Gino Valle, (Coordenador, curso sup. di Disegno Industriale, Venezia) Prof. Misha Black, (Diretor do Royal College of Art - Depto. de Design Engineering, de Londres); tendo sido, na ocasião, discutido e criticado.
- 3) Justificativa para criação dos cursos especiais de design, propostos em correspondência anterior à essa Reitoria bem como à Diretoria da Faculdade de Arquitetura.
- 4) Documentação diversa, inclusive Bibliografia de Pesquisa Arquitetônica, etc.

A seguir desejo informar ter estado em contato com o Professor JAMES PRESPINI, do curso de Arquitetura da Universidade da Ca

lifórnia, em Berkeley, tendo o mesmo oferecido, na ocasião, sua biblioteca particular de Design (compreendendo arte, arquitetura, Industrial Design, etc.), supostamente das maiores e mais completas dos Estados Unidos. O catálogo geral encontra-se comigo, estando ao dispor de V. Magnificência para exame e deliberação. O preço pedido é de US\$ 40.000 (Quarenta mil dólares) para o conjunto completo referido.

O mesmo Professor irá, em futuro próximo, à Argentina, onde ministrará curso para professores. Desta forma, poderíamos contar com um curso ou sequência de palestras a serem proferidas pelo mencionado Professor aqui entre nós, bastando, para isso, marcarmos a época oportuna, (durante o decorrer do próximo ano), bem como demais detalhes. O curso seria especialmente interessante no que concerne a metodologia.

Sendo só para o presente, firmo-me

Cordialmente,

Anexo VIII

Apontamentos de Lívio Levi sobre a viagem aos EUA em participação ao ICSID, 1965.. [Acervo familiar].

INSTITUTO MACKENZIE

PRESIDENTE EM EXERCÍCIO
DR. CLAUDIO PEREIRA JORGE

SUPERINTENDENTE
DR. SANTO LUIZ LAVITOLA

UNIVERSIDADE MACKENZIE

REITOR
PROF. JOÃO PEDRO DE CARVALHO NETO

VICE-REITOR
PROF. FRANCISCO B. HOFFMANN

SECRETÁRIO GERAL
SR. PAULO ROBERTO C. BATISTA

SUB-SECRETÁRIO GERAL
SR. LUIZ MASSAHIRO HANADA

FACULDADE DE ARQUITETURA

DIRETOR
PROF. JUN OKAMOTO

COORDENADOR DOS
CURSOS DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROF. LASZLO ZINNER

SECRETÁRIA
IWONKA MONTE

INSPETORA FEDERAL
PROF.ª ZILDA MACHADO TAVEIRA

HOMENAGEM

PROF. JOÃO PEDRO DE CARVALHO NETO
MAGNÍFICO REITOR

PATRONO

PROF. LASZLO ZINNER

PARANINFOS

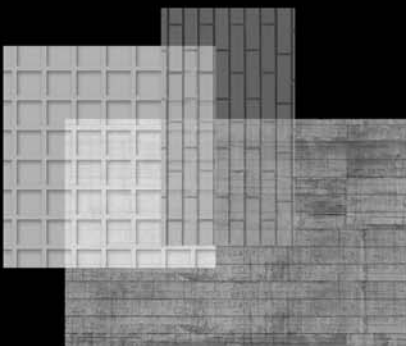
PROF. JOSÉ TEIXEIRA COELHO NETTO
PROF. LUIZ TEIXEIRA TORRES

PROFESSORES

ALVIMAR CARMONA MACHADO
ANA MARIA S. DI SESSA
ANNA MARIA A. K. RAHME
ANGELO SCHOENACKER
ANTONIO CARLOS SANT'ANA DIEGUES
ANTONIO LAFFRATTA
ANTONIO PRIMO GHIZZI
ARNOLD PIERRE MERMELSTEIN
BARTOLOMEO ALBANESE
BENJAMIM PRIZENDT
CARLO ANTONIO PORTA
CARLOS NICOLAESKY
CLOVIS P. NUNES DA SILVA
EDGARD RODRIGUES DE SOUZA
FLÁVIO ABU-IZZE
GALBA OZORIO
HELOISA CRISTINA S. CUPINI
ITAJAHI MARTINS
IVAN A. JUNQUEIRA DANTAS
JAN KGUDELA
JOÃO ROSSI
JOSÉ ANTONIO VERDERESI
JOSÉ CARLOS DE PAULA CARVALHO
JOSÉ MACHADO DE MORAES
JOSÉ M. GONÇALVES DE OLIVEIRA
JOSÉ RICARDO P. GRACIANO
JOSÉ TEIXEIRA COELHO NETTO
LASZLO ZINNER
LUCIANO A. PRATES JUNQUEIRA
LUIZ TEIXEIRA TORRES
MARCO A. SALGADO MENDES
MARIA CRISTINA C. BULÇÃO
MILTON DE ABREU CAMPANARIO
MARIA DIVA V. TADDEI
MARIA PIA COLLAROS
NOELY W. DE ALMEIDA
ODILON G. AMADO
ODUVALDO DONNINI
RAPHAEL GRISI
RICARDO OHTAKE
SEMI AMMAR
SILVIO TEIXEIRA COELHO
SONIA MARIA PAULA E SILVA DE LIMA
TAKESHI KATSUMATA
VICENTE BICUDO
VICENTE GUILHERMO N. MORENO
WALDYR HUNGRIA
WALTER SÂMPAIO SMOLKA
YARA BOMFIM CORREA

Anexo IX

Nomes dos professores dos cursos de DI e CV do Mackenzie que faziam parte do corpo docente quando da conclusão da primeira turma, em 1973.



Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Universidade de São Paulo

Dissertação de mestrado:
Ana Paula Coelho de Carvalho

Orientador: Prof. Dr. Marcos da Costa Braga

2012