UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

As Formas da Forma
O Design brasileiro entre o modernismo e a
modernização

FRANCISCO RAUL CORNEJO DE SOUZA

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Sociologia da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Sociologia

ORIENTADOR: Prof. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

São Paulo

2001

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

FRANCISCO RAUL CORNEJO DE SOUZA

As Formas da Forma
O Design brasileiro entre o modernismo e a
modernização

São Paulo

2011

Agradecimentos

Em uma empreitada desta monta, em que as ambições acabam por se tornar desproporcionais face às conquistas, a necessidade de fazer presente o reconhecimento a todos que de alguma forma colaboraram neste longo e conturbado decorrer de pesquisa torna-se ainda mais urgente. Muitos nomes precisariam ser aqui arrolados e devidamente creditados com sua contribuição, mas a escassez de espaço e tempo me impede de fazer desta tarefa que seria idealmente exaustiva um pouco mais enxuta e, portanto, muito mais arriscada em termos de esquecimentos ou injustiças, pelo que já me desculpo de antemão.

Antes de tudo, cabe fazer uma menção especial à minha orientadora, Maria Arminda do Nascimento Arruda, por sua generosidade e confiança num talento que sempre fui o primeiro a duvidar e, conseqüentemente, o último a aproveitar. Alguém que não apenas pela orientação dedicada e compreensão praticamente ilimitada me propeliu incansavelmente no decorrer da pesquisa, por vezes de maneiras que até escandiram as atribuições formais de um orientador acadêmico, mas pela inesgotável paciência com que lidou com todas as crises que são incorporadas a um trabalho intelectual que se estende por um tempo que, talvez, tenha sido demasiadamente longo.

Devo especiais agradecimentos a todos membros do departamento de Sociologia da FFLCH e Arquitetura da FAU que, de uma forma ou de outra, fizeram parte desta jornada, seja como membros das atarantadas bancas de qualificação: Maria Cecília Loschiavo dos Santos, Ana Paula Cavalcanti Simioni, Fernando Pinheiro

e Ruy Braga, ou como professores nas disciplinas que tive o privilégio de cursar no período inicial da pós-graduação: Sergio Miceli, Sedi Hirano e Flavio Pierucci. Todos condutores de intensos debates que foram da maior importância para que meu trabalho se fortalecesse e frutificasse a cada dia que nos encontrávamos.

Também devo estender minha gratidão a todos os membros de minha coorte do programa de pós-graduação em Sociologia da FFLCH-USP, um grupo animado, coeso e deveras talentoso, que jamais se negou a ajudar nenhum de seus integrantes sempre que estes precisaram, mesmo durante as ausências e distanciamentos que são parte corriqueira de nossos percursos acadêmicos. Em especial devo agradecer a imensa cumplicidade e parceria de Dmitri (e seu “gênio”, em ambos os sentidos), Célia (mulher de uma doçura que apenas encontra paralelos em sua inteligência), Maria Carolina Oliveira (adição tardia mas não menos importante a meu grupo de cúmplices de conversas intelectuais e triviais), os Léos (“Baiano” e Ostronoff), Maria Carolina Chasin, João Alexandre Peschanski (mon frère chez Madison), Frederico Tell de Lima Ventura e todos os companheiros que jamais arrefeceram em seus deveres ou foram negados seus direitos enquanto parte deste universo que considero uma família.

Essenciais também foram meus colegas da Fox International Fellowship da Universidade Yale – esta uma colossal instituição com a qual possuo uma dívida que sei bem que não poderei retribuir com o parco desempenho deste trabalho, mas que me forneceu todos os materiais de que os mais insanos sonhos de grandeza de pesquisa são feitos – pessoas com as quais pude perceber que a cumplicidade intelectual não conhece fronteiras ou quaisquer limitações geográficas e culturais: Joe Thomas Karackattu (*my little Indian brother*), Elisa Capdevila (*petite fleur de Paris*), Taylan Acar (meu camarada turco),

Ashutosh Kumar Tripathi, Lizbeth Leyva Marin, José Alberto Moreno Chavez, Ruth Kelly, Laurissa Muhlich (*the "big German 'voman'"*), Masha Sukhanova, Lena Kiryanova, Tom Hayes, Seiki Tanaka, Irem Kok e todos os excelentes alunos e professores da universidade que tive o privilégio e oportunidade de conhecer e, de alguma forma, contribuir para suas carreiras ao aconselhá-los e ajudá-los a descobrir caminhos e alternativas em sua trajetória.

Do mesmo modo, fica minha dívida com *scholars* de assombrosos talento e generosidade como Ned Cooke, Jeffrey Alexander, Ron Eyerman, Philip Gorski, Sebastian Zeidler, Ian Shapiro, Nancy Rutherford, Timothy Barringer, Sandy Eisenstadt e Julia Adams, todos devotados mestres cuja missão de ensinar e contribuir com a possível grandeza de seus discípulos jamais encontra obstáculos ou interrupções. E, finalmente, preciso registrar minha mais profunda e sincera gratidão para aquele que tornou tudo isto um fato, uma oportunidade tornada possível pela inestimável ajuda proporcionada por Joe Fox, a personificação daquele espírito de Yale que faz dessa instituição algo tão monumental: seus alunos.

Ao fim e ao cabo, também me sinto compelido a agradecer a minha família, uma sólida e minúscula célula de amor e proteção com que sempre pude contar, agora tragicamente desprovida de alguém que gostaria muito que pudesse testemunhar o final dessa minha empreitada, mas que sempre foi o elemento mais basilar de tudo que sou e ainda posso ser.

“Para que a cultura desempenhe sua função de encantamento, convém e basta que passem despercebidas as condições históricas e sociais que tornam possíveis não só a plena posse da cultura – segunda natureza em que a sociedade reconhece a excelência humana e que é vivida como privilégio da natureza –, mas também o desapossamento cultural, estado de natureza ameaçado de aparecer como baseado na natureza dos homens que estão condenados a tal estado.”

Pierre Bourdieu. O Amor pela Arte.

Para Audálio. Artífice de um projeto ainda incompleto, do qual este trabalho é tão-somente uma etapa.

Resumo

Empreendendo uma análise sobre a história da inserção social das atividades do designer no universo cultural brasileiro de meados do século XX, procuro iluminar algumas das particularidades que vieram a marcar essa trajetória. Partindo de uma apreciação breve de seus rudimentos e precedentes históricos oriundos de contextos internacionais diversos àqueles do período privilegiado em âmbito local, procuro também traçar os contornos das condições que favoreceram a inclusão do design nas linguagens modernas que vicejavam neste segundo momento mais cosmopolita do modernismo, ainda que à sombra das conquistas da arquitetura. E, finalmente, ao focar a perspectiva analítica em dois de seus maiores expoentes, Alexandre Wollner e Aloísio Magalhães, e delinear seus percursos de êxito na profissão desde aquela época, pretendo ressaltar algumas das vicissitudes seminais que vieram a caracterizar a frágil consolidação do design no ambiente cultural e profissional brasileiro até os dias atuais.

Palavras-chave: Design, Alexandre Wollner, Aloísio Magalhães, arquitetura, modernismo

Abstract

Undertaking an analysis on the history of the social insertion of the activities related to the designer in the Brazilian cultural universe in the middle of the 20th Century, I aim at illuminating some of the particularities that came to mark this trajectory. Starting from a brief appraisal of its rudiments and historical precedents originary from international contexts distinct from the one of the privileged period in local scope, I also try to trace the contours of the conditions that favoured the inclusion of design among the modern languages that flourished in that second more cosmopolitan moment of Brazilian modernism, even if still under the shadow of Architecture's achievements. And, finally, by focussing the analytical perspective on two of its exponents, Alexandre Wollner and Aloísio Magalhães, and delineating their successful professional trajectories since the timeframe considered, I aim at outlining some of the vicissitudes that came to characterise the frail consolidation of Design in the Brazilian cultural and professional environments throughout the rest of the century and until the present days.

Keywords: Design, Alexandre Wollner, Aloísio Magalhães, Architecture, Modernismo

ÍNDICE

<i>I. ESBOÇO – Um Objeto E Sua Forma(ção) Difícil.</i>	11
---	-----------

<i>II. DELINEAMENTO – Contexto sem texto.</i>	19
--	-----------

<i>II.I Os Desígnios da Modernidade e o Afã de Modernização.</i>	19
--	----

<i>II.II. Da Beleza para o Mundo à Beleza no Mundo.</i>	24
---	----

<i>II.III Do Ateliê para as Fábricas.</i>	31
---	----

<i>II.IV. A Disciplinarização da Arte.</i>	41
--	----

<i>II.V. Faces do engajamento: Do Produtivismo ao Consumismo</i>	45
--	----

<i>III – CONTORNOS – Indústria Cultural e Cultura Industrial.</i>	59
--	-----------

<i>III.I – A Tradicional Modernidade Brasileira.</i>	59
--	----

<i>III.II – Impressão e Expressão: A Dialética da Ilustração (Gráfica).</i>	64
---	----

<i>III.III – Racional estrangeiro.</i>	70
--	----

<i>III.IV – Arquitetura como missão.</i>	76
--	----

IV. ENQUADRAMENTO – Vontade de coerência. _____81

IV.I – Os demiurgos do concreto urbano. _____81

IV.II – As formas fora do lugar. _____88

IV.II – Desígnios mistos, destinos cruzados. _____102

V. PROTÓTIPO – Meditações barthesianas. _____149

VI. MATERIAIS _____156

VI.I – Bibliografia Teórica. _____156

VI.II – Bibliografia Geral. _____158

VI.III – Obras de Referência em História da Arte e do Design. _____165

VI.IV – Artigos de Periódicos e Demais Fontes Consultadas. _____166

VI.V – Catálogos de Exposições. _____168

VI.VI – Sítios da Internet Consultados. _____169

I. ESBOÇO – Um Objeto E Sua Forma(ção) Difícil

"If automobiles and their advertisements are vigorously and effectively shaped, consumers immerse themselves inside their images, identifying themselves with the emotions that seethe just beneath their surface and with the objects to which they refer. As we immerse ourselves in their materiality, their materiality disappears. Does this process represent the commodification of persons or, better perhaps, the subjectification of commodities?"¹

A presente análise propõe-se inicialmente a verificar as particularidades que caracterizaram a inserção do design no conjunto de propostas estéticas do Modernismo das décadas de 50 e 60 em São Paulo e, conseqüentemente, a tangenciar as condições específicas que presidiram o arrefecimento de sua consolidação nas décadas seguintes. Simultânea e obrigatoriamente, a proposta também teria de passar pelas condições sociais da criação e sustentação da atividade em território nacional tendo como base a comparação com os processos análogos que tomaram corpo nos grandes centros de produção estrangeiros, fornecedores os modelos de excelência a serem seguidos pela produção local. Este empreendimento de antemão configurava uma tarefa carregada de complexidades, acentuadas pela escassez relativa de obras dedicadas ao tema na bibliografia enquadrada em disciplinas afins como a História da Arte e a História Social, mas principalmente nas Ciências Sociais.

Tal ausência acabou por tornar-se o princípio motivador de investigação da pesquisa, que procurou partir do pressuposto de que as especificidades da produção cultural de mercadorias na sociedade moderna ocupariam um lugar privilegiado na explicação de seus

¹ ALEXANDER, Jeffrey C. *Iconic Experience in Art and Life: Surface/Depth Beginning with Giacometti's 'Standing Woman'*. in: *Theory, Culture & Society*. Los Angeles, London, New Delhi, and Singapore: SAGE, 2008. Vol. 25(5): pp. 1-19.

fundamentos e constituição. Uma perspectiva analítica cujos horizontes, por mais longínquos que possam parecer, situavam-se próximos tanto das contribuições de Marx² ao empreender a sua crítica ao sistema capitalista em seus estágios iniciais tendo como cerne a categoria mercadoria, como de Debord³ ao lançar mão do conceito de espetáculo em sua tentativa de dar conta dos fenômenos próprios ao capitalismo avançado. Procurando ir além dos aspectos referentes apenas à consolidação do capitalismo nacional propriamente moderno, já canonicamente associado ao período em questão e, portanto, largamente apropriado pelas análises que procuram dar conta das temáticas a ele associadas – como as elencadas sob a rubrica do desenvolvimento e da dependência – a pesquisa foi ancorar-se primordialmente nas relações que os designers, tomados na qualidade de produtores de objetos não somente comerciais, mas também culturais, estabeleceram com as dimensões da produção artística local naquele momento.

Esta escolha de prioridades, longe de ter sido arbitrariamente delimitada, acabou por ser definida pela relativa abundância de referências e material encontrados que registram o intenso diálogo entre o design e as correntes da arte moderna do período. Assim, a ênfase nas condições de desenvolvimento da atividade face aos auspícios providos pela dinâmica dos “mundos da arte”⁴ emoldura de forma privilegiada o objeto de maneira a oferecer uma perspectiva matizada do processo de sua instalação no cenário cultural da metrópole paulistana. Do mesmo modo como se fez premente a análise dos pressupostos em que se baseia a filiação do design com a

² MARX, Karl. O Capital. Crítica da Economia Política Vol. I. Cap. 1. Rio De Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

³ DEBORD, Guy. A Sociedade do Espetáculo. Rio De Janeiro: Contraponto, 1998.

⁴ BECKER, Howard S. Art Worlds. Berkeley: California University Press, 1984.

arquitetura, outra daquelas artes aplicadas que ocupam lugar de destaque dentre aquilo que Bourdieu definiu como as artes médias⁵, e através do qual logrou compartilhar lucros simbólicos convertidos em popularidade, fruto do prestígio gozado pela produção arquitetônica nacional no período e que acabou por reverberar por instâncias as mais diversas do senso comum local e global.

Ademais, como uma etapa que afigurara-se necessária para o reforço dos contornos do objeto no contexto sócio-histórico tomado, primariamente no que tangia a sua filiação com as vanguardas artísticas, assim como àquilo que se referia a sua estreita vinculação com as iniciativas governamentais de cunho desenvolvimentista ou reformista características do pós-guerra, o estabelecimento de parâmetros comparativos entre os fenômenos que presidiram a inserção e consolidação das atividades que compõem o universo de práticas do design em âmbito nacional e seus correlatos internacionais provou ser sobremaneira enriquecedor para a análise. Desse modo, uma breve apreciação dos processos que vieram a definir a existência cultural da atividade em seus mais proeminentes centros produtores, a saber Estados Unidos, União Soviética e Alemanha, contribuiu para uma compreensão mais aprofundada dos aspectos que delimitaram sua presença no cenário cultural brasileiro. Seja pela adoção de modelos educativos ou pela simples importação de parâmetros de excelência que norteavam as tentativas locais.

⁵(...) *a arte média*, em sua forma típico-ideal destina-se a um público muitas vezes qualificado de “médio” (...) e mesmo quando não se dirige especificamente a uma categoria determinada de não-produtores está em condições de atingir um público socialmente heterogêneo, quer de maneira imediata, quer mediante uma certa defasagem temporal. É lícito falar de cultura média ou arte média para designar os produtos do sistema da indústria cultural pelo fato de que estas obras produzidas para seu público encontram-se inteiramente definidas por ele.” Cf. BOURDIEU, Pierre. *Un Arte Médio*. Madrid: Gustavo Gili, 2001, p. 136)

Evidentemente, de acordo com as próprias premissas teóricas que norteiam a pesquisa, este emolduramento estaria incompleto se tal perspectiva também não abarcasse a inserção profissional dos designers no contexto indicado e as peculiaridades do processo aí encerrado. Neste ponto foi inevitável acompanhar o consenso em torno do qual a bibliografia dedicada à história da atividade no Brasil se agrupa (BARDI, 1984 e 1994; NIEMEYER, 1998; WOLLNER, 2003; CARDOSO, 2005) e no qual percebe-se que as insuficiências da inclusão do designer no mercado de trabalho nacional à época dão a tônica dos diagnósticos *a fortiori* sobre os rumos tomados pela atividade e seus impasses atuais. Porém, é justamente neste ponto que os esforços analíticos concentraram-se ao procurar esclarecer as condições sociais que fundamentaram tal processo, buscando nos primórdios de seu estabelecimento institucional as carências e vicissitudes formativas cujas conseqüências refletir-se-iam na realidade hodierna da profissão.

Mais uma vez a escassez de dados que contribuíssem para sua análise impôs limitações ainda maiores aos intentos iniciais da pesquisa. Até onde foi possível verificar, a completa inexistência de informações a respeito do ingresso no mercado de trabalho e do recrutamento de designers pelos setores industriais, terreno no qual a atividade encontraria sua própria *raison d'être*, tornando-se uma atividade econômica propriamente dita – e, portanto, reconhecida socialmente – marcou esta etapa do trabalho de pesquisa e orientou-a para outras direções que pudessem dar cabo desta dimensão do objeto. Dessa forma, a análise voltou-se para os modos diversos pelos quais um grupo restrito de designers empreendeu suas tentativas de entrada na esfera profissional, as estratégias por eles mobilizadas e as condições do sucesso de alguns de seus membros. Aqui, a delimitação

deste grupo como ponto focal procede da sua posição seminal nas iniciativas institucionais de consolidação da atividade em São Paulo, sendo a primeira e única turma formada pelo Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo. Esta instituição, por sua vez, ocupa lugar central na pesquisa, não somente por seu papel pioneiro e singular nos processos estudados, conformando-se como o berço de muitos dos designers que ocupariam lugar de destaque na capital paulista nas décadas posteriores, mas também pelo acesso privilegiado a informações sobre elementos essenciais à análise, como sua estrutura curricular, o perfil de seus alunos e diversos outros materiais que uma farta documentação pôde prover⁶.

De periódicos de divulgação e promoção artística à imprensa corrente, passando por depoimentos e fichas de inscrição em cursos de formação de designers, indo até biografias de protagonistas consagrados e coadjuvantes preteridos, catálogos de exposições, assim como a bibliografia canônica que se debruça sobre a história do design, os materiais mobilizados para a realização desta pesquisa como um todo são primordialmente pautados pela escolha dos contornos do objeto. Fez-se necessário como um primeiro passo o levantamento das referências bibliográficas relativas às artes aplicadas, principalmente a arquitetura, no âmbito internacional e nacional assim como as das correntes construtivistas que grassaram em território brasileiro no período delimitado pelo escopo da análise. Este levantamento, longe de pretender ser exaustivo, propôs-se a delinear os contornos próprios do objeto no interior da historiografia a ele dedicada globalmente para, posteriormente, operar um

⁶ Cabe aqui agradecer postumamente o zelo e a organização exemplares de Pietro Maria Bardi com relação à documentação que é comum a todos seus empreendimentos culturais, algo que, infelizmente, não se verificou em outras instâncias importantes da pesquisa de acordo com as premissas de sua orientação metodológica em tais materiais ocupam lugar central.

cotejamento com aquela mais restrita que se ocupa da trajetória da produção local.

Em seguida, procedeu-se ao elencamento das instituições criadas para a divulgação e instalação da atividade em São Paulo, nesta etapa foi considerado prudente tomar como contraponto os relatos referentes a algumas iniciativas análogas que se materializaram em outras metrópoles, como a do Rio De Janeiro – no caso específico da Escola Superior de Desenho Industrial – e cujos trajetos delineiam um sucesso relativamente maior do que as paulistanas no que tange à sua constituição acadêmica e ao retorno dos investimentos institucionais aí aplicados em favor da atividade. Tal episódio, particularmente, sustentaria até certo ponto outra hipótese levantada inicialmente por esta pesquisa, referente à estreita relação verificada entre a produção local e as condições de seu êxito e as possibilidades oferecidas pelo poder estatal para empreendimentos desta espécie, sendo tomado em contraposição às virtualidades apresentadas por uma industrialização que começava a caminhar a passos largos. Aqui a ênfase recairia sobre a natureza das próprias instituições de formação de profissionais, públicas ou privadas, assim como, no âmbito das potencialidades do mercado que então se abria para os designers, da clientela que lograram arregimentar em torno de suas propostas e projetos.

Dessa maneira, tomando duas trajetórias como sendo modelares da plena realização das possibilidades aí inscritas, a de Alexandre Wollner e a de Aloísio Magalhães, procurou-se reconstruir as tensões que compõem este campo de forças cuja dinamização instituiu o universo próprio ao design e lhe conferiu seus traços característicos no decorrer do processo de sua consolidação. Recuperando no interior de seus itinerários, nas escolhas estilísticas e estratégias adotadas por

cada um, seja em seus resultados estéticos e conquistas efetivas, tanto como em seus posicionamentos com relação aos fundamentos de sua profissão, a trama de constrições e disputas que orientou seus trajetos e que confere ao universo da produção de design sua particularidade histórica⁷.

Assim, percebe-se que a hipótese central da pesquisa se baseia em uma dupla inserção do objeto na sociedade brasileira do período, tomado com relação às esferas econômica e cultural, não ignorando suas relações com a esfera institucional ligada diretamente ao poder estatal. Estas foram enquadradas na qualidade de pontos de acesso essenciais à compreensão de sua especificidade e, posteriormente, ao rastreamento dos contornos de sua difícil trajetória no decorrer dos anos que assistiram ao seu desenvolvimento. Uma análise que procura contribuir para a compreensão de um capítulo até então curiosamente ignorado da modernidade nacional, inserido em um período recheado de apostas e promessas oriundas de todos os setores desta sociedade que se transformava em ritmo acelerado, características de um momento histórico em que as palavras de ordem que compunham o ideário predominante na sociedade brasileira giravam em torno do eixo modernismo-modernização. Portanto, tanto com relação a uma

⁷ O formato desta abordagem é em muito tributária da metodologia das análises empreendidas por Pierre Bourdieu em seu "As Regras da Arte" (BOURDIEU, 1996.) ao centrar suas inferências na figura de Gustave Flaubert e sua obra para operar o delineamento do que definiu de "campo literário francês do final do século XIX" e, assim, recompor os pressupostos e condições de criação do produtor e de produção do criador que forneceriam a tal campo sua singularidade histórico-social. Também vale citar Nicolau Sevcenko em "Literatura como Missão" (SEVCENKO, 2003) ao partir das obras e elementos biográficos de Euclides da Cunha e Lima Barreto para a explicitação e conseqüente análise das forças conjunturais e orientações diversas que definiram um *ethos* comum aos dois autores e à produção literária brasileira de fins do século XIX. Do mesmo modo, alguns ensaios sobre figuras proeminentes da cultura européia em um registro semelhante e operando uma análise que em muito influenciou a utilizada nesta pesquisa podem ser encontrados em SCHORSKE, Carl E. Pensando com a História. Indagações na Passagem para o Modernismo. São Paulo, Cia. Das Letras, 2000, Caps. 5, 6 e 8 especialmente.

dimensão como a outra, o horizonte desta pesquisa e os objetivos que a nortearam procuraram situar o design em uma posição central no entendimento das questões e dilemas encerrados neste contexto.

II. DELINEAMENTO – Contexto sem texto.

"A "artificação" anti-artística das coisas práticas foi tão repugnante, quanto a orientação da arte não utilitária por uma práxis que acabaria submetendo-a ao domínio universal do lucro, contra o qual até os esforços das artes aplicadas eram dirigidos, ao menos no início."⁸

II.I Os Desígnios da Modernidade e o Afã de Modernização.

A constituição histórica da atividade do designer encontra-se delimitada por uma dupla determinação. Por um lado, fruto indireto do desenvolvimento do campo artístico e de seu processo de autonomização que, como resultado, separou definitivamente as figuras do artesão e do artista⁹. Por outro, encontra-se vinculada estruturalmente às condições geradas pelo modo de produção específico do capitalismo, caracterizado por uma divisão do trabalho no interior da qual as instâncias de concepção e produção encontram-se estruturalmente divorciadas. Entre o "fazer" e o "criar", o design situa-se contraditoriamente em pólos opostos em cada uma destas esferas componentes do imaginário da sociedade moderna.

Esta particularidade histórica pode ser parcialmente explicada pelo processo de constituição do universo artístico moderno, no qual

⁸ ADORNO, Theodor. "Funktionalismus heute"; in. *Ohne Leitbild - Parva Aesthetica*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, pp. 104-126 (tradução de Silke Kapp).

⁹ "O novo argumento pode ser visto com clareza nos trabalhos dos grandes escritores alemães do início do século XIX. Ele está presente em todas as teorias dos defensores do classicismo e do romantismo e sua expressão mais cabal encontra-se nos ensaios de Schiller e em seus poemas filosóficos. A arte, e tão-somente a arte, diz Schiller, pode elevar o homem do estado natural a um estado moral [...] Ora, o artista não seria digno de reconhecimento universal se tivesse de permanecer um artesão a quem somente ensinam a manejar o pincel e o cinzel". Cf. PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte. Passado e Presente*. São Paulo, Cia. Das Letras, 2005, p.199.

os agentes e instituições tiveram um papel fundamental ao operar uma profunda cisão no decorrer da sua evolução institucional entre o artesanato e a arte “pura”, configurando uma “esfera estética”¹⁰ autônoma, regida por suas leis internas e cuja dinâmica própria se consolidou de maneira refratária àquela lógica característica do universo econômico¹¹ que se consolidava nas relações mercantis. A produção artística, desse modo, passou a ser concebida como um universo à parte do cotidiano e da história, compondo o mundo do sublime e do transcendental, em um terreno privilegiado da contemplação, além e acima dos assuntos mundanos. A noção mesma de “pureza” que acaba por designar tal produção assim concebida autonomamente de maneira tão radical nos indica a medida em que tal dissociação se empreendeu na modernidade.

Este acaba por se tornar um dos traços distintivos deste período histórico no qual testemunha-se a constituição de um discurso estético que encontra seus pressupostos nas transformações sociais definidoras da modernidade desde de seus primórdios. É a partir do Renascimento que podemos verificar o germe deste processo de dissociação, em um momento em que artista e artesão ainda compunham uma figura de síntese que unificava a criação de objetos e sua produção conforme a tradição que recorria à Idade Média, à época em que as relações entre os artistas-artesãos e seus produtos eram pautadas por um caráter integral em que a autoria e a execução conformavam-se como instâncias inseparáveis de sua atividade. A partir de então, a emancipação dos artistas das guildas, resultado direto de condições

¹⁰ WEBER, Max. *Religious Rejections Of The World And Their Directions*. In GERTH, Hans e MILLS, Charles W. *From Max Weber: Essays In Sociology*. New York: Oxford University Press, 1958.

¹¹ Aquilo que Bourdieu em sua análise da dinâmica do campo artístico, conceituou como sendo uma “economia às avessas”. Cf. BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. São Paulo, Cia. Das Letras, 1996. p.100.

históricas que remetem a mudanças profundas na relação dos produtores culturais com seu público¹², corrobora para o desvinculamento desses produtores dos lastros sociais que os mantinham presos àquela unidade coesa de produção e suas restrições.

Conforme já sugerido, do ponto de vista institucional, as academias de arte também corroboraram para a consolidação de tal fenômeno através das mudanças que empreenderam na formação de seus alunos. Agora não mais sendo orientados no sentido de se formarem como artesãos habilidosos, mas sim artistas virtuosos, estes vieram a tornar-se de maneira crescente os avatares daquela nova concepção do fazer artístico que então florescia e se instaurava com toda força. A arte, desse modo, se constituía como um discurso autônomo e desligado de qualquer relação com funções ou usos, no qual apenas o alcance de uma beleza ideal e da procura da forma necessária para tal¹³ constituíam-se como suas razões de existir. As conseqüências deste processo se imprimiram na trajetória da figura

¹² "A direção tomada por esta mudança na relação entre produtores e consumidores de arte e, *pari passu*, a estrutura da arte, certamente não é coisa isolada. É um elemento no desenvolvimento mais amplo das unidades sociais que, num dado momento, dão a estrutura de referência para a criação artística. E isto só pode ser visto onde o desenvolvimento da estrutura social estiver se movendo na direção correspondente – ou seja, em conjunção com a crescente diferenciação e individualização de muitas outras funções sociais – ou onde ocorre a substituição da aristocracia de corte por um público de profissionais burgueses enquanto classe superior e, portanto, como consumidores e obras de arte." (Cf. ELIAS, Norbert. Mozart. Sociologia de um Gênio. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1994, p.47).

¹³ Este desenvolvimento peculiar do *ethos* do artista chegaria ao ponto de ser considerada uma virtude e índice de sua habilidade e destreza a capacidade em suprimir qualquer traço do esforço na fatura da obra, onde uma certa "naturalidade" seria o fator mesmo de sua excelência. No entanto, este componente central do sistema de avaliação acadêmico e, portanto, essencial aos processos de consagração artísticos – assim como dos critérios de sua apreciação – possui raízes que se firmam em épocas anteriores. Cf. BAXANDALL, Michael. Painting & Experience In Fifteenth Century Italy. New York: Oxford University Press, 1988, pp.17-29. Um estudo de caso particular e que em muito ilumina os progressos posteriores que ajudaram a definir este sistema pode ser visto em ELIAS, Norbert. A Peregrinação de Watteau à Ilha do Amor. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

social do artista até a contemporaneidade. Não sem sofrer sensíveis mudanças em sua proposição mais decantada que se verifica no apogeu desta atividade artística autônoma que marca a primeira metade do século XIX, inclusive com o declínio das próprias academias por força dos movimentos de contestação que partiram de sua própria criação, o artista, mas que, no essencial, manteve as mesmas premissas de autonomia e distanciamento com relação às demais esferas da sociedade¹⁴.

Enquanto isso, o artesão continuava confinado às constrictões determinadas pelas guildas e corporações que legiferavam sobre sua atividade, conformando-se a uma produção de cunho tradicional e familiar, no interior da qual as dimensões de concepção e execução do seu fazer específico encontravam-se ainda intimamente entrelaçadas e o ensino do ofício era realizado de forma pessoal e direta por um mestre, assim como seu contato com a clientela. O artesanato se corporificava por este tipo de produção, voltada primordialmente para as demandas simbólicas de ostentação da nobreza – um mercado que ainda dividiam com os artistas, porém já considerados de forma subalterna pela qualidade funcional de seus objetos – e de uma burguesia ascendente que buscava a ela equiparar-se, fornecendo elementos decorativos e, portanto, distintivos do estilo de vida característico destas classes sociais.

Este sistema de produção sofreu um severo abalo com o advento do industrialismo e a produção massificada de mercadorias que caracteriza a produção capitalista contemporânea. Obviamente não foi o caso da figura do artesão ter sido erradicada completamente, mas sim de ter sido relegada a um papel secundário e relativamente ínfimo na construção da realidade estética moderna. Não apenas

¹⁴ Cf. PEVSNER, Nikolaus. *Op. Cit.* pp. 236-250.

encontrando-se nas antípodas do progresso da arte que se consumava nos processos acima referidos, a atividade do artesão se situava na penumbra do desenvolvimento tanto das forças produtivas quanto da esfera artística na modernidade. Excluído dos processos econômicos que davam novos contornos à sociedade e contraposto à figura do artista como uma lembrança indesejada do passado de sua servidão e de suas obras, o artesanato então se configurava na percepção global da sociedade como uma excrescência. Evidentemente, cabe aqui guardar as devidas proporções com referência à magnitude e profundidade das mudanças impostas por este movimento geral que acaba de ser delineado, especialmente no que se refere à posição do artesão na sociedade que então adquiria suas características estruturais. Tal movimento não se deu sem resistências ou uma significativa mudança no estatuto social do artesanato, acabando por produzir reflexos posteriores que ligam este desenvolvimento diretamente à aparição do designer como um novo elemento que ocuparia um lugar intermediário neste processo, preenchendo uma lacuna que se avolumava em seu decorrer.

II.II. Da Beleza para o Mundo à Beleza no Mundo.

Do processo histórico que enformou a dinâmica deste divórcio resultaram algumas particularidades especialmente nocivas, cuja percepção aflora nos discursos artísticos a partir de meados do século XIX até o começo do XX, começando a ganhar força à medida que as grandes metrópoles urbanas sentiam os primeiros efeitos dramáticos da expansão da indústria. Tais efeitos passavam a ser agora notados como não apenas problemas sociais, já que, enquanto tal, escapavam a muitos dos interesses propriamente artísticos, mas também estéticos. Uma crescente preocupação com o ambiente urbano e a carência de beleza que o caracterizaria, assim como de todos os utensílios e objetos industrialmente produzidos, torna-se central para algumas das propostas estéticas que então se faziam presentes. Não é fortuito que este novo discurso estético tenha se originado principalmente na Inglaterra¹⁵, local historicamente privilegiado para a constatação dos efeitos prejudiciais que o desenvolvimento da indústria totalmente desvinculado de concepções propriamente estéticas trazia consigo por ter sido um dos primeiros países a adotar este modo de produção específico.

A partir deste momento entrava em cena uma nova temática que se somava às teorias estéticas correntes em contraposição às concepções da arte “pura” e cujo corolário remetia a uma reconciliação entre o conceber e o fabricar; as artes aplicadas aqui encontravam novamente seu *momentum*¹⁶. Esta mudança em seu estatuto e o

¹⁵ PEVSNER, Nikolaus. *Op. Cit.* p. 289.

¹⁶ Até então apenas representadas pela arquitetura e suas conquistas históricas que floresceram de forma constante no decorrer do período. Não pode deixar de ser

conseqüente reposicionamento no interior do discurso artístico teve causas bem definidas que se referiam justamente às demandas geradas por este novo contexto urbano-industrial, dentro do qual se inseriam como soluções adequadas à sua problemática característica¹⁷. Os principais agentes desta inovadora abordagem com respeito à arte e sua função social seriam arquitetos e designers, concebidos como os personagens centrais na realização da tarefa de trazer a beleza de volta ao cotidiano do mundo moderno.

William Morris se situa na vanguarda deste novo movimento da arte moderna, ao propor uma idéia de belo que se espraiaria por todas as dimensões da sociedade, onde o artista não mais seria o espectador horrorizado da pobreza estilística dos objetos componentes daquele mundo e sim o ator principal no processo de transformação desta realidade¹⁸. Morris é, sem dúvida, o pioneiro das propostas que provêm os fundamentos da atividade do designer e de sua participação na transformação deste novo ambiente ao lado de seus discípulos do

notado o fato de que tal desenvolvimento das propostas arquitetônicas que se verificou concomitantemente aos processos anteriormente enunciados, não obstante seu êxito e inovação próprios, figurou de maneira secundária, quase como um figurante nas obras que se dedicavam então às correntes da Teoria e da História da Arte, algo sintomático da postura que artistas e teóricos adotavam com relação às artes aplicadas. Cf. ARGAN, Giulio C. Arte Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1992. E também PEVSNER, Nikolaus. Origens da Arquitetura Moderna e do Design. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

¹⁷ Os esboços deste processo podem ser vistos em momentos anteriores à luz do desenvolvimento das instituições de ensino de artes aplicadas como bem mostrou Pevsner. Exemplo categórico destas transformações e nos reflexos que teve sobre a burguesia podem ser aferidas no fato de que Colbert, em um momento seminal do capitalismo moderno, ao propor ao rei a reformulação das *Manufactures des Gobelins*, utilizou-se amplamente de uma retórica que se fundamentava nas necessidades de expansão mercantil da França e as ligava diretamente à necessidade de serem inseridos fatores de natureza estética entre as prioridades da produção de mercadorias. PEVSNER, Nikolaus. *Op. Cit.* Cap. 4.

¹⁸ "Morris foi o primeiro artista (não o primeiro pensador, pois neste campo havia sido precedido por Ruskin) a compreender até que ponto os fundamentos sociais da arte se haviam tornado frágeis desde o Renascimento e, sobretudo, desde a Revolução Industrial." Cf. PEVSNER, Nikolaus. Os Pioneiros do Desenho Moderno. De William Morris a Walter Gropius. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 4.

Arts & Crafts Movement. No entanto, sua perspectiva a este respeito ainda continha muitos elementos das prerrogativas que caracterizavam a atividade artesanal do medievo e, assim, profundamente incompatível com as necessidades que se impunham através da produção mecanizada de mercadorias. Porém, na mesma medida, este “retorno às origens” que propunha encontra-se em consonância com temas básicos do imaginário europeu da época, em que não só o advento desta atmosfera urbana e a paisagem a ela associada ocupa um lugar de destaque, como também as imagens do entorno que acaba por criar no decorrer de seu desenvolvimento¹⁹, sintetizadas na projeção de um ambiente bucólico, do retorno a uma idéia de natureza que não se encontrava presente na metrópole. Tais construções do idílio campestre e da correspondente concepção do natural como ideal são temas comuns às artes contemporâneas de Morris, com as quais sua nostalgia com relação ao artesanato na forma de um medievalismo muito particular e a busca pelas formas naturais como as únicas soluções estéticas possíveis para a redenção das grandes cidades e sua cenografia, coadunam-se perfeitamente. Não obstante o fato deste configurar um capítulo essencial na história da atividade, no qual se verificam os primeiros indícios da procura por uma síntese entre arte e indústria que favorecesse a ambas, novos desenvolvimentos far-se-iam presentes para que a figura do designer despontasse na qualidade de agente transformador, face aos desafios do mundo moderno.

A elevação dos produtos industriais a uma categoria propriamente estética, sendo a contrapartida deste movimento geral

¹⁹ CLARK, T.J. *A Pintura da Vida Moderna*. Paris na Arte de Manet e de seus seguidores. São Paulo: Cia. Das Letras, 2004, Cap.3. E para uma visão de conjunto que situa a obra de William Morris no contexto literário e artístico da Inglaterra do século XIX Cf. WILLIAMS, Raymond. *The Country and the City*. New York, Oxford University Press, 1975.

configurado por tais propostas, é outro fator central no contexto indicado e sua expressão mais condensada encontra-se no advento das Exposições Universais²⁰. As mercadorias, assim, tornam-se algo mais que objetos a serem consumidos, elas também começam a ser concebidas enquanto objetos dignos de serem contemplados²¹.

William Morris

²⁰ PEVSNER, Nikolaus. *Op. Cit.* pp. 27-30.

²¹ "Las Exposiciones Universales son lugares de peregrinación al fetiche que es la mercancía [...] edifican el cosmos de las mercancías." Cf. BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones 2*. Madrid: Taurus, 1972, pp. 179-80.

A intervenção estatal em um momento no qual as doutrinas imperialistas caracterizavam suas orientações e a confluência de seus interesses com aqueles da indústria na expansão do capitalismo dão os suportes necessários a este processo de espetacularização da produção industrial. Novamente a Inglaterra foi a pioneira de tal iniciativa e estas exposições formaram o cenário privilegiado no qual as propostas oriundas de seus artistas se disseminaram pelo continente europeu, tendo encontrado seu auge no evento inaugural promovido pelo governo britânico em 1851. Assim, mais este ambiente próprio do modo de vida burguês que então se instalava, formado por um contingente crescente de ávidos consumidores de novidades²², se aderiu ao cenário da vida urbana moderna, um pano de fundo em que “as vitrines mandam”²³. Conseqüentemente, floresceram movimentos das artes decorativas, agora trazidas para o centro das propostas artísticas então em voga, que em muito contribuíram para a sedimentação das questões que abriam um horizonte de atuação para o designer, como a *Art Nouveau* (*Jugendstil*, para os alemães) cuja característica mais expressiva foi sua tentativa própria de interpretação e apropriação das formas naturais na composição de um estilo característico. O design, aos poucos, ocupava lugar central no ambiente do moderno modo de vida burguês

²³ Cf. ORTEGA y GASSET, José. A Rebelião das Massas. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p.233.

Alguns padrões têxteis de Morris

II.III Do Ateliê para as Fábricas

Entretanto, foram necessários avanços posteriores, oriundos em grande parte da intervenção de arquitetos germânicos como Adolf Loos, Peter Behrens e Walter Gropius, portadores de uma perspectiva estética racionalista que pretendia colocar em condição de igualdade as necessidades da produção industrial e as premissas de um estilo propriamente moderno. Tais esforços para a conformação de uma nova síntese, para além do dualismo entre concepção e execução, se traduziram em uma proposta dotada de novos contornos que imprimiriam no designer suas características modernas. Estes passos foram dados através da liberdade que estes novos representantes das artes aplicadas encontravam no interior das vanguardas da arte contemporânea, fruto de um diálogo intenso e profícuo com as correntes artísticas da época, favorecido essencialmente pelos intercâmbios estilísticos que encontravam em uma linguagem comum as condições para seu livre trânsito. Cabe aqui ressaltar um aspecto fundamental desta conjuntura, sendo este o fato de que a postura do artista moderno, sua posição diante da obra e da realidade, passava a caracterizar-se por um experimentalismo em muito tributário do modelo fornecido pelo progresso científico²⁴, no qual seus modos de expressão começaram a ser traduzidos em elementos cada vez mais abstratos e, portanto, passíveis de compartilhamento através de um léxico comum a todas as artes. Estes seriam os reflexos de uma perspectiva racionalista que então permeava as mais variadas

²⁴“It is freely admitted that there is a parallelism between the developments in twentieth-century art and technology”[...]“Towards 1880, there were two group of men – scientists and painters – for whom not only social reality, but, even more, the so-called reality of nature no longer had its familiar aspect.” Cf. FRANCASTEL, Pierre. *Art & Technology*. New York: Zone Books, 2000, pp.169-73.

instâncias da vida social²⁵, gerando no fulcro de seu alastramento uma concepção nova do fazer artístico enquanto técnica autonomizada, a partir da qual um instrumental de recursos estilísticos e soluções formais se abria para as artes aplicadas. Na mesma medida, o acesso a uma gama diversa de materiais cuja maleabilidade tornou-se viável pelos esforços conjuntos da ciência e da indústria, em suma, da tecnologia, apresenta um universo novo de possibilidades expressivas para o artista.

Os primeiros avanços no sentido de procurar aproximar a indústria de tais desenvolvimentos estéticos corporificou-se na *Deutscher Werkbund*, um movimento que agrupou industriais, artistas e arquitetos em torno de um projeto comum de intervenção dos designers na produção industrial não apenas como “estetas” ou “decoradores” mas como planejadores²⁶. Arquitetos como Hermann Muthesius e Henry van de Velde possuem importância fundamental na elaboração dos preceitos da *Werkbund* através dos acalorados debates em que se envolveram, nos quais estavam em jogo perspectivas divergentes a respeito do lugar da expressão individual do artista frente às exigências de padronização da indústria, não obstante, fora através destas mesmas contendas que o design se firmou no universo cultural alemão, introduzido como um novo termo no vocabulário

²⁵ Cf. HABERMAS, Jürgen. Técnica e Ciência como Ideologia. Lisboa, Edições 70, 1987.

²⁶ “A meio caminho entre a atitude de Morris e a de uma geração totalmente rendidas às vantagens da máquina estão o entusiasmo romântico de Walt Whitman, a perplexa admiração de Zola, a aceitação condicional de Lewis F. Day, um desenhista industrial do fim da era vitoriana, do arquiteto neogótico Sedding e de C.R. Ashbee; [...] Nos seus primeiros anos de atividade, o *Werkbund* fortaleceu essa nova atitude aproximando os arquitetos e os industriais a fim de que definissem um estilo genuinamente contemporâneo. Os membros do *Werkbund* não excluía em absoluto a produção artesanal, mas focalizam, principalmente depois de 1914, a melhora do nível da arte mecanizada, numa clara reação contra o esteticismo do *Art Nouveau*, agora derrotado pelo dogma da *Sachlichkeit* (objetividade) que todos os círculos influenciados pelo *Werkbund* preconizavam.” Cf. PEVSNER, Nikolaus. Acaemias de Arte. Passado e Presente. São Paulo: Cia. Das Letras, 2005. p.313.

corrente. Porém, no que tange aos contornos da figura social do designer, o principal expoente deste movimento foi Peter Behrens, arquiteto formado sob a influência direta das propostas racionalistas do austríaco Adolf Loos²⁷ que preconizavam uma austera economia formal em contraposição aos excessos do *jugendstil*. Seu lugar de proeminência na história do design deve-se a sua atuação prática na indústria alemã, figurando como o primeiro designer na acepção moderna do termo, aquela que se consagraria como a definição canônica da atividade até os dias de hoje. Behrens tornou-se colaborador de uma grande corporação alemã, a AEG (*Allgemeine Elektrizitätsgesellschaft*), atuando diretamente como coordenador da fabricação de seus produtos na qualidade de designer-chefe e, assim, definindo o papel específico desta atividade na linha de produção industrial²⁸.

De logotipos a edifícios, a identidade visual da AEG foi completamente concebida por Behrens

²⁷ "Simplicidade, modéstia, discrição: essas eram as virtudes que Loos ligava à praticidade e contrapunha aos padrões "estilísticos" predominantes na cultura do design histórico da metade do século XIX. Devemos observar que todas essas virtudes eram éticas, bem como estéticas. As críticas de Loos aos objetos eram, ao mesmo tempo, críticas à cultura que os produzia." Cf. SCHORSKE, Carl E. Pensando com a História. Indagações na Passagem para o Modernismo. São Paulo, Cia. Das Letras, 2000, p.188.

²⁸ PEVSNER, Nikolaus. *Op. Cit.* São Paulo: Martins Fontes, 2002, pp. 81-82.

Os resultados do desenvolvimento deste contexto tiveram reflexos importantes na reestruturação não somente das instituições de produção artísticas como também em suas instâncias de reprodução. As academias enfrentavam tempos difíceis, efeito direto do reposicionamento das finalidades da atividade artística na sociedade moderna, mudanças estas que só avolumaram a crise de seu prestígio, abalado após os fortes ataques que as correntes artísticas anti-acadêmicas de então, como o impressionismo, o romantismo e o expressionismo, empreenderam contra o seu alegado rigorismo e obsolescência²⁹. Estes novos tempos suscitaram novas demandas e as iniciativas institucionais criadas por influência direta destes fatores podem ser identificadas nas novas escolas que eram criadas pela Europa.

O episódio exemplar destas transformações na estrutura de ensino de arte se materializaria na *Staatliches Bauhaus*, uma escola que em seus primeiros anos respirava da fértil atmosfera cultural da República de Weimar contando com uma proposta pedagógica inovadora³⁰, resultado da fusão entre a instituição de ensino técnico e a academia de arte locais, algo posto como uma necessidade para os tempos modernos por seu fundador Walter Gropius³¹. Este discípulo

²⁹ PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte. Passado e Presente*. São Paulo, Cia. Das Letras, 2005. Cáps. 5 e 6.

³⁰ WICK, Rainer. *Pedagogia da Bauhaus*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

³¹ No que se refere às condições específicas de criação desta instituição de ensino no ambiente weimeriano vemos que a característica e profunda polarização da intelectualidade germânica ao redor de conceitos como “cultura” ou “civilização”, formação do espírito ou ensino técnico, concebidos como termos antagônicos e até mesmo inconciliáveis, é algo que atesta o caráter pioneiro e um tanto arriscado da proposta da Bauhaus – junto a outras instituições que vicejavam nas franjas do sistema universitário alemão da época em áreas afins como o Warburg Institut e o Frankfurt Institut für Sozialforschung – ao tentar aproximá-los em uma abordagem centrada nas artes aplicadas. Para uma análise apurada dos debates e conflitos que aí se encerram na esfera do ensino superior alemão. Cf. RINGER, Fritz K. *O Declínio dos Mandarins Alemães*. São Paulo, EDUSP, 2000. Para um panorama sobre a

direto de Behrens, além de ser um dos propositores centrais das novas doutrinas que colocavam o designer em posição de destaque no contexto artístico e industrial da modernidade que se prenunciava no começo do século XX, este arquiteto personificou a própria figura do artista que projetava como modelo do fazer artístico em suas obras, de cunho teórico ou prático³². A inovação proposta pela *Bauhaus* pode ser percebida tanto por sua grade curricular, contando com cursos que iam desde oficinas em que eram ensinadas técnicas artesanais, passando pelos métodos industriais de fabricação de produtos até as teorias da arte de vanguarda, como também pelo corpo docente que procurou agrupar, composto por artistas proeminentes das artes plásticas modernas como os pintores abstracionistas Paul Klee, Laszlo Moholy-Nagy e Wassilij Kandinsky, e das artes aplicadas, como os arquitetos Mies van der Rohe e Hannes Mayer. Os efeitos de tais idéias refletiram-se de forma direta sobre a concepção do que viria a ser a atividade do designer e do arquiteto pelo restante do século XX e, como resultado, acabaram por moldar os preceitos desta atividade ao situá-la de uma maneira inovadora nos temas centrais da sociedade contemporânea, na qual a inserção social do design passava a ser pautada por um conjunto diverso de questões demandando novas soluções. Estes temas referiam-se diretamente ao contexto histórico

atmosfera cultural de Weimar no período da inauguração da Bauhaus. Cf. GAY, Peter. Weimar Culture. New York, W. W. Norton & Company, 2001.

³² "O que a Bauhaus propôs, na prática, foi uma comunidade de todas as formas de trabalho criativo, e em sua lógica, interdependência de um para com o outro no mundo moderno. Nosso princípio orientador era o de que o impulso plasmador não era um caso intelectual nem material, mas simplesmente parte integral da substância vital de uma sociedade civilizada. Nossa ambição consistia em arrancar o artista criador de seu distanciamento do mundo e restabelecer sua relação com o mundo real do trabalho, assim como relaxar e humanizar, ao mesmo tempo, a atitude rígida, quase exclusivamente material, do homem de negócios. Nossa concepção sobre a unidade fundamental de toda criação no tocante ao mundo em si opunha-se diametralmente à idéia de *l'art pour l'art* e à filosofia ainda mais perigosa da qual se originava, isto é, a do negócio como uma finalidade em si." Cf. GROPIUS, Walter. Bauhaus: Novarquitectura. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 32.

da Alemanha do período, marcado pelas necessidades de planejamento urbano de uma nação em vias de se reerguer economicamente após a recente derrota na Primeira Guerra Mundial e que dirigia suas esperanças ao futuro democrático que se anunciava com o novo regime político. Contudo, o êxito de seu percurso nas décadas seguintes seria marcado por atribulações internas, fruto de disputas ao redor da aplicação das propostas originais, em que os fundadores acabaram por se revezar na direção da instituição, procurando, cada um a seu modo, imprimir suas respectivas concepções sobre estas idéias nas orientações programáticas e pedagógicas gerais³³.

A relevância desta instituição para a consolidação do design como um tópico revestido de importância no discurso das relações entre arte e sociedade do período pode também ser notada pela repercussão que sua iniciativa teve internacionalmente. Esta influência não se restringiu às fronteiras européias, as implicações de seu projeto de renovação das artes encontrou ressonância em território norte-americano, onde as artes aplicadas, representadas primordialmente pela arquitetura, vicejavam e eram dotadas de relativo prestígio através de nomes como Louis Sullivan e Frank Lloyd-Wright, cujos trabalhos na metrópole de Chicago atenderam a um rol de questões urbanas de organização e planejamento semelhantes³⁴ àquelas que

³³ A linha sucessiva dos fundadores que ocuparam os cargos principais de direção da escola pode ser descrita da seguinte forma: Walter Gropius (1910-1927), Hannes Meyer (1927-1929) e Mies van der Rohe (1929-1933).

³⁴ O ambiente metropolitano da cidade de Chicago nas primeiras décadas do século XX era marcado por sérios problemas urbanos, sobre os quais Sullivan e Lloyd-Wright atuaram de forma enérgica, propondo soluções espaciais e construtivas que pudessem dar conta das demandas geradas por um crescimento populacional exacerbado e uma ocupação desorganizada do território urbano. Não é casual o fato deste também ter sido o contexto em que se testemunhou o florescimento das teorias sociológicas de Robert E. Park e Ernest Burgess, expoentes da aclamada Escola de Chicago, que então procuravam se debruçar sobre aqueles mesmos problemas. A título de curiosidade, cabe ressaltar que, apesar de sua

suscitaram o êxito das propostas da *Bauhaus*. O processo de instalação de seu ideário em solo norte-americano acabou por ser acelerado e intensificado pela vinda dos integrantes de seu corpo docente como um todo para o continente americano, forçada pela ascensão ao poder na Alemanha do regime nacional-socialista que trouxe consigo um ambiente pouco receptivo a idéias progressistas e em muito influenciadas pelo socialismo³⁵. Após o encerramento de suas atividades por conta destes episódios, a diáspora de seus professores os encaminhou pelos itinerários comuns a grande parte da *intelligentsia* alemã naquele contexto, levando-os, finalmente, para o lado oposto do Atlântico, porém não de forma unificada, por conta das cisões internas que já haviam se realizado anteriormente.

Edifício Larkin Frank Lloyd Wright, 1906

contemporaneidade e afinidade de temas, em momento algum ocorreu um diálogo ou tentativa de esforço conjunto entre estas disciplinas. Para um mais detalhado quadro referente a estas teorias e seu entorno Cf. EUFRÁSIO, Mário Antônio. *Estrutura Urbana e Ecologia Humana*. São Paulo: Editora 34, 1999.

³⁵ Se for possível ser aferida uma característica comum aos professores da Bauhaus com referência à distribuição de suas preferências ao longo do espectro político alemão da época seria indubitavelmente seu agrupamento no pólo esquerdo. Suas idéias eram em muito influenciadas pelas doutrinas socialistas e comunistas de então, fossem elas radicais ou moderadas. Cf. SOUZA, Pedro Luiz Pereira. *Notas Para Uma História do Design*. Rio de Janeiro, 2AB, 2001, pp. 32-35.

Cartazes de uma exposição da Werkbund (topo à esquerda), de propaganda para a AEG por Behrens (topo à direita) e da Bauhaus (acima)

Isto marcaria uma nova fase no desenvolvimento das doutrinas e aplicações do design, agora frente às demandas de uma sociedade totalmente diversa da europeia. A recepção destas idéias deu-se de forma a absorver os preceitos originais propugnados pelos seus teóricos e adaptá-los às necessidades de uma sociedade de massas, pautadas pela produção e consumo de mercadorias em um nível extremamente elevado. As condições de tal recepção, além de ter sido influenciada por fatores sociais cujos contornos eram próximos daqueles que assistiram à sua proliferação na Europa, foi caracterizada pelo rebatimento oferecido por doutrinas nativas a respeito do design e de sua inserção social, como a do *styling*³⁶, à qual particularmente procurou contrapor-se. Outro fator importante que compôs este contexto de calorosa acolhida às propostas bauhausianas se configurou na atmosfera de extrema receptividade às tendências artísticas de vanguarda europeias que se corporificava em uma cidade como Nova York³⁷, onde prontamente foi realizada uma exposição sobre as conquistas e inovações da escola à ocasião de sua chegada aos Estados Unidos. Esta receptividade se originava em um contexto

³⁶ A concepção de design própria a esta orientação se apóia em uma definição da atuação do designer como um "mero criador de formas", cuja função na produção industrial seria a de tão-somente aplicar recursos estilísticos e formais que adornassem o produto, não participando, como propugnado centralmente pelo ideário bauhausiano, de forma integral das etapas de sua produção. O consenso da crítica a esta orientação, que "rebaixa" o designer a um "decorador de mercadorias", vincula sua consolidação nos EUA a sua compatibilidade com os preceitos do capitalismo monopolista que lá encontrava sua expressão mais acabada. Cf. SOUZA, Pedro Luiz Pereira. Notas Para Uma História do Design. Rio de Janeiro, 2AB, 2001, pp. 32-35.

³⁷ A recepção do ideário da Bauhaus pelo público americano deve ser tomado com certas reservas, já que o que lhe foi apresentado então por ocasião da exposição dedicada a suas conquistas e propostas, realizada no Museum Of Modern Art de Nova York em 1938, foi uma perspectiva parcial que se limitava ao período em que Gropius ocupava a direção da escola. Assim, nota-se que antes de uma acolhida à Bauhaus, o que se deu foi a promoção de uma *idéia de Bauhaus*, construída a partir desta parcialidade e fundamentada no pressuposto de sua unidade interna, tanto teórica como prática, algo que, como já visto, não foi o caso. Cf. SOUZA, Pedro Luiz Pereira. Notas Para Uma História do Design. Rio de Janeiro, 2AB, 2001, pp. 52-53.

no qual esta cidade procurava fortemente se inserir no circuito cultural internacional³⁸, representado até então exclusivamente por metrópoles culturais européias como Londres e Paris, algo que se fazia presente de forma evidente através da repentina proliferação de instituições artísticas como galerias e museus. Um processo que acabou por ser em muito beneficiado pelo conflito que então ocorria na Europa ao lhes fornecer um volumoso contingente de artistas e intelectuais, egressos do vácuo cultural que se instalou em tais centros por ocasião do conflito mundial, assim como uma oportunidade de posicionar-se com exclusividade em lugar de proeminência no universo da alta cultura internacional.

Outro episódio que marca um momento importante do processo de consolidação do design no interior dos processos mais amplos da renovação do ensino acadêmico na Europa é o da VkhUTEMAS³⁹ russa. Uma iniciativa que segue o padrão de relações até aqui constatado entre este tipo de empreendimentos “livres” e a intervenção direta do poder estatal, aparecendo como pioneira seja no que se refere às proposições estéticas e pedagógicas que acabou por introduzir na atividade, como com referência ao nível a que elevou a intensidade daquelas relações. Contando com um quadro docente que, a exemplo de sua contemporânea alemã, era composto por artistas originários das mais variadas tendências da vanguarda artística local de então, ainda que alinhados primordialmente ao redor das propostas construtivistas que floresciam com vigor à ocasião de sua criação, esta

³⁸ Este afã um tanto arrivista em se equiparar aos grandes centros mundiais de arte que caracterizava as iniciativas culturais norte-americanas pode ser explicado pela disseminação da idéia de cultura como índice de civilização, reverberando nas políticas e iniciativas culturais privadas de países então em ascensão, um conceito que procurava ir além apenas do desenvolvimento econômico enquanto fator de desenvolvimento e que começava a ganhar força globalmente, tendo reflexos análogos no Brasil como analisaremos alhures.

³⁹ Adaptado do cirílico, é a sigla para Escola Superior de Oficinas Técnicas e Artísticas.

escola também veio a tornar-se um exemplo inédito e extremo de integração entre as propostas do design e um projeto de reconstrução nacional mais abrangente. Inserida em um plano de reorganização social que se fazia premente após a Revolução de 1917, a VkhUTEMAS se encarregou da formação de artistas e designers que teriam papel ativo nas reformas culturais propugnadas pelo Estado soviético. Desta maneira, foi especialmente na propaganda e na imprensa que estes ocuparam seu espaço no interior de uma sociedade que então se reordenava de maneira integral. Era um ambiente receptivo aos projetos de comunicação visual que vieram a propor e que se adequaram com notável perfeição aos propósitos políticos de planejamento e projeção de uma imagem progressista do Estado⁴⁰. Todavia, foi esta mesma relação orgânica com o aparelho estatal na qual floresceu que acabou por suscitar seu fim, após a morte de Lênin e as drásticas mudanças na orientação política do Estado.

⁴⁰ A VkhUTEMAS, fruto do profícuo movimento construtivista russo, sem dúvida conforma o caso mais exemplar da confluência entre modernidade artística e modernização social tendo o design como síntese de ambos os projetos, ainda que em um contexto diverso daquele dos países democráticos em que veio a instalar-se de acordo com os mesmos pressupostos. Cf. CARDOSO, Rafael. Uma Introdução à História do Design. Rio de Janeiro, Edgard Blücher, 2004, p 116.

II.IV. A Disciplinarização da Arte.

Nas décadas seguintes o que se verifica é a consolidação definitiva do modelo que se instalou no bojo das disputas que conformaram os processos acima delineados. Tanto o lugar do designer no mundo moderno, sua posição enquanto produtor cultural, quanto as instâncias de sua reprodução, instituições de ensino e difusão da atividade, encontravam-se definidos. Dotado então de um discurso autônomo através do qual colocaria suas prerrogativas e propósitos no cerne das questões geradas pela sociedade moderna, agora a ênfase nas disputas sobre sua função na construção desta modernidade não recairia mais sobre *o quê* faz o designer, mas sim *como* ele o faz. Um discurso de princípios que se torna um discurso de métodos. Assim, este deslizamento das questões que pontuam a temática específica da atividade do *ser* para o *dever ser*⁴¹ pode ser percebida como uma constante nos desenvolvimentos que se fizeram presentes no período subsequente à Segunda Guerra Mundial. No qual, novamente, a constelação de problemas enfrentados pelo designer tinha suas origens em um contexto de reorganização social e reconstrução urbana e suas propostas grassaram como portadoras de um projeto novo de modernidade.

Em tal momento vemos surgir a última expressão original do tipo de “escolas livres” que passou a caracterizar o ensino do design

⁴¹ Assim, o que vemos aqui ser estabelecida é uma *doxa* própria à atividade, indicativa de sua autonomização completa, onde não mais é posta a questão sobre a essência do seu fazer específico, mas sim os modos corretos e incorretos nos quais este fazer se fundamentaria. Este movimento já se prenunciara na Bauhaus e pode ser verificado pela linha sucessiva de diretores – e suas respectivas propostas e tomadas de posição – que marcou a trajetória da escola, cada um procurando imprimir-lhe sua orientação específica, processo que se efetivou no interior e pelos calorosos debates a respeito da natureza do design. Cf. BOURDIEU, Pierre. As Regras da Arte. São Paulo, Cia. Das Letras, 1996.

desde a *Bauhaus* e que tomou corpo na *Hochschule Fur Gestaltung* de Ulm. Esta instituição em grande parte procurava estabelecer uma continuidade com os objetivos propugnados originalmente pela escola de Weimar, algo que remetia diretamente à postura de seu fundador, Max Bill, um de seus ex-alunos de maior destaque. Consagrado como artista de renome das vanguardas construtivistas da época e profícuo designer gráfico, o trabalho de Bill se orientava de acordo com a mais depurada orientação bauhausiana e tal foi a postura que procurou imprimir integralmente na essência de seu novo projeto pedagógico. O ideal da produção de design que preconizava estava sintetizado no conceito de *gute form* (boa forma) e compreendia um conjunto de preceitos básicos estético-formais que, segundo ele, fundamentariam a especificidade desta produção⁴².

Otl Aicher e estudantes da HfG-Ulm 1

⁴² “[...] Certamente de todos os alunos da Bauhaus, Max Bill foi o que mais conseqüentemente desenvolveu a orientação estético-formalista.[...] Trata-se de uma proposta mais ligada a sua própria origem e mais influenciada pelo estético-formalismo, porem permeada por algumas idéias funcionalistas, ainda que esse funcionalismo permanecesse também distante dos aspectos produtivísticos mais complexos. A *gute form* não advogava, por outro lado, a constituição de uma espécie de coleção de produtos exemplares; propunha a formulação de alguns critérios exemplares para o projeto dos produtos – o que significava uma postura bastante diferente” Cf. SOUZA, Pedro Luiz Pereira. *Op. Cit.*, pp. 55-56.

Inevitavelmente, na *HfG-Ulm* o padrão de disputas que caracterizou a sucessão de gerações e propostas no interior do processo que viemos delineando até aqui se manteve e mais uma ruptura fez-se presente, com efeitos profundos na caracterização da atividade do designer. As intenções de Max Bill em perpetuar o projeto da *Bauhaus* vieram a esbarrar nas pretensões de seus discípulos, afinados com correntes teóricas que proliferavam pelo circuito acadêmico mundial naquele momento e em muito incompatíveis com aquelas originárias de sua filiação. Ele acaba por abandonar a direção da escola e uma nova orientação disciplinar passa a ser expressa em sua grade curricular, trazendo elementos inéditos que contribuiriam de forma definitiva para conferir ao design suas características contemporâneas. A mudança que seria inserida por esta instituição no perfil da atividade concerne à introdução de elementos heurísticos novos no arcabouço teórico da formação do designer, ao beber na fonte das novas correntes lingüísticas e científicas de meados do século XX como a cibernética e a semiótica. Era o design de uma nova época que aí se apresentava, na qual novas disciplinas ocupavam seu espaço, como a teoria da informação e os métodos tecnológicos de produção. Um período em que se nota também um compromisso renovado do design com as prerrogativas de produtividade e qualidade oriundas de um setor industrial cujas prioridades também se reorganizaram, assim como afinado com mais um projeto de reconstrução nacional⁴³. Um momento em que passa a não mais ser

⁴³ Outros elementos que ajudam a compreender o quadro em que assistimos ao surgimento da *HfG-Ulm* remetem ao cenário político-econômico da Alemanha naquele momento, país com relação ao qual mantinha estreitos vínculos institucionais. Esta se encontrava cindida entre tendências políticas radicalmente opostas e em vias de se recuperar de outro conflito bélico. Portanto, seria essencial lembrar que esta instituição obteve amplo apoio dentro de um projeto mais amplo de redemocratização nacional em que temas como a educação e a promoção da cultura ocupavam posição de destaque, mas também consoante com a orientação norte-

concebido como uma arte aplicada, mas antes como uma *ciência da forma* do produto industrializado. Assim, o que vemos entrar em cena é uma concepção diversa do design que veio sendo apresentada até aqui, é o Desenho Industrial que se apresenta como síntese de todas estas novas propostas, propondo antes uma renovação do que uma ruptura.

Paralelamente, este é o momento histórico em que as teorias e práticas próprias ao design moderno, já de antanho delineadas pela acumulação das forças provenientes dos acalorados debates acima descritos, começam a se disseminar por países da periferia do capitalismo e se instalam de forma definitiva através de instituições ligadas aos respectivos cenários culturais locais. Aparecendo em um momento favorável a sua recepção nestas sociedades, nas quais encontravam-se reproduzidas muitas das condições que, conforme acabamos de ver, contribuíram direta ou indiretamente para seu desenvolvimento. Países ávidos por realizar sua atualização com relação ao universo cultural e econômico mundial, cujos contornos e modelo de funcionamento eram providos pelos grandes centros de produção. Não casualmente, o Brasil se incluiu entre eles e procurou inserir-se nas novas tendências de produção e promoção do design, aqui já incorporada levando em conta os processos que acabamos de descrever sucintamente.

americana, recebendo, inclusive, financiamento direto oriundo de fundos do Plano Marshall. Cf. SOUZA, Pedro Luiz Pereira. *Op. Cit.*, pp. 60-61.

II.IV Faces do engajamento: do produtivismo ao consumismo

O que se descortina nos desenvolvimentos até aqui apreciados, para além do surgimento de uma forma do fazer artístico, ou seja, um novo modo de atuação no mundo por parte dos artistas, são as premissas de uma nova possibilidade de engajamento, entendido como a participação efetiva nas transformações sociais que caracterizam a primeira metade do século XX. Um período não apenas marcado pela deflagração de dois conflitos em escala mundial, mas também pela cristalização dos processos sociais que delimitam os contornos da modernidade nos seus mais distintos e distintivos aspectos. A crescente ênfase dada pela esfera estatal à criação e fomento de instituições primordialmente voltadas à difusão das atividades artísticas é um testemunho dos mais centrais de que as relações entre arte e política assumem um caráter crescentemente orgânico. É neste ponto que vemos as escolas de artes aplicadas se enquadrarem em um lugar privilegiado no interior dos mais variados projetos nacionais, sejam eles frutos de esforço estatais de fundação ou de reconstrução das sociedades sobre as quais se sustentam, criando um ambiente propício para sua instalação no interior das propostas culturais de governos e momentos os mais díspares, como o da Alemanha e da União Soviética no entre-guerras e o dos Estados Unidos no decorrer das cinco primeiras décadas do século.

Cartazes de El Lissitzky e Ljubov Popova

Laszlo Moholy Nagy. Kompozicija Z VIII.19

É fartamente documentado pela historiografia dedicada ao design o quanto a *Bauhaus* deve ao governo de Weimar os auspícios que tornaram possível sua existência, ainda que temporária, através de uma abertura na esfera estatal para propostas de ensino arrojadas como a que propugnavam Gropius e seus acólitos. Por sua vez, a Revolução de outubro de 1917 criou um terreno fértil para projetos de vanguarda como o do *Inkhuk*⁴⁴ e a *Vkhutemas*, na qual estes institutos encontraram não só emolumentos oficiais como uma janela de inserção de suas propostas estético-produtivas em um momento inaugural da política econômica da URSS. De maneira similar, nos Estados Unidos, empreitadas que visavam a divulgação das artes aplicadas e uma institucionalização do ensino de artesanato vicejaram, devido tanto a sua absorção pelos currículos de escolas de arte caracterizadas por abordagens pedagógicas alternativas, como o *Black Mountain College*⁴⁵ e a *Cranbrook Academy*, como por sua cooptação pelo mundo da grande arte, como se verifica nas investidas da intelectualidade vinculada ao Museu de Arte Moderna de Nova York⁴⁶ ao que até então arrolava-se entre as curiosidade banais da cultura popular.

Eliot Noyes, designer e curador do MoMA

⁴⁴ MARGOLIN, Victor. *The Struggle For Utopia*. Chicago, The Chicago University Press, 1997.

⁴⁵ KATZ, Vincent. *Black Mountain College: Experiment in Art*. in KATZ, Vincent (ed.) *Black Mountain College. Experiment in Art*. Cambridge, MIT Press, 2002.

⁴⁶ JOHNSON, Philip. *Writings*. New York, Oxford University Press, 1979.

Assim, o que se delineia como a característica mais importante que une contextos culturais de clivagens nacionais tão diversas entre si é a forma relativamente uniforme com a qual o discurso disciplinar do design propriamente dito logrou imiscuir-se na condução dos esforços de edificação estatal no início do século, tanto nos planos de oficiais como das elites industriais locais. Mesmo se tomarmos contextos de política econômica e cultural aparentemente situados em posições ideológicas diametralmente opostas, como o soviético nos árdusos tempos pós-revolucionários em que Lênin colocou sua Nova Política Econômica em movimento⁴⁷, aos fartos dias do *New Deal* norte-americano⁴⁸, o design ocupou lugar privilegiado nas propostas de propaganda e produção industrial sob os generosos olhos das elites locais.

Lissitzky na montagem da exposição "Pressa" e monumento à 3ª Internacional por Tatlin

⁴⁷ CLARK, T. J. *God is Not Cast Down*. In: *Farwell to an Idea*. New Haven, Yale University Press, 2002.

⁴⁸ "Industrial design as a profession had developed in the 1930s with the promise of redesigning objects of everyday life. In postwar American, the practice and profession exploded together, and increasingly its Bauhaus-inspired mission to raise the aesthetic standards of the mass of Americans – what visionary industrial designer Charles Eames in 1950 described as design 'to bring the most of the best to the greatest number of people for the least' – easily fed into the strategy of planned obsolescence, with designers regularly restyling mass consumer goods." Cf. COHEN, Elizabeth. *A Consumers' Republic*. New York, Vintage Books, 2003. pp. 293-4.

Rodchenko, capa do livro "Arte e Vida Cotidiana"

РАБОТЫ СТЕПАНОВОЙ

Проекты спорт-одежды

Peças de vestuário para uma peça teatral por Ljubov Popova.

Cartaz de Lester Beall para a REA, propalando os esforços do governo norte-americano durante o *New Deal*

Alvin Lustig, capa para a Revista Industrial Design, 1954

Homologamente, ao avançarmos ainda mais nas décadas que se seguem à Segunda Guerra Mundial, esta regularidade se afirma com mais força. Em um momento em que a polarização entre os principais blocos político-ideológicos travam seus embates em torno da expansão de suas respectivas áreas de influência, na tentativa de espalhá-las em direção às jovens nações da periferia, a preocupação com temas relacionados ao design e à incorporação de novas abordagens na produção de mercadorias começa a tornar-se premente. Órgãos oficiais de estado e grandes corporações começam a introduzir os pressupostos do design na mecânica de suas operações mais elementares. Em campos específicos de atuação como a identidade visual, passando pelo instrumental de comunicação com o público, os discursos e pressupostos da atividade são elevadas a qualidade de prioridades. O que vimos claramente até aqui é o fato de que os momentos propícios para tal disseminação do corpo de atividades do designer no mundo moderno são marcados pelos desafios enfrentados pela sociedade a cada uma das épocas apreciadas até este ponto, criando ocasiões para que os interesses da profissão se coadunassem com os dos agentes que estavam na melhor posição para favorecer sua atuação⁴⁹. Um contexto no qual o depoimento posterior de um dos

⁴⁹ A título de um exemplo que, longe de ser banal, ilumina o nível de reconhecimento das atividades vinculadas ao design no período pela esfera propriamente política, vale recordar de episódios como a disputa que veio a ser conhecida como “Kitchen Debate”, na qual dois chefes de estado dos países centrais de cada um dos pólos opostos do espectro político no período: o então vice-presidente norte-americano Richard Nixon e o premiê soviético Nikita Krushev, empreenderam uma calorosa discussão em torno de objetos e utensílios de uso doméstico, em frente ao estande em que figurava uma paramentada e sofisticada cozinha ocidental, por ocasião de uma exibição de cultura e tecnologia norte-americana em Moscou em 1959.

mais proeminentes personagens da história do design acerca de seu empreendimento institucional de maior ressonância internacional demonstra claramente a urgência dos temas que então formavam o corpo de suas preocupações:

“Todas estas coisas precisam ser observadas a partir de um contexto econômico e político, de outro modo haverá confusão. Quero dizer, a situação era infeliz àquele tempo. Um pouco antes, proferi um discurso, logo quando estávamos empreendendo discussões em Ulm – eu estava debatendo assuntos com Ulm de 1946 e 1947 em diante – e naquela época não havia coisa alguma em parte alguma, não havia sequer prédios de pé. Não havia bens ordinários de consumo para comprar; tudo era de difícil obtenção. Era uma situação de guerra, que trouxe consigo uma escassez de objetos materiais, mas que também tornou possível assumir o risco de começar algo como isto. Não havia sugestões de que as condições econômicas mudariam tão rapidamente.

Quando fundamos a Hochschule für Gestaltung em Ulm fomos confrontados por uma cena de total devastação e havia vários problemas a serem enfrentados. Por exemplo: desde aquele momento se tornou evidente que objetos de uso diário representam uma imensa parte de nossa cultura e que agora admiramos objetos ordinários, usados no passado, como relíquias culturais – até as mais simples coisas, como ferramentas – são estimadas como conquistas maravilhosas de um passado distante. E então havia a questão, quando a HfG foi fundada, de se tudo que encontramos hoje era de qualquer modo digno de ser exposto em um museu. Esta idéia, que estava presente de certa forma desde as origens da escola,

obviamente significava que pretendíamos fundar uma cultura da era industrial e criar as suas partes componentes.”⁵⁰

▲ Vice President Nixon's "kitchen debate" with Nikita Khrushchev, about American abundance and the drabness of Soviet daily life, was well planned—by Nixon. Photographers were positioned to catch just such shots as this: a stunned Khrushchev unable to respond.

Nixon e Kruschev na Exposição de 1959

⁵⁰ Entrevista dada por Max Bill em 1986 e publicada em LINDINGER, Herbert (ed.). Ulm Design. The Morality of Objects. Cambridge, MIT Press, 1991 (tradução feita pelo autor).

konkrete kunst

bill
bloc
deyrolle
graeser
jacobsen
mortensen
ritschl
vasarely

kunstverein freiburg i/br 1.-30. juni 10-18 uhr mi-21 uhr

Cena de um filme de promoção da empresa IBM por Ray e Charles Eames na feira mundial de 1964 e o logotipo desenhado por Paul Rand. A International Business Machines foi uma das pioneiras norte-americanas na integração total de sua imagem através dos preceitos do design.

III – CONTORNOS – Indústria Cultural e Cultura Industrial.

"Defrontamos novamente com um dos aspectos mais perturbadores da civilização industrial desenvolvida: o caráter racional de sua irracionalidade. Sua produtividade e eficiência, sua capacidade para aumentar e disseminar comodidades, para transformar o resíduo em necessidade e a destruição em construção, o grau com que essa civilização transforma o mundo objetivo numa extensão da mente e do corpo humanos tornam questionável a própria noção de alienação. As criaturas se reconhecem em suas mercadorias; encontram sua alma em seu automóvel, hi-fi, casa em patamares, utensílios de cozinha.[...]”⁵¹

III.I – A Tradicional Modernidade Brasileira

O design brasileiro possui origens que se afirmam nos primórdios da industrialização nacional, em um período no qual a produção doméstica atinha-se à parca, porém crescente, demanda interna de bens de consumo não-durável. Atendo-se à criação de embalagens ou rótulos e, assim, suprimindo necessidades vinculadas ao funcionamento do mercado, à crescente complexificação da concorrência e à dinâmica da circulação de tal tipo de mercadorias que começou a se instalar no decorrer do século XIX.⁵² Instalava-se uma dinamização intensa do consumo desse tipo de bens, catalisada pelas grandes concentrações populacionais que se faziam presentes em torno de centros urbanos como Rio de Janeiro e São Paulo. Guardadas as devidas proporções com o modelo de desenvolvimento das metrópoles européias, é nestes centros locais que testemunhamos a inserção do designer no cenário

⁵¹ MARCUSE, Herbert. A ideologia da sociedade industrial. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1967.

⁵² ANDRADE, Joaquim Marçal F. *Do gráfico ao foto-gráfico: a presença da fotografia nos impressos*. In, CARDOSO, Rafael (org.). O Design Brasileiro antes do Design. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pp 62-63.

cultural e econômico brasileiro ainda em uma fase embrionária, como um “artista gráfico”.

Abria-se um campo de atuação para tais produtores preche de possibilidades e que foram amplamente aproveitadas por técnicos e artistas de áreas as mais diversas, procurando inserir-se em um mercado que se formava nas entranhas de uma indústria cultural em estágio rudimentar. Este é o momento em que a imprensa se afirma com vigor entre os elementos componentes do cenário de metrópoles que cresciam a ritmos acelerados, como Rio de Janeiro e São Paulo, trazendo consigo uma demanda própria que incluía um campo de aplicação para técnicas de diagramação e tipografia suprida por artistas e artesãos locais familiares com algumas tecnologias mais avançadas de reprodução gráfica da época, como a fotografia.⁵³ Não obstante a ainda evidente incipiência deste mercado, as iniciativas empregadas por editoras e gráficas, assim como pelas fábricas de alimentos e bebidas para procurar “individualizar” seus produtos foram suficientes para garantir sua entrada na indústria em germe⁵⁴. Um mercado interno que começava a adquirir os contornos do modelo capitalista que passava a predominar em escala global e que, portanto, procurava emular seus avanços através de estratégias já testadas e afirmadas de produção, fosse ela industrial ou cultural. Não caberia aqui fazer uma retomada dos temas que imprimem particularidade a este contexto, canonicamente associados aos elementos seminais do ingresso do Brasil naquele modelo hegemônico.

⁵³ CARDOSO, Rafael. *O Início do Design de Livros no Brasil*. In CARDOSO, Rafael (org.). *O Design Brasileiro antes do Design*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pp. 170-1.

⁵⁴ REZENDE, Livia L. *A circulação de Imagens no Brasil Oitocentista: Uma História com Marca Registrada*. In CARDOSO, Rafael (org.). *O Design Brasileiro antes do Design*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

A produção do que então se poderia definir como design⁵⁵ mantém-se em um ritmo uniforme e tímido por um longo período em que muitas transformações nas mais variadas esferas da sociedade faziam-se presentes. Porém, torna-se importante frisar que é justamente no interior destes processos que o discurso das artes aplicadas começa a se insinuar como um tópico relevante nos processos de construção da modernidade brasileira. Sintomático disto é a realização em 1861 da primeira Exposição Nacional, nos moldes das que eram realizadas na Europa como “prévias” das grandes Exposições Universais.⁵⁶

Concomitantemente, a arquitetura começa a reivindicar seu espaço de prestígio entre as “grandes artes” em um processo que se delineia desde a segunda metade do século XIX e avança crescentemente no decorrer do período marcado pela transição republicana⁵⁷. Processo este em que o trânsito das linguagens arquitetônicas provenientes da Europa, portadas por arquitetos estrangeiros ou mesmo por brasileiros formados no exterior⁵⁸, conforma o eixo das mudanças a serem impressas no cenário urbano

⁵⁵ A filiação aqui sugerida se refere às atividades que comporiam o rol de aplicações do design mesmo em momentos posteriores, constituindo uma continuidade que é o próprio fundamento de sua inserção social. Assim, procuramos recuperar brevemente os primeiros momentos em que a figura do designer aparece, mesmo que não nomeada enquanto tal, no universo produtivo que procuramos destacar.

⁵⁶ “[...] a exposição realmente constituiu, pela primeira vez no Brasil, um espaço organizado onde se podia ver e comparar vários objetos técnicos que começavam a fazer parte do cotidiano. Mas a característica essencial da primeira exposição nacional foi a reunião de produtos agrícolas, matérias-primas, minerais e madeiras preciosas. O que correspondia perfeitamente aos seus objetivos, já que ela foi montada para preparar a participação do Brasil, país fornecedor de recursos naturais, na Exposição Universal de Londres em 1862. [...] Modesta nas suas dimensões e parcial na representação do conjunto do país, ela foi, entretanto, considerada como um passo decisivo no caminho do progresso industrial.” ARAUJO, Hermetes Reis de. *Técnica, Trabalho e Natureza na Sociedade Escravista*. In Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 18, n. 35, 1998.

⁵⁷ SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil. 1900-1990*. São Paulo, EDUSP, 2002, pp. 18-19.

⁵⁸ Uma dinâmica de intercâmbio que, como podemos observar, obedece àquela característica das artes em geral no Brasil naquele momento. Cf. DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção*. São Paulo, Perspectiva, 1989. pp. 69-70.

das principais cidades brasileiras⁵⁹. As questões que formam os pressupostos destas conquistas coadunavam-se com as prioridades das elites locais⁶⁰, cujos planos incluíam a renovação do ambiente urbano de acordo com os modelos de planejamento e organização dos países em que se espelhavam na elaboração de seu projeto de nação. A partir daqui se vê despontarem inicialmente em solo brasileiro temas que caracterizariam o desenvolvimento das metrópoles nacionais no decorrer das décadas seguintes como urbanismo, sanitarismo e outras doutrinas que visavam empreender transformações estruturais na retardatária sociedade brasileira tendo a arquitetura como seu principal suporte.

É no despontar da Primeira República que vemos as condições geradoras destes esforços concretizarem-se na reestruturação das instituições de ensino, favorecendo-se da situação decadente da Academia Imperial o governo republicano cria a partir dela a Escola Nacional de Belas Artes⁶¹, com uma proposta curricular mais abrangente e heterodoxa do que a de sua antecessora e que incluiria

⁵⁹ O modelo de transformações aqui indicado é análogo ao que vemos ser delineado em Viena em um período cronologicamente próximo e se consolida na sua reformulação urbana, partindo de pressupostos bem semelhantes aos que influenciaram as iniciativas brasileiras. Cf. SCHORSKE, Carl E. *Fin De Siècle Vienna*. New York: Vintage Books, 1981, cap. II.

⁶⁰ Um fenômeno análogo que também ajuda a esclarecer estas relações entre os planos das classes dirigentes e a atuação de artistas pode ser verificado com referência aos pintores, como no caso de Benedito Calixto e seu papel na construção de uma imagética nacional própria ao período. Cf. ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru: EDUSC, 2003.

⁶¹ Instituição esta que efetivamente em pouco contribuiu para o desenvolvimento – inegavelmente ainda discreto e errático no período imperial – das artes aplicadas e especialmente da formação de arquitetos, situação esta que era fruto também da ausência de demanda por seus trabalhos. Estes tiveram até este ponto sua atuação resumida à redecoração e “modernização” de edifícios públicos e residências da nova burguesia ascendente de acordo com as correntes que se estabeleciam na Europa (como a *Art Nouveau*) assim como a participação em um plano de reformulação urbana superficial que pretendia antes de mais nada apagar os resquícios do passado colonial. Literalmente, o que se verificava até aqui era o arquiteto como promotor de uma modernidade “de fachada”. Cf. DURAND, José Carlos. *Idem. Ibid.*

uma atualização da formação dos arquitetos com as correntes internacionais. Como também é neste período que se verifica a instalação das primeiras escolas de engenharia brasileiras, como as Escolas Politécnicas do Rio de Janeiro (esta tendo sido criada ainda no final do período imperial) e São Paulo, instâncias de formação e credenciamento dos agentes das transformações em curso no ambiente urbano. Tais instituições iriam conferir aos arquitetos o perfil que caracterizaria sua atividade no século que se anunciava. Porém, tal perfil seria composto por diferentes matizes. A figura do engenheiro-arquiteto que aqui se prenunciava seria uma particularidade dos profissionais paulistas, em contraposição aos cariocas ainda formados pela ENBA e, portanto, portadores de uma concepção de sua atividade mais próxima daquela em que também vemos se originar o design. Esta separação entre dois modelos divergentes de formação era a transposição de uma particularidade estrutural do ensino de artes aplicadas francês, tradicionalmente fundamentado sobre a polarização entre as *Écoles Polytechniques* e as *Écoles de Beaux Arts*⁶². É no interior deste eixo bem delimitado de orientações disciplinares⁶³ que veremos as artes aplicadas se desenvolverem à luz do novo século que se anunciava.

Os artesãos destas metrópoles, por sua vez, enfrentavam a mesma série de problemas que seus correspondentes europeus. Com

⁶² Cf. FISCHER, Sylvia. Os Arquitetos da Poli. Ensino e Profissão em São Paulo. São Paulo: EDUSP, 2005, pp.25-27.

⁶³ Um eixo que também assumiu contornos geográficos ao notarmos as orientações que acabaram por imprimir particularidades a cada metrópole com relação às artes aplicadas, especialmente a arquitetura. Em São Paulo a instituição única de formação de arquitetos era a Escola Politécnica, que suscitou a figura sintética do engenheiro-arquiteto, já no Rio de Janeiro aqueles eram formados na ENBA enquanto os engenheiros tinham sua formação provida pela Poli local. Algo que, como veremos, terá influência direta sobre os processos que condicionaram a inserção do design devido a sua filiação direta com este ramo "nobre" das artes aplicadas. Cf. FISCHER, Sylvia. *Op. Cit.* São Paulo: EDUSP, 2005.

os inícios da industrialização se perfazendo em moldes crescentes de padronização e procurando atender a uma demanda de consumo que se avolumava nestes centros, sua formação voltou-se para a especialização e as tentativas de reestruturar seu ensino e preparação se corporificou na reformulação dos Liceus de Artes e Ofícios paulista e carioca, um processo que se estendeu uniformemente também por outras capitais da República. Tendo de enfrentar a concorrência desigual de estrangeiros melhor formados e portadores dos parâmetros de excelência do ofício, era natural que a atividade artesanal brasileira se voltasse para as nascentes oportunidades de inserção na indústria, em que estes estabelecimentos procuravam simultaneamente formar artesãos de acordo com os moldes dos grandes centros de produção e melhor capacitar os operários para o setor industrial. Não obstante seu florescimento e proficuidade no final do século XIX, em que tais instituições contavam com mestres europeus encarregados das tarefas técnico-pedagógicas, estas iniciativas foram marcadas pela carência de recursos financeiros e um planejamento desordenado que, conseqüentemente, acabavam por não integrar o aprendizado em oficinas e tampouco formar o operariado especializado. Foi apenas nas primeiras três décadas do século seguinte que a formação artesanal estabilizou-se ao redor do ensino técnico.⁶⁴

⁶⁴ Cf. DURAND, José Carlos. *Op. Cit.* pp. 57-62.

III.II – Impressão e Expressão: A Dialética da Ilustração (Gráfica).

No bojo do desenvolvimento econômico e urbano que se fez presente durante o século seguinte, especialmente em sua primeira metade, o design na sua forma germinal logrou ocupar um espaço definido no universo de atividades artísticas aplicadas. Ainda que relativamente circunscrito, delimitado pelas exigências de seu posicionamento em um sistema econômico ainda em vias de se modernizar, granjeou forças através de uma indústria cultural que então começava a se avolumar nas mais variadas direções, indo da publicidade⁶⁵ e de suas demandas por suportes gráficos e ilustrações, até movimentos artísticos de vanguarda, como o modernismo, aos quais um diálogo profícuo e íntimo entre os ramos da arte “pura” e da arte aplicada sempre foi característico⁶⁶.

O que marcou o período inicial delimitado pelas duas primeiras décadas com referência aos recursos estilísticos utilizados pelos artistas em questão nas áreas da produção gráfica que começavam a se delinear como um campo de virtualidades foi predominantemente uma aplicação extensiva do instrumental fornecido pela *Art Nouveau*. Não casualmente, já que esta corrente adquiria onipresença no imaginário mundial como um “estilo internacional” por ter sido um dos primeiros a ser amplamente difundido através dos modernos meios de

⁶⁵ Cf. ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. A Embalagem do Sistema. A Publicidade no Capitalismo Brasileiro. São Paulo, Duas Cidades, 1985.

⁶⁶ Seguindo a dinâmica dos fenômenos inscritos na história das artes aplicadas que viemos até aqui delineando, “íntimo” aqui se refere também ao caráter velado de que tais diálogos se revestiam, tendo como justificativa a qualificação superior que então demarca a percepção pública da obra de arte “pura” em detrimento de qualquer funcionalidade que possa ser a ela vinculado. Fenômeno que pode ser melhor compreendido através da análise da constituição do campo artístico europeu no século XIX. Cf. BOURDIEU, Pierre. As Regras da Arte. São Paulo, Cia. Das Letras, 1996.), ou até mesmo no interior do processo histórico de institucionalização do ensino artístico em contexto similar. Cf. PEVSNER, Nikolaus. Academias de Arte. Passado e Presente. São Paulo, Cia. Das Letras, 2005. Cáp. 5 e 6.

impressão e reprodução gráfica⁶⁷ que então se apresentavam como uma gama adicional de recursos a estes “proto-designers”. A produção desta época concentrou-se em revistas e demais periódicos cujo número crescia vertiginosamente, assim como nas chances de inserção abertas por um mercado editorial que dava seus primeiros passos em direção a uma consolidação definitiva, abrindo espaço para estes profissionais nas mais diversas áreas de produção, em cargos técnicos ou mesmo criativos, na qualidade de ilustradores, diagramadores e até tipógrafos⁶⁸.

Nos períodos subseqüentes o que vemos então é a aceleração dos processos acima delineados e os primeiros passos em direção à instalação efetiva do que pode ser definido como uma indústria cultural propriamente dita. Terreno fértil para a inserção das atividades ligadas ao design que então se faziam presentes nos grandes centros metropolitanos brasileiros, gerando oportunidades profissionais para artistas das mais diversas origens e orientações. Este alentador cenário cultural foi amplamente ocupado por estes agentes, na tentativa de aproveitar os novos meios de expressão, mesmo que estes se apresentassem em formas menos consagradas da atividade artística, já que diretamente ligadas às artes aplicadas. São vários os casos de artistas de renome que ingressaram neste mercado⁶⁹, cujo prestígio já havia sido adquirido e solidificado entre as instâncias de consagração que se formaram no interior da corrente modernista e que eram resultado direto da repercussão da Semana de Arte Moderna de 22.

⁶⁷ Cf. CARDOSO, Rafael. Uma Introdução à História do Design. Rio de Janeiro, Edgard Blücher, 2004. pp. 91-93.

⁶⁸ Cf. SODRÉ, Nelson Werneck. História da Imprensa no Brasil. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

⁶⁹ Para um caso exemplar desta trajetória em que artistas dotados de prestígio nas instâncias consagradoras da alta cultura flertaram com a produção gráfica. Cf. SIMIONI, Ana Paula C. Di Cavalcanti Ilustrador. São Paulo: IDESP, 2002.

Cartaz da Semana de 22 por Di Cavalcante e capa de livro de Graciliano Ramos por Tomás Santa Rosa para a Editora José Olympio.

Este circuito artístico e as contribuições que proveram às artes aplicadas através das incursões episódicas de seus expoentes certamente colaborou com o fortalecimento das questões referentes à inserção do design na cultura brasileira na mesma medida em que acabou por estabelecer condições adicionais de viabilidade para a proliferação das linguagens modernistas entre um público mais amplo. Adicionalmente, sua dinâmica em si mesma pode ser tomada como indicativa de que os primeiros indícios da autonomização de um campo das artes aplicadas já se insinuavam nestes processos. Assim, pode ser constatada com referência a este contexto a criação de um contingente de “artistas médios” cuja produção era inteiramente dedicada às atividades em que poderiam se firmar profissionalmente e que então se expandiam. Oriundos da Academia e de outros cursos de formação artística básica local e, no entanto, desprovidos dos atributos necessários para o ingresso no universo das “grandes artes”⁷⁰, estes artistas estabeleceram-se e compuseram um campo próprio de atuação. É aqui que vemos o surgimento de nomes que lograram ocupar uma posição de proeminência – ainda que de forma relativamente marginal – no imaginário nacional como Santa Rosa e J. Carlos ao se consolidarem como provedores de padrões de excelência no interior de seu próprio meio⁷¹, tendo sua produção grassado nos territórios “impuros” das artes aplicadas e da indústria cultural.

⁷⁰ Atributos estes que podem ser agrupados em torno das qualidades e particularidades que marcam a carreira de artistas modernos de renome, além de seu óbvio talento e as relações próximas com mecenas e outras instâncias de realização de sua obra. O que é importante aqui é ressaltar que a “raia miúda” formada por aqueles que são o centro desta análise não estava provido destas formas de capital cultural e social que somavam as condições de sua entrada naquele universo. Para uma visão detalhada destas condições e de como foram operacionalizadas por grandes artistas do modernismo. Cf. MICELI, Sergio. *Imagens Negociadas*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1996.

⁷¹ Tomás de Santa Rosa foi, sem dúvida, a personagem que melhor expressa os itinerários destes artistas no período em que este contexto se firmava, tendo sua produção um lugar central no êxito alcançado pela Livraria José Olympio. Já no caso

Ademais, este é o período em que a comunicação visual começa a fazer-se presente nas grandes metrópoles que se firmavam na qualidade de centros de difusão cultural dotados de uma dinâmica própria que se estruturava em instituições e eventos, como museus e suas exposições, assim como o advento do cinema. Ao lado das necessidades de promoção do Estado, que então se fazia consciente do enorme potencial de reforço ideológico que se apresentava na propaganda política, estes são fatores que contribuíram diretamente na geração de uma demanda por suportes de divulgação específico, como cartazes, panfletos e catálogos, tendo sido extensamente suprida por aqueles artistas gráficos.

Em suma, o que se testemunha nas quatro primeiras décadas do século XX é o delineamento parcial do lugar do designer na sociedade brasileira através de um conjunto de fatores que proporcionou-lhe as oportunidades de inserir-se nos processos que se faziam aí presentes e que o filiam diretamente à indústria cultural brasileira em seus primeiros momentos⁷². Isto se deu através não somente das condições objetivas inscritas nos diversos campos de produção de bens culturais em expansão, mas também de um circuito de relações desenvolvidas entre as artes aplicadas e universo das correntes artísticas modernistas que se consolidavam no papel de principais promotoras da modernidade brasileira. No entanto, o lugar de sua inserção como

de J. Carlos é exemplar a sua atuação no projeto gráfico do periódico *O Malho*. Cf. SOBRAL, Julieta C. *J. Carlos, Designer* e CUNHA LIMA, Edna Lúcia & FERREIRA, Márcia C. *Santa Rosa: um designer a serviço da literatura*. In CARDOSO, Rafael (org.). *O Design Brasileiro antes do Design*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. pp. 200-1.

⁷² Cabe ressaltar que esta breve análise se alinha parcialmente com a hipótese de que apenas a partir das décadas dos trinta e dos quarenta do século XX é que se pode falar de uma indústria cultural brasileira *strictu sensu*, de acordo com os moldes em que se firmou nos países que forneceram o modelo exposto pela teoria crítica frankfurtiana (Adorno, Horkheimer, Marcuse) no interior da qual se elaborou e propagou o conceito. Cf. ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

agente construtor de uma outra modernidade, que não se limitava apenas ao universo cultural, vinculando-o também à modernização industrial, ainda não estava definido.

III.III – Racional estrangeiro

As mudanças em curso neste momento da sociedade brasileira abriam uma ampla gama adicional de oportunidades para que os designers se apresentassem como protagonistas em tal contexto, para além da posição secundária, porém firme, que lograram ocupar no interior dos processos que presidiram a instalação da indústria cultural. A expansão do setor industrial, fruto de condições diversas que orientavam a economia para direções que transcendiam a orientação então predominante sustentada tanto sobre a importação de bens de consumo como sobre a exportação de matérias primas, compunha um terreno promissor para as propostas modernas que se delineavam nos grandes centros, mas que ainda não encontravam reverberação neste lado da periferia do capitalismo industrial⁷³. Desse modo, esta nova indústria que se preconizava carregaria consigo uma série de desafios lançados à realidade obsoleta do setor no país, assim como uma miríade de possibilidades para agentes cujo potencial transformador era compatível com as necessidades que aí se inscreviam. De acordo com os diagnósticos aí apresentados a inclusão do país no moderno sistema capitalista de produção e circulação de mercadorias que, à ocasião, alcançava níveis monstruosos e se apresentava como um destino inevitável de acordo com a doutrina liberal que ganhava força nos discursos das elites industriais, pressupunha condições estruturais que ainda não se faziam presentes e encontravam suas origens nas formas como aquele sistema empreendeu sua expansão.

⁷³ A título de nota marginal, vale lembrar mais uma vez que os pressupostos de ambas as trajetórias de florescimento, da indústria em geral e da indústria cultural, encontram suas origens no mesmo lugar, que é o crescimento acelerado da população urbana que se fez presente no período, *locus* da demanda sobre a qual estes setores empreenderam seu desenvolvimento.

Os discursos que se alinhavam em torno a esta perspectiva, originários primordialmente das frentes mais arrojadas daquelas elites, faziam das noções de progresso e autonomia os motes principais de seus posicionamentos, propugnando assim a modernização da indústria como condição fundamental na persecução desses objetivos. Este é o primeiro esboço de um projeto de nação que começava a ser concebido pela burguesia brasileira e que se alinhava com as direções seguidas pelo capitalismo mundialmente. Este processo se efetivou de diversas maneiras que fogem ao escopo deste breve levantamento, contudo é em seu interior que residem muitos dos pressupostos que, posteriormente, levarão à inserção definitiva do design como um tema de relevância para as propostas que procuraram consumá-lo no decorrer da primeira metade do século.

Entretanto, uma outra figura que não o designer acabou por assumir o papel de protagonista nas transformações referentes à produção que estavam aí subentendidas. Os engenheiros, profissionais formados nas recém-criadas Escolas Politécnicas na qualidade de promotores principais do progresso técnico nacional se encarregaram de conduzir a indústria às virtualidades que se abriam neste novo horizonte. Estes eram afinal os atributos a eles conferidos e, portanto, a razão mesma de existência destas escolas, criadas para neutralizar a dependência tecnológica predominante até o momento. Arautos da razão instrumental que alvorecia na modernidade brasileira tardia, estes seriam os funcionários da tecnocracia em germe que despontava, correlatos na produção capitalista dos bacharéis de direito

que se instalaram na burocracia de Estado em um etapa anterior da modernização do país⁷⁴.

É em uma figura como Roberto Simonsen que encontramos a expressão mais condensada desta personagem central no desenvolvimento capitalista brasileiro e da apropriação da temática que se desenvolvia nos centros irradiadores da cultura industrial a respeito do papel do design nestes processos. Proveniente de uma família abastada de ascendência anglo-saxã e envolvida nas mais diversas áreas da indústria paulista na qual se instalou através da cafeicultura, este típico engenheiro formado na Poli logrou estender suas atividades como promotor daquele ideal de modernização nas mais variadas áreas da sociedade brasileira. Sua atuação no decorrer das quatro primeiras décadas do novo século se corporificou em diversos empreendimentos de promoção e difusão daquilo que podemos conceber como uma cultura industrial em estado embrionário, na qual os interesses de classe da ascendente burguesia liberal que procurava representar teriam seus sustentáculos principais.

Esta idéia de uma cultura industrial brasileira se estruturava a partir de diversos tópicos de relevância neste momento da sociedade, como o do próprio papel daquela burguesia na construção de uma nova nação – o que se materializou em sua posição de membro fundador do Centro das Indústrias do Estado de São Paulo, instância de aglutinação e organização daqueles interesses em torno de um projeto político – ou o do lugar da ciência nos processos que tomariam forma para sua realização – o que se consumou em sua intensa participação na criação da Escola de Sociologia e Política, assim como

⁷⁴ Cf. HERSCHMANN Micael M. & PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. A Invenção do Brasil Moderno. Medicina, Educação e Engenharia nos Anos 20 –30. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

inúmeros outros empreendimentos de caráter privado⁷⁵. Portanto, nota-se que o que norteia tais idéias é um conceito bem definido de progresso que se torna predominante àquela época nos discursos que pretendiam determinar os rumos do país em uma nova fase de sua industrialização, em que o ideário do nacionalismo aliado à dinâmica do capitalismo monopolista exigiam de cada iniciativa – fosse ela estatal ou empresarial – um certo grau de singularidade⁷⁶.

Os posicionamentos de Simonsen em seu período mais profícuo de intervenção nas diversas áreas do setor no Brasil formam uma síntese esclarecedora a respeito das posições mais arrojadas no interior da burguesia industrial paulista. Potencialmente este se afigurava como um dos pontos de inserção mais promissores para a temática do design nas formas como se concretizou nos grandes centros produtores em etapas correspondentes de seu desenvolvimento, conforme pôde ser visto acima. Entretanto, a concepção do design aqui inserida, como desenho industrial, apontava para uma direção diversa daquela em que fora orientada nos meios da indústria cultural, não tanto como uma arte aplicada, mas antes como uma condição estratégica de obtenção do aporte tecnológico que seria

⁷⁵ Cf. PAMPLONA, Telmo. O Desenho Nacionalista. Tese de Livre Docência. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2002. Cap.1.

⁷⁶ Cabe lembrar que estes são os tempos áureos em que esta nova forma assumida pelo capitalismo toma seus contornos iniciais, dotado de um funcionamento específico, em muito diverso daquele analisado originalmente por Marx. “[...] À medida que capital privado se subordina a um determinado valor de uso, a estética da mercadoria ganha não só um significado qualitativamente novo para codificar informações recentes, mas também se desliga do corpo da mercadoria cuja apresentação é reforçada pela embalagem e divulgada em várias regiões através da propaganda. Um meio para se obter uma posição quase monopolista é compor uma mercadoria como artigo de marca. Para isso empregam-se todos os meios estéticos existentes. Contudo, o decisivo é juntar toda as formas de comunicação pressupostas numa apresentação que utiliza meios estético-formais, visuais e lingüísticos para caracterizar um nome. A linguagem específica de uso geral tem no máximo a função de anunciar o nome do truste e envolvê-lo em uma auréola de reconhecimento. [...]” Cf. HAUG, Wolfgang F. Crítica da Estética da Mercadoria. São Paulo, Editora da UNESP, 1997. p.37.

próprio à produção industrial de mercadorias no interior do capitalismo monopolista, estágio em que a indústria brasileira buscava suas oportunidades de entrada neste momento específico de sua história⁷⁷.

Concretamente, o que se verificou nestas transformações que vieram a caracterizar o desenvolvimento industrial brasileiro, principalmente no que se refere a seu maior expoente regional, a cidade de São Paulo, foi a implantação de uma estratégia produtiva pautada primordialmente pela aquisição de modelos externos de produção de objetos, na qual apenas a montagem ou a seriação seriam os atributos da indústria local, os engenheiros aqui situados atuando como controladores e planejadores, não como criadores. Portanto, é interessante notar que a autonomia propugnada pelos setores industriais deu-se de uma forma relativa, não incluindo questões essenciais que remetem diretamente à especificidade da atividade do designer e de sua inclusão nestes processos. Seriam necessários desenvolvimentos posteriores para que as atividades ligadas ao design pudessem assumir as formas que acabaram por caracterizá-lo historicamente e para que a produção brasileira se inserisse no universo global do capitalismo de maneira criativa.

⁷⁷ Cf. PAMPLONA, Telmo. *Op. Cit.* pp. 25-27.

III.IV – Arquitetura como missão.

Paralelamente, as artes aplicadas em sua vertente mais estabelecida, a da arquitetura, encontravam no período um momento de proliferação de suas propostas, no qual se deparavam com questões próximas àquelas que orientavam as artes plásticas e a literatura, entre elas, especialmente, as da elaboração de uma identidade nacional, que compunham o cerne dos movimentos modernistas⁷⁸. No curso das primeiras décadas do novo século os debates acerca do lugar do arquiteto na construção da modernidade acabaram por se alinhar com muitas das propostas que caracterizaram tais movimentos e posteriormente se consumaram no reconhecimento oficial de sua relevância no despontar do novo cenário cultural inaugurado pela intervenção do Estado com o advento do governo de Getúlio Vargas⁷⁹.

Remonta ao século XIX o afã de transformar o país que acabou por caracterizar o *ethos* dos arquitetos brasileiros durante todo o século seguinte. Em que as críticas feitas à situação da arquitetura em território nacional se concentravam nas particularidades do legado luso e procuravam propor alternativas de incorporação de propostas estéticas da vanguarda que se estabelecia na Europa. Porém, no que pese o fato de a institucionalização do ensino da atividade situar-se entre um dos mais antigos no rol das profissões liberais, a produção arquitetônica local era incipiente até aquele momento, algo que era considerado entre seus principais agentes como reflexo da influência

⁷⁸ Reflexo direto dos debates que se travavam no âmbito internacional sobre temas afins e que se concentravam na contraposição entre modernidade e tradição. Cf. SCHORSKE, Carl E. *Pensando com a História. Indagações na Passagem para o Modernismo*. São Paulo, Cia. Das Letras, 2000. Cap. 6.

⁷⁹ Cf. FALCÃO, J. A. *Política Cultural e democracia: a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional*. In. MICELI, Sergio. *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: DIFEL, 1984.

hegemônica da academia sobre sua formação e, conseqüentemente, sua atuação⁸⁰. O diagnóstico proposto pelos arquitetos então era o de que a formação acadêmica se constituiria como o principal entrave na modernização dos estilos arquitetônicos no país ao impor a regurgitação das estéticas clássicas como um padrão à sua produção. Esta situação só foi superada com a criação das Escolas Politécnicas, centros que se estabeleceriam como propagadores das novas tecnologias e introdutores das propostas daquelas vanguardas internacionais⁸¹.

O que se estabeleceu na primeira década do século XX foi um movimento em que a reinterpretação da tradição arquitetônica lusitana e sua contribuição para a construção da identidade visual do país ocupariam lugar central sob a rubrica do termo neocolonialismo. As iniciativas aí inscritas constituíam-se primordialmente em um reposicionamento dos debates europeus sobre os rumos da arquitetura em um chave diversa: a da nacionalidade, elemento naturalmente interposto nestas questões de princípios das atividades culturais em um país cuja elaboração de uma identidade nacional específica constituía-se um de seus temas centrais⁸². O que estes arquitetos da primeira geração moderna propunham era uma redefinição do estilo colonial, de suas gramáticas barroca e clássica particulares, como uma reafirmação da filiação portuguesa enquanto elemento central desta identidade⁸³. Todavia, estes projetos de cunho tradicionalista também bebiam nas matrizes racionalistas que se faziam predominantes nos

⁸⁰ SEGAWA. Hugo. *Op. Cit.* pp. 30-33.

⁸¹ FISCHER, Sylvia. *Op. Cit.* pp 30-31

⁸² A construção de caracteres identitários de acordo com conteúdos político-ideológicos neste contexto de reorganização dos estados nacionais compunha o cerne de doutrinas predominantes como o nacionalismo, onde a cultura operaria um papel fundamental, enquanto depositário de uma série de "mitologias" modernas. Cf. HOBBSAWN, Eric J & RANGER, Terence O. *A Invenção das Tradições*. São Paulo: Paz & Terra, 1997.

⁸³ Cf. SEGAWA. Hugo. *Op. Cit.* pp. 33-34.

rumos tomados pela arquitetura internacional e os resultados se agruparam em torno ao diálogo empreendido entre estas duas vertentes e os modos como foram apropriados, gerando um ecletismo que acabou por se tornar característico. Esta produção alcançou repercussão em várias frentes da cultura nacional em que sua contribuição foi debatida⁸⁴, o que colaborou diretamente para alçar as artes aplicadas ao nível de tópico relevante nas questões ali debatidas ao lado das demais manifestações artísticas que compunham o rol de prioridades do universo cultural brasileiro. Conseqüentemente, esta elevação rendeu o reconhecimento oficial de seu papel, o que se efetivou na construção de edifícios públicos os mais variados e na inclusão definitiva dos temas próprios à arquitetura entre as prioridades das iniciativas do Estado, incorrendo em sua posterior vulgarização no cenário urbano que se formava.

Este movimento se manteve até a culminação das iniciativas modernistas na Semana de 22 em que sua influência se espalhou pelas mais diversas áreas da cultura, não excluindo as artes aplicadas, então em um registro totalmente novo. O neocolonialismo compreendia um movimento moderno na medida em que se estabelecia sobre um claro anti-academicismo, além de um amplo uso das teorias racionalistas da engenharia moderna. Entretanto, também era caracterizada por tendências extremamente refratárias ao funcionalismo, que vinha se afirmando desde o século anterior e, conforme já visto, era a matriz geradora das modernas teorias do design. Em suma, uma arquitetura moderna, mas não modernista, na acepção que este termo então assumia, face aos conteúdos a ele atribuídos pela vanguarda local.

⁸⁴ Granjeando, inclusive, ilustres defensores nas camadas intelectuais como Fernando de Azevedo e outras figuras que lhe emprestaram notoriedade e prestígio. Cf. SEGAWA. Hugo. Op. Cit. pp. 33-34.

O *aggiornamento* empreendido pela nova arquitetura compreendeu a incorporação das linguagens modernas que grassavam em terras estrangeiras e subentendia também a inserção de questões que se refletiam em várias dimensões da sociedade⁸⁵. Simultaneamente, os arquitetos teriam de se haver com os desafios lançados pelo modernismo e também com o crescimento populacional urbano que então prefigurava como uma das problemáticas centrais das grandes metrópoles em formação. As soluções propostas implicaram em um estreitamento do diálogo com as demais áreas da cultura nacional, em que se estabeleceu uma relação de cumplicidade e colaboração direta entre artistas plásticos, literatos e arquitetos em um movimento orgânico englobando as artes “puras” e as aplicadas em nível de paridade, algo até então inédito neste cenário cultural periférico. Ao mesmo tempo, a arquitetura colocou-se como agente central das transformações em curso na qualidade de instância de planejamento da urbanização, atuando diretamente na composição e organização do tecido urbano. Deste novo contexto decorreram mudanças que iriam imprimir as características essenciais à atividade, fundamentais também para sua ascensão ao nível de prestígio que culminou no papel de destaque a ela dedicado nas políticas públicas que iriam determinar os rumos da cultura brasileira⁸⁶.

⁸⁵ É importante destacar que os responsáveis pela importação deste novo instrumental que determinou os rumos éticos e estéticos de uma geração inteira de arquitetos formaram-se no exterior. Rino Levi estudou arquitetura na Itália e Gregory Warchavchik era um imigrante russo que se embrenhou nos meios culturais através de laços pessoais adquiridos entre as elites locais. Denota-se daqui que ambos encontravam-se distantes dos debates que marcavam a rotinização do neocolonialismo e, portanto, desvinculados das igrejas arquitetônicas locais e de seus prosélitos, estando assim imunes às vicissitudes que caracterizavam este cenário; esta dinâmica de assimilação só foi reforçada com a posterior vinda de um “profeta” estrangeiro como Le Corbusier. Cf. SEGAWA, Hugo. *Op. Cit.* pp. 43-44.

⁸⁶ O papel da arquitetura e de sua temática específica na elaboração das políticas que vieram a ser a base das iniciativas do Estado que presidiram a criação de órgãos governamentais como o IPHAN neste período, denota o nível de importância

Na década dos quarenta este movimento geral já teria se consolidado através de inúmeros fatores e eventos, sendo que a estética modernista prevaleceu de maneira hegemônica nas fileiras da vanguarda e alcançou repercussão internacional através de suas realizações nacionais, alterando o fluxo das linguagens que até então era predominante entre os centros irradiadores e receptores de cultura. Os arquitetos lograram estabelecer-se em uma posição de proeminência na condução da modernidade nas grandes metrópoles através de um credo próprio: o do urbanismo, no qual arrogaram-se a missão de reestruturar a sociedade, enquanto uma arte aplicada que propunha um novo engajamento, em muito próximo daquele que vimos ser adotado pelos pioneiros do design⁸⁷. Assim, foi na esteira destas conquistas que esta atividade encontrou suas oportunidades de inserção nos temas aí abertos que ocupavam a urgência das questões culturais e sociais. Todavia, como veremos, acabou pagando um preço alto pela carona: o de sua autonomia.

ao qual foi trazida junto aos intelectuais que intermediaram este processo nas esferas decisórias do poder público. A idéia de uma política de preservação do patrimônio histórico e cultural certamente foi tributária de muitas das noções trazidas pelos arquitetos e sua atuação na construção de um imaginário nacional, literalmente, concreto. Acabaram, assim, por não construir somente uma mitologia moderna, como também suas próprias relíquias.

⁸⁷ "A necessidade da transformação destas artes visuais em urbanismo, em visualização do espaço urbano, foi proposta, foi até teorizada, partindo sempre do pressuposto tão civil quanto impopular de que também o trabalho do artista é um serviço social e a posição apartada do gênio já é decididamente estéril e inatual." Cf. ARGAN, Giulio C. História da Arte como História da Cidade. São Paulo, Martins Fontes, 1998. p.220.

IV. ENQUADRAMENTO – Vontade de coerência

"Depois da experiência da Segunda Guerra, a crítica da condição de cultura da qual se produziu e na qual se desenvolveu a arquitetura dita 'racional' é até demasiado fácil: o limite daquela cultura não consiste certamente na sua acentuada politicidade, mas na insuficiente clareza e resolução da sua vocação política. De igual modo, o fato de a democracia ter sido derrotada em muitos países e estar, portanto, em crise não significa que a democracia seja uma solução política errônea ou absurda, mas apenas que ela não resolveu todas as suas contradições internas nem alcançou uma força suficiente para resistir a qualquer ataque do exterior. Que abstração e utopismo não estão apenas no programa social da arquitetura mas de toda uma condição de cultura é certamente uma verdade. Como é verdade que àquela abstração e àquele utopismo se deve o insucesso ou a insuficiente eficácia da intervenção todavia generosa dos intelectuais europeus na luta política do outro pós-guerra. Mas, enfim, que outra coisa poderiam deduzir os arquitetos modernos daquela amarga experiência senão a prova de que a qualificação técnica, levada a um altíssimo grau pelos arquitetos 'racionalistas', não é, em si mesma, uma qualificação política suficiente?"⁸⁸

IV.I – Os demiurgos do concreto urbano.

A partir da década de 50 estas relações se intensificam e acabam por se tornar o centro das proposições estéticas dos movimentos de vanguarda que se estabelecem no período. O design passa a ocupar uma posição privilegiada nos debates estéticos que se propunham a renovar o fôlego modernista, sendo considerado em equivalência com relação a qualquer outra das linguagens que floresciam no interior de propostas como a do concretismo.

⁸⁸ ARGAN, Giulio C. Projeto e Destino. São Paulo, Editora Ática, 2000.

Como acabamos de ver, é neste momento que as atividades ligadas ao ramo das artes aplicadas conhecem um acréscimo em seu prestígio, tributário dos investimentos oriundos de um cenário artístico metropolitano que se encontrava em plena efervescência⁸⁹. Assim, arquitetura e design acabam por encontrar-se no foco dos interesses dos agentes aí inscritos e começam a ocupar uma posição de prevalência nos debates estéticos, agora orientados por uma lógica diversa daquela que relegavam tais atividades a um segundo plano.

Particularmente as conquistas da arquitetura na transformação do ambiente urbano, processo materializado na construção de Brasília e personificado pela geração de arquitetos do movimento moderno oriundos das grandes metrópoles nacionais, tiveram forte impacto sobre o ideário da época⁹⁰. Em um universo discursivo onde o consenso orbitava ao redor de temas como modernização e progresso, enfeixando orientações político-ideológicas e mesmo estéticas de origens e direcionamentos os mais variados em um corolário comum de apostas e promessas – tendo o mote do desenvolvimento como palavra de ordem – as artes aplicadas passavam a ocupar um lugar de protagonistas do qual até então jamais haviam gozado.

Na qualidade de atividades representativas do caráter projetivo que era então atribuído a uma utopia moderna de planificação e ordenamento, da qual os conceitos de cultura e civilização

⁸⁹ “De fato, os anos que medeiam o século, foram prolíferos na transformação das linguagens: na poesia, nas artes visuais, no romance, na arquitetura, no urbanismo, no design, na linguagem da ciência. Embebidas nas novas tendências, essa linguagens floresceram nos quadros de uma sociedade em franco movimento de transformação, que parecia desprender-se, pouco a pouco, das amarras do passado, manifestando, entre nós, a figura da modernidade. [...]” Cf. ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura*. São Paulo, EDUSC, 2001, p.366.

⁹⁰ Para uma visão de conjunto mais matizada e pormenorizada das condições específicas sob as quais foi travado o diálogo entre a arquitetura moderna de origem nacional e a internacional, assim como o impacto desta nova dinâmica no contexto cultural brasileiro daquele tempo. Cf. DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção*. São Paulo, Perspectiva, 1989.

configuravam o cerne operacional, tanto o design como a arquitetura delimitavam um circuito comum de intercâmbios de linguagens e circulação de poder e prestígio⁹¹. Artistas da heterodoxia e da ortodoxia modernista, figuras políticas proeminentes, intelectuais e empresários culturais, todos os agentes diretamente envolvidos no universo político-cultural brasileiro prestaram seu tributo e concentraram seus interesses nas potenciais dimensões funcionais dessa nova modernidade artística e à sua importância neste “projeto de nação” que se afirmava com toda força.

Tal projeto era compartilhado além das fronteiras nacionais⁹². A nova cenografia urbana que propunha era adornada por todas as qualidades e defeitos que compunham o léxico das aspirações então em jogo; enquanto moderna, ela também seria democrática e, sobretudo, organizada segundo os moldes de um planejamento racional caracterizado por propostas estéticas universalistas, encontrando reverberações nas matrizes dos modelos estéticos de que se apropriou para gerar sua síntese local⁹³. Seus propositores originais também foram seduzidos pelas promessas aí inscritas, de um país que, mesmo distante dos centros de produção e circulação

⁹¹ DURAND, José Carlos. *Op Cit.* pp. 63-67.

⁹² “Entre 1943 e 1973, o levantamento bibliográfico de Alberto Xavier [s.d.] registrou 137 referências em periódicos especializados fora do Brasil, tratando da arquitetura brasileira em geral, e 170, a respeito de Brasília.” Cf. SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil. 1900-1990*. São Paulo, EDUSP, 2002. p.107.

⁹³ Síntese esta que, sintomaticamente, se caracterizou por arroubos estilísticos exagerados, como bem indica o rótulo de “neobarroco” que lhe foi concedido, em detrimento de conceitos como o de economia formal e, especialmente, de função, considerados prioritários em algumas das correntes mais proeminentes da arquitetura contemporânea. “Aquilo que entusiasmara muitos críticos, ou os intrigara (especialmente os ideólogos do Movimento Moderno) – a nossa, para bem e para mal, indisciplina programática, os nossos excessos formais e, até mesmo, a nossa irracionalidade (cf. Pevsner, Max Bill, Alvar Aalto, Nervi etc.) –, nada mais era do que a aplicação fiel das lições modernas num contexto social diverso do original, mas por isso mesmo onde se evidenciava mais claramente, porque sem mediações, a ideologia de uma nova Ordem Internacional, embutida no Projeto Moderno de quase todos os grandes mestres da Nova Arquitetura, inclusive os nossos.” Cf. ARANTES, Otilia B. Fiori. *Urbanismo em Fim de Linha*. São Paulo, EDUSP, 1998)

internacional ou descompassado com relação ao ritmo das vanguardas, procurava não apenas se atualizar, mas também reconstruir-se.

Apesar de severas críticas provenientes de críticos e arquitetos de renome internacional a alguns dos resultados estético-funcionais⁹⁴ atingidos ou à metodologia empregada, esta reconstrução, enquanto uma aposta, apontava para possibilidades de reforma e planejamento congruentes tanto com as necessidades locais como com as dos países europeus no difícil contexto do Pós-Guerra. O Brasil se apresentava não mais como um idílio, mas como portador concreto das potencialidades transformadoras do urbanismo⁹⁵. A segunda metade do século seria, assim, um período de retomada onde o arquiteto e o designer, no mais pleno acordo com o ideal ético-estético gerado na *Bauhaus* e interrompido pela ascensão do nacional-socialismo⁹⁶, ocupariam posição de destaque⁹⁷. No interior daquela cenografia acima evocada o design gráfico apareceria como um fator central, encarnado em uma metodologia de projeto formulada de acordo com pressupostos racionalistas e não mais apenas estéticos, portador de

⁹⁴ “Embora prevalecesse certa perplexidade positiva pela arquitetura que se produzia no Brasil, nem todas as críticas eram favoráveis. Max Bill, Bruvo Zevi e Nikolaus Pevsner estavam entre aqueles que dispararam ácidas considerações sobre a “escola brasileira” Cf. SEGAWA, Hugo. *Op. Cit.* p.108.

⁹⁵ Cf. ARGAN, Giulio C. *Op. Cit.* São Paulo: Martins Fontes, 1998.

⁹⁶ Cf. PEVSNER, Nikolaus. *Pioneiros do Desenho Moderno. De William Morris a Walter Gropius.* São Paulo: Martins Fontes, 2002.

⁹⁷ Isto também aponta para o fato de a produção brasileira, ainda que no plano restrito da arquitetura, ter sido colocada em posição de equivalência relativa aos mais arrojados movimentos da época, suscitando um debate internacional a respeito de seus méritos próprios e até mesmo de sua elevação ao caráter de “escola”, reconhecida e vaticinada fora do país, sendo este um fator indicativo das profundas mudanças sofridas no período em questão pelo modelo de circulação cultural caracterizado pela dinâmica do “nacional-estrangeiro” proposta por Sérgio Miceli. Cf. MICELI, Sergio. *Nacional Estrangeiro.* São Paulo: Cia. Das Letras, 2003.

um potencial de organização e controle da mixórdia de impulsos e estímulos visuais originados em tal ambiente⁹⁸.

Uma atmosfera em que as posições estéticas de vanguarda proliferaram, sustentadas pela dinâmica do circuito cultural que então se fazia presente pautado no intenso trânsito de linguagens artísticas. Principalmente no que se refere às tendências mais arrojadas da arte abstrata, que grassaram no período através das possibilidades aí criadas para sua instalação nas metrópoles culturais periféricas, especialmente São Paulo⁹⁹. Contando com a estrutura fornecida pela criação de instituições de difusão cultural, como o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Museu de Arte de São Paulo¹⁰⁰, configuravam-se condições sólidas de receptividade às correntes que traziam em suas propostas uma afinidade conceitual com aquelas próprias do design.

Este é o momento em que movimentos como o concretismo alcançam projeção no cenário cultural paulistano através de seus ousados posicionamentos que propugnavam um rompimento com as correntes estéticas tradicionais, afastando-se totalmente do figurativismo ao mesmo tempo em que posicionavam o fazer artístico em íntima relação com a comunicação e o design, agora elevados à condição de meios de expressão constituintes da especificidade de suas propostas. Um projeto que, como vemos, encontra certa filiação

⁹⁸ Cf. SIMMEL, Georg. *A Metrópole e a Vida Mental*. In. VELHO, Gilberto. *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

⁹⁹ Cf. ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura*. São Paulo: EDUSC, 2001.

¹⁰⁰ Cabe lembrar que as orientações que presidiam as escolhas estéticas predominantes no acervo de cada museu são diversas entre si. Sendo que o MASP se caracterizava por uma coleção em que as formas tradicionais da arte pictórica davam o tom, enquanto que o MAM-SP se encontrava mais próximo das vanguardas artísticas não-figurativas. Como veremos alhures, foi o primeiro que acabou por se posicionar favoravelmente ao design em uma ação institucional, algo que pouco teve a ver com estas escolhas conceituais. Cf. ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Op. Cit.* 421.

com aquele do primeiro modernismo no que se refere a sua relação com o passado, com o qual propõem uma descontinuidade comum, mas que encontra sua originalidade justamente no campo mais amplo de virtualidades que abre para as artes aplicadas, ao procurarem abolir qualquer distinção ou hierarquia. Para os artistas alinhados com as proposições concretistas, a função dos objetos, longe de ser uma instância de rebaixamento da obra da qual deveria se desvincular, seria o ponto mesmo de atuação do artista na realidade, aqui considerada em um novo registro que remetia diretamente às transformações urbanas em curso. Daqui se depreende uma das características fundamentais deste movimento, em que as fronteiras entre a criação artística e a atuação do designer não se colocavam nestes termos, mas antes como uma unidade produtiva em que a confluência de propósitos se daria na própria função dos objetos¹⁰¹.

O corolário desta relação íntima pode ser constatado na imbricação entre as produções dos primeiros designers, a partir de então reconhecidos em sua especificidade pelo universo cultural, e os artistas concretos da primeira geração. Vemos então poesias como peças de propaganda, mobiliário como forma de expressão plástica, o ambiente urbano como lugar privilegiado de inspiração e intervenção, assim como o consumo enquanto meio de inserção social das obras. Terrenos de atuação compartilhados em que a experimentação de linguagens e materiais, compreendidos como itens equivalentes de um instrumental comum, caracterizava os expedientes empreendidos. Esta era a proposição de uma vanguarda que se pretendia atualizada com o universo da arte contemporânea, afinada com as correntes que

¹⁰¹ Cf. BANDEIRA, João. Documentos. Arte Concreta Paulista. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

vicejavam em âmbito mundial e das quais já apresentamos um breve resumo.

Face a isto, no que tange àquele cenário cultural metropolitano que se colocava como um terreno fértil para a circulação destas linguagens, as Bienais tiveram papel decisivo em tal conjuntura, pois não só determinaram a nova dinâmica que seria impressa aos circuitos culturais das grandes metrópoles brasileiras, especialmente São Paulo e Rio de Janeiro, através de um afluxo sem precedentes de obras e artistas estrangeiros em um franco esforço de atualização, como também permitiram o refluxo da produção nacional para os centros, facilitando e intensificando o diálogo entre produtores¹⁰². É indicativo disto o fato de a I Bienal de São Paulo ter se tornado um dos marcos mais relevantes para a historiografia do design no Brasil, já que forneceu o terreno sobre o qual muitas das relações que viriam a sustentar sua instalação se assentaram.

Através do aval das vanguardas concretistas, que encontraram seu foco de divulgação justamente no circuito estabelecido pelas Bienais e pelos novos museus, o design afluía como uma nova linguagem. Apreciado enquanto fonte não somente de novas possibilidades expressivas, como também construtivas – capitalizando sua posição ao lado da arquitetura e de suas conquistas – num momento em que a confluência de interesses e propostas oriundos das mais diversas esferas da sociedade dava ensejo às realizações de um tipo de produção artística que, além de sua natureza aplicada, também se apresentava como engajada. Sendo assim, totalmente compatível com os moldes do discurso cultural e político predominante, aos quais os tópicos de transformação e intervenção social forneciam os contornos gerais.

¹⁰² Cf. ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Op. Cit.* 390.

IV.II. As formas fora do lugar.

“O Museu de Arte de São Paulo, pouco depois de sua fundação em 1947, abriu um grupo de escolas que representavam, naquela época de escasso interesse e não poucas incertezas em relação aos rumos das artes, um fato bem aceito pela juventude, oferecendo também apreciável contribuição para o desenvolvimento da cultura em São Paulo. As escolas mais importantes eram a de História da Arte; a de propaganda (atualmente com a denominação de Escola de Propaganda e Marketing); dos vários ofícios das artes plásticas ministrados por Roberto Sambonet e Gastone Novelli, personalidades que nos anos seguintes granjeariam na Europa notável afirmação; de cinema, onde ensinava Alberto Cavalcanti o qual, a convite do MASP, voltou ao Brasil após três decênios de ausência; de artesanato, aos cuidados de Clara Hartock, do Bauhaus; de música, com a criação da orquestra juvenil, regida pelo maestro Mário Rossini, do Maio Musical Florentino; e balé, dirigida por Yanka; ecologia, comportamento, moda e inúmeras outras entre as quais a do design, talvez a iniciativa mais importante [...]”¹⁰³

Este ambiente em que as linguagens em trânsito entrelaçavam-se em uma rede coesa de suportes múltiplos para as mais variadas manifestações artísticas proveu um terreno fértil para as artes aplicadas. Para o caso particular do design, tomado como componente potencial de tal configuração de forças em ação naquele prolífero momento da vida cultural do país, a primeira tentativa institucional com vistas a estabelecê-lo como uma atividade autônoma no Brasil através de uma proposta pedagógica voltada para as especificidades da profissão pode ser atribuída ao caso do Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo (IAC-MASP).

¹⁰³ BARDI, Pietro M. Caderno de Design, in: Revista Arte Vogue 1, Carta Editorial, São Paulo, Maio de 1977. p.145

Certamente, tanto o colorido rol de projetos acima exposto quanto o ecletismo do acervo do MASP dão testemunho das intenções das personagens que encabeçavam tais empreendimentos. Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi contavam-se entre os mais arrojados intermediários culturais da cidade, de formação diversificada e um gosto cultivado nos centros de educação superior italiana; principalmente ela, como arquiteta formada no Velho Mundo possuía especial interesse prático na temática do design e de seu papel na construção dessa modernidade que se anunciava como uma necessidade premente, da qual ambos eram agentes diretos. Suas pesquisas sobre artesanato nordestino, o projeto do prédio do MASP e do MAM de Salvador, a elaboração do curso de design do IAC são exemplos significativos da miríade de preferências que compõem sua atuação¹⁰⁴. Uma iniciativa inovadora em termos de difusão de uma atividade que, até então, não encontrava muita ressonância para além dos círculos mais bem-informados de especialistas, dos quais fazia parte o próprio casal Bardi.

Pietro M. Bardi na Itália, em 1925 (esquerda) e Lina Bo Bardi na sua casa de vidro em 1952 (direita)

¹⁰⁴ BARDI, Lina Bo. Tempos de Grossura: O Design no Impasse. São Paulo, Instituto Lina Bo e PM Bardi, 1994.

A proposta central do IAC era o de criar um curso de design enquanto uma das expressões mais atuais da arte moderna. Conforme já visto, esta perspectiva se alinhava com as tendências mundiais em que se via a franca ascensão da atividade entre as artes aplicadas, consolidando-se como uma das vertentes mais avançadas deste universo ao situar-se como um nicho de novas possibilidades, interventivas para os arquitetos e expressivas para os artistas plásticos. Ao mesmo tempo, seus méritos ganhavam ressonância entre as áreas da indústria e da comunicação de massa, em que começaram a ser absorvidas face ao reconhecimento das potencialidades que encerravam no âmbito da produção e circulação de mercadorias. Eram os tempos mais profícuos do design moderno, no qual proliferavam escolas dedicadas a sua divulgação pela Europa e Estados Unidos.

Este cenário fora em muito resultado da já abordada diáspora de artistas e intelectuais europeus para o continente americano, na clara intenção de dar continuidade a seus projetos interrompidos pela guerra, posicionando-se como introdutores das propostas específicas do design nos países em que aportavam. Compreensivelmente, o estratagema mais eficiente para sua inserção definitiva nestas sociedades seria o de oferecerem-se como seus promotores e divulgadores. Isto, no entanto, exigiria uma demanda específica por seus conhecimentos em instâncias de reprodução da atividade. Algo que só poderia ser criado institucionalmente, ou seja, através de cursos e escolas em que as teorias e práticas do design fossem transmitidos. Este processo em suas linhas gerais é algo característico da dinâmica cultural internacional do entre-guerras e da circulação de escolas e tendências de vanguarda, predominantemente feita de artistas ou intelectuais desterrados que encontraram um ambiente receptivo a suas propostas.

Especificamente no caso da instituição que abrigava o IAC, o Museu de Arte de São Paulo, caracterizava-se um dos empreendimentos culturais privados de maior vulto na capital paulista com relação às artes plásticas, sede favorável para uma iniciativa que ainda se afigurava como arriscada, capaz de mobilizar os mais variados tipos de capital em favor de qualquer de seus projetos¹⁰⁵. Não obstante o já referido ecletismo do acervo ser predominantemente pautado em vertentes tradicionais e consagradas, abriu-se espaço para as correntes vanguardistas primordialmente pelos esforços de seus curadores e administradores. Através de um amplo e aprofundado trabalho de pesquisa, Pietro Bardi coligiu informações a respeito de variadas instituições de ensino de design pelo mundo afora, solicitando junto a estas seus respectivos quadros curriculares, propostas e bibliografias de cursos, esquemas de processos seletivos, procurando, assim, estabelecer um critério para a formação do curso de seu instituto.¹⁰⁶ O amálgama do resultado dessas investigações levou-o a conceber um esboço inicial do curso em dois módulos principais, complementados por palestras, que seria o seguinte:

¹⁰⁵ A mobilização de todo tipo de recursos para a consecução de seus objetivos era algo característico da postura do patrono Assis Chateaubriand e, por procuração, da instituição. Magnata da imprensa e figura controversa, dedicou ao MASP muito de suas táticas e força, as quais implicavam na movimentação de extensa (e tensa) rede de contatos em todas as esferas do mundo cultural e político, através de favores e constrangimentos. Assim, uma proposta ousada como a do IAC ao menos estando sob os auspícios de ambos, contaria com certa margem de manobra fornecida por sua infra-estrutura de relações sociais e prestígio. Cf. ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Op. Cit.* p.394-404.

¹⁰⁶ Em correspondências pessoais conservadas pelo próprio *marchand* e curador nos arquivos do MASP, vêem-se suas tentativas em contatar escolas como o Illinois Institute Of Technology, o Black Mountain College (sede da encarnação norte-americana da Bauhaus fundada por alguns de seus fundadores emigrados) com o intuito de coletar dados sobre suas estruturas.

CURSO PRELIMINAR – obrigatório, visando a orientação básica necessária ao bom aproveitamento dos cursos de especialização subseqüentes.

1. TEORIA E ESTUDO DAS FORMAS.

- a) matemática;
- b) desenho a mão-livre;
- c) perspectiva;
- d) composição (plano, cor e luz, espaço, elementos básicos do desenho bidimensional, modelagem e construções espaciais).

2. CONHECIMENTO DOS MATERIAIS.

- a) materiais, contato e pesquisa;
- b) técnicas de trabalho e métodos de produção.

3. ELEMENTOS CULTURAIS.

- a) história da arte;
- b) elementos de arquitetura;
- c) sociologia e psicologia.

CURSOS ESPECIALIZADOS – optativos, com um ano de duração no máximo.

1. PEDRA.

2. MADEIRA.

3. METAIS.

4. CERÂMICA.

5. VIDRO.

6. TAPEÇARIA E TECELAGEM.

7. ARTES GRÁFICAS E FOTOGRAFIA.

- a) composição tipográfica;
- b) técnicas de tipografia;
- c) publicidade, *lay-out*, cartaz;
- d) gravura;
- e) fotografia.¹⁰⁷

A partir deste quadro disciplinar que evidencia a opção pelo distanciamento de um tipo de ensino puramente técnico, vê-se também a afinidade com a proposta inicial da *Bauhaus*¹⁰⁸, onde a formação do aluno compreenderia uma abordagem “pluralista”, no sentido de lhe prover uma grande amplitude de temas, ao invés de um ensino especializado e centrado nos aspectos tecnológicos da atividade. Algo que também era corroborado pela eclética seleção de artistas e intelectuais inicialmente cogitados para compor o quadro docente, incluindo uma constelação de nomes como Lasar Segall, Eduardo Kneese de Mello, Burle Marx, Oswaldo Bratke, Rino Levi, Thomas Farkas, Jacob Ruchti, Clara Hartock, Elisabeth Nobiling, além da própria Lina e de Pietro Bardi, atestando as intenções de seus elaboradores em criar uma escola orientada pelas vanguardas mais atuais. Este grupo seletivo de arquitetos e artistas plásticos estaria responsabilizado pela aplicação dos cursos, desde a abordagem

¹⁰⁷ Em caráter complementar também foram realizados seminários temáticos no formato de palestras, entre as programadas para o primeiro ano de funcionamento do curso se contavam três: “Evolução do Concreto Armado” de Pier Luigi Nervi, “Arquitetura de Jardins” de Roberto Burle Marx e “Acústica na Arquitetura” de Rino Levi”, todos devidamente publicados na íntegra na Revista Habitat de editoria de Lina Bo bardi.

¹⁰⁸ “Quando eu mesmo no MASP tentei, em 1950, abrir uma Escola de Design, era natural que lembrasse de Gropius, a ponto de nos apelidarem de bauhausinhos [...]” BARDI, Pietro M. *Gropius, a arte funcional*. In Correio da Manhã, São Paulo, 7 de Julho de 1984.

disciplinar específica até os materiais e técnicas a serem utilizados nas oficinas.

Em 21 de Março de 1950 realizou-se uma reunião geral entre os membros do corpo docente com a intenção de decidir as linhas gerais do programa e as finalidades do curso na qual Lasar Segall foi eleito presidente da congregação, decisão em muito influenciada por sua breve experiência na escola alemã de design. Nesta foi ratificado o projeto acima em caráter permanente e, logo em seguida, devidamente publicado nos periódicos do grupo proprietário do museu. Além da opção por estruturar o curso nos moldes acima expostos, interessante é o que se lê, *ipsis litteris*, na apresentação redigida por Pietro e Lina ao programa do IAC:

“Será solicitada também a colaboração dos industriais que demonstrem interesse pelo “desenho” de suas produções, atualizando os padrões de seus produtos dentro de um gosto essencialmente contemporâneo sem se fossilizarem em tipos e estilos obsoletos. Lamentavelmente o problema ainda do Desenho Industrial atualizado é que ele se encontra em seus primórdios. Muitos industriais continuam produzindo em série objetos que obedecem a um gosto passado, responsabilizando-se assim pelo baixo nível artístico que caracteriza o gosto do público. O Instituto de Arte Contemporânea pretende dar uma unidade às manifestações estéticas da vida hodierna ensinando a modelar, desenhar, compor graficamente, formar tecidos, forjar cerâmicas, vidros, dentro de um espírito de progresso sempre atualizado.”¹⁰⁹

¹⁰⁹ Texto de apresentação da proposta curricular do IAC redigido por Pietro Maria Bardi no início de 1950.

O que claramente se nota no texto é o apelo, a chamada à ordem que o projeto procurava difundir entre os setores industriais quanto à necessidade de uma atualização primordialmente estilística da produção local. Sem dúvida, este era um público cujos maiores números se concentravam na cidade, então o maior pólo industrial do país, e que, potencialmente, poderia estar interessado em uma iniciativa deste gênero. Tendo sido esta concentração uma das condições que acabou por influenciar diretamente a escolha da cidade para sediar o museu em primeiro lugar, naturalmente percebe-se que o IAC seria criado já tendo em vista uma necessária aceitação por parte desta elite de sua proposta central. Assim, o que salta aos olhos é a afirmação do compromisso com “um espírito de progresso sempre atualizado” que se desejava atribuir ao instituto, já denotado em seu próprio nome, em uma posição francamente crítica frente ao “baixo nível artístico que caracteriza o gosto do público” associando-o diretamente à postura de “muitos industriais [que] continuam produzindo em serie objetos que obedecem a um gosto passado”. O que está subentendido aqui, obviamente, é uma presumida superioridade com relação ao “gosto generalizado”, mas também a percepção de um descompasso da produção local de mercadorias, uma lacuna relativa aos modelos estéticos (modernos) internacionais cujo objetivo dos artistas engajados neste projeto seria, em última instância, superar. Uma temática bem situada com relação à época, em que essa necessidade premente de modernização pontuava os mais variados discursos que pretendiam orientar os rumos da sociedade brasileira em direção ao progresso.

Abstraindo o sutil tom pomposo e a abordagem enfática do tema, em um formato que se assemelha a um manifesto inaugural, nota-se no texto de apresentação que seu propositor estava certo

quanto ao pioneirismo de sua iniciativa e não poupou os recursos à sua disposição para promovê-la entre seu público-alvo. Contando com o apoio de seu parceiro e patrono, Pietro Bardi investiu em seu projeto de acordo com os procedimentos de praxe que caracterizavam as ações da instituição. Através de correspondências pessoais, empreendeu-se uma seqüência de flertes e insinuações com possíveis patrocinadores que obteve, de início, pouca resposta. As estratégias de sedução seguiam o *modus operandi* corriqueiro de procurar divulgar a iniciativa amplamente nos meios de imprensa¹¹⁰ de propriedade de Chateaubriand e, simultaneamente, exaltar a figura de possíveis beneméritos que viessem a prestar sua colaboração. O ano de 1950 prosseguiu com Bardi procurando promover esforços diversos entre artistas e a elite paulistana em favor de seu projeto, solicitando colaboração financeira, equipamentos, materiais ou qualquer outro elemento que pudesse vir a ser utilizado em sua concreção.

As inscrições foram abertas no segundo semestre daquele e ano e divulgadas junto ao programa em uma estratégia ostensiva de publicação de notas freqüentes pelo Brasil afora em todos os veículos de imprensa subordinados aos Diários Associados no período em que

¹¹⁰ É esclarecedor notar o tom urgente e glamuroso das chamadas e notas das matérias sobre o IAC incluídas nos periódicos, onde percebe-se o teor das táticas adotadas para propalar os méritos do projeto: "No Museu de Arte. Instalação do "Instituto de Arte Contemporânea". O Belo a Serviço da Indústria – Fundamentos do Desenho" (Diário da Noite de 08/02/1950); "Cursos a cargo de Ilustres Especialistas. Para a Solução dos Problemas Vitais da Arte Contemporânea. Iniciativa Altamente Progressista – Criação do Instituto de Arte Contemporânea" (Diário de São Paulo de 28/02/1950); "Instalação do Instituto de Arte Contemporânea. O Belo a Serviço da Indústria – Fundamentos do Desenho" (Diário de São Paulo de 08/03/1950); Finalidades do I.A.C., no Museu de Arte. Pretende Colocar os Modernos Métodos de Produção a Serviço da Arte Contemporânea. A Industrialização constitui um Aspecto Essencial do Problema. Cursos que Serão Instituídos – A Congregação." (Diário de São Paulo de 15/06/1950); "Instituto de Arte Contemporânea. Jovens de Todos os Estados do Brasil Reunidos num Movimento Significativo." (Diário de São Paulo de 13/02/1951); "Inicia-se Amanhã o Funcionamento do Instituto de Arte Contemporânea. Arquitetos, Pintores, Artistas, Técnicos, sob a Orientação do Museu de Arte, lançam Uma iniciativa Destinada a Produzir Cultura e Arte." (Diário de São Paulo de 28/02/1951).

foram realizadas. O exame de seleção também adotava um formato heterodoxo em que eram questionadas além das aptidões específicas de cada pretendente, as suas inclinações e propósitos junto ao tema do “Desenho Industrial”. A escolha por esta rubrica específica para classificar os objetivos pedagógicos do curso é indicativa dos temas que afloram nesta época, relativos aos rumos tomados pela atividade e característicos do período em que a iniciativa se inscreve. Cabe lembrar que, sintomaticamente, este é o momento em que a própria atividade principia a debater seus próprios pressupostos globalmente, o que denota os primeiros indícios de sua autonomização¹¹¹. Vemos aqui que esta opção, longe de denotar qualquer neutralidade, aponta para o caráter arrojado da escola que se pretendia montar, alinhado com as tendências contemporâneas do debate global que se travava a respeito da especificidade do design. Esta assimilação, da qual IAC compõe apenas um caso seminal, é algo que refletirá posteriormente na instalação definitiva do design no Brasil. Processo que ocupará as décadas seguintes e será marcado pela indefinição, em que ora se verá o design ser referido, ora o Desenho Industrial.

Ao prosseguirmos com a análise do processo seletivo do IAC, vemos que as fichas de inscrição fornecem um material rico de indicações a respeito da repercussão do tema específico do Desenho Industrial entre um público que congregou alunos das mais diversas

¹¹¹ Este debate característico da época é pontuado pela constância de referências à nomeação que se daria a esta disciplina já reconhecida autonomamente e que então procurava demarcar seu campo de atuação específico no campo acadêmico-escolar. Isto transparece diretamente na bibliografia dedicada ao tema, assim como em sua presença constante nos discursos e apresentações de projetos ou programas didáticos em que o que se nomeia como a disciplina específica não é o design, e sim o Desenho Industrial. Sendo que esta transição, como já ressaltado anteriormente, demarca um momento crucial na história da atividade, um “giro lingüístico” que implica uma tomada de posição bem demarcada, apontando para a reafirmação de seu lugar na produção industrial.

origens sociais e geográficas¹¹², desde jovens oriundos de famílias tradicionais e imigrantes abastadas, até outros de origem mais modesta, filhos de pequenos comerciantes e profissionais liberais, membros da pequena burguesia paulistana, todos dotados de interesses e expectativas os mais diversos com relação ao curso, indo das possibilidades de ampliação de sua formação cultural – ou mesmo sua aquisição – até o acesso a um *hobby* mais sofisticado. Deste multifacetado grupo, ao passar pelo crivo dos examinadores e membros do corpo docente, apenas vinte e três alunos foram aceitos, dos quais todos, não casualmente, já possuíam algum nível de familiaridade ou afinidade com o mundo das artes e da arquitetura¹¹³.

Após um ano de intenso trabalho por parte do casal de preparação da infra-estrutura dos cursos, o que implicou na mobilização da rede de favores atrelada ao museu¹¹⁴, assim como na extensa promoção de seus méritos nos jornais do grupo de Chateaubriand, as aulas iniciaram-se no dia primeiro de Março de 1951 em um espaço de mil metros quadrados localizado no segundo

¹¹² Bolsas de custeio de duração de seis meses foram oferecidas a alunos do Rio Grande do Sul, Pernambuco, Bahia e Rio de Janeiro

¹¹³ A lista dos convocados foi divulgada na edição de 08 de Fevereiro de 1951 do Diário de São Paulo, assim como a divulgação de bolsas oferecidas a alguns alunos no Rio Grande do Sul, cuja disponibilidade fora noticiada no Diário de Notícias de Porto Alegre em Abril do mesmo ano a pedido de Pietro Bardi em correspondência a seu diretor.

¹¹⁴ Ilustrando este já rotineiro procedimento de apelo a possíveis mecenas e benfeitores, foi possível recuperar no arquivo do MASP algumas cartas de Pietro Bardi a industriais como João Fraccaroli, proprietário do Parque Balneário Hotel (28/04/1950) solicitando apoio financeiro ao IAC e denotando seu caráter pioneiro e essencial em um país como o Brasil ou o pedido de publicação de uma nota de teor semelhante, requerendo apoio aos industriais locais que é feito ao diretor do jornal O Estado da Bahia, Odorico Mendes (16/01/1951). Da mesma forma, dirige-se às instituições de ensino estrangeiras, junto às quais solicita doações de livros, apelando para argumentos similares, especialmente as norte-americanas – Akron Institute, o Departamento de Design do MOMA, Rhode Island School Of Design, Cranbrook Academy Of Arts – que começavam a tornar-se potencialmente mais sensíveis às possibilidades de apoiar qualquer iniciativa tenuamente ligada ao progresso e desenvolvimento do capitalismo na periferia naquele período.

andar do Edifício Guilherme Guinle, o prédio do próprio MASP¹¹⁵. Concentrada no período matutino, a primeira turma pôde usufruir de um modesto número de equipamentos, resultado de doações e investimentos diretos de algumas famílias patrocinadoras costumeiras do museu. Em contrapartida, o corpo docente englobava intelectuais, artistas, artesãos e arquitetos de renome no circuito cultural paulistano, até mesmo eventuais visitantes de prestígio em âmbito internacional que eram recrutados para seminários, todos arregimentados no intuito de prover a solidez técnica e curricular necessária a um empreendimento que, para o melhor e para o pior, contava com certo grau de ineditismo.

Desse modo, Pietro Bardi encarregou-se das aulas de teoria da arte, Lina das de elementos da arquitetura, Roberto Sambonet daria aulas de desenho a mão-livre, Bratke transmitiria seus conhecimentos de materiais, Jacob Ruchti incumbiu-se das aulas de composição e, por sua vez, os ecléticos seminários de cultura geral seriam inaugurados e mantidos por Roger Bastide no decorrer do primeiro ano de funcionamento do curso. O que se verifica nos conteúdos de cada curso é uma preocupação constante com o preparo técnico dos discentes, sempre aliado à tentativa de transmitir elementos da cultura brasileira, francamente pautados nos temas canônicos da tradição nacional, algo claramente afinado com a concepção então corrente de formação intelectual e artística. Esta proposta de síntese entre modernização e tradição, afinal de contas, tão contemporânea

¹¹⁵ Como já assinalado anteriormente, papel de destaque na instalação do IAC também foi cumprido pela revista *Habitat*, uma publicação de artes e cultura idealizada por Lina de circulação limitada e voltada para um público restrito de *connaisseurs*, com um conteúdo predominantemente pautado por temas da arquitetura e das vanguardas artísticas. Um lugar privilegiado para a promoção das iniciativas do MASP como um todo entre as camadas intelectuais, em que se vêem matérias exaltando as realizações ali efetivadas, desde as exposições em cartaz, com destaque para artistas reputados de passagem pelas paredes do museu, a escola de artes infantil, o curso de moda, até o próprio IAC e seus docentes.

na época, caracterizará o conteúdo disciplinar do IAC por todo seu curto período de vida.

Neste período os cursos foram mantidos com a frequência planejada e o aproveitamento dos alunos era avaliado através de seu desempenho e assimilação dos temas que compunham as aulas, sendo que, após o primeiro módulo, cada um seguiria para a área de especialização com a qual tivesse maior afinidade. Estes se estenderam até o ano de 1953, em que, abrupta e inexplicavelmente, foram encerrados. Aparentemente, apesar do empenho e dedicação de seus mantenedores, o IAC não logrou fazer suas propostas reverberarem no âmbito mesmo da comprovação de seu êxito. A tão desejada e requerida repercussão no interior dos meios da elite industrial brasileira não se fez presente. Mesmo tendo consistido de uma experiência de risco calculado e contando com os auspícios culturais, sociais e econômicos dos agentes envolvidos, a aposta na sensibilidade dos industriais ao apelo de necessidade que conformava a justificativa do projeto não retornou resultados positivos.

As condições de criação e manutenção desta iniciativa dão algumas pistas para os motivos que a levaram a fenecer, já que são indicativas das relações que o próprio museu mantinha com seus patrocinadores, os mesmos a quem a proposta do IAC procurava seduzir¹¹⁶. Como vimos, o sucesso de seu empreendimento encontrava-se vinculado a uma aposta: a de que a indústria

¹¹⁶ A hipótese que se tem como aceite de que a finalidade de iniciativas como o IAC e a Escola de Propaganda que compunham o quadro eclético de projetos desenvolvidos no interior do MASP seria a de abastecer o império de Chateaubriand de técnicos na área de comunicações e design (principalmente diagramadores e ilustradores) pode se sustentar apenas para o primeiro caso, a partir do qual se viu florescer a Escola Superior de Propaganda e Marketing e cujos formandos foram logo absorvidos pelos pioneiros departamentos de propaganda de seus jornais. No caso do Instituto não se verifica a mesma relação de simbiose em que profissionais aí formados eram logo arregimentados pelos veículos do empresário, ao menos isto não se verificou com nenhum dos ex-alunos, muito menos os que alcançaram algum êxito na carreira.

reconheceria o valor da proposta e, por fim, absorveria os profissionais capacitados nos arcanos do Desenho Industrial, estes artistas que estariam encarregados de devolver aos objetos produzidos para o uso cotidiano a sua beleza fundamental. No entanto, o que se constatou foi a total ignorância por parte daquele setor com relação às possibilidades aí implicadas, já habituados a terem uma relação com o mundo da arte em que seu apoio e interesse não transcendia as relações tradicionais de mecenato. Relações estas normalmente caracterizadas pela passividade e afastamento que pressupunham tão-somente a liberação de fundos no louvável intento de sustentar o universo da cultura, uma já consolidada estratégia de conversão de benesses econômicas em lucros simbólicos na forma de prestígio e reconhecimento. Algo que, como vemos, não comportaria uma relação de mão-dupla, em que o universo da cultura viesse a contribuir para o incremento da produção industrial, pressupondo uma relação ativa dos industriais no estabelecimento daquele diálogo que fora proposto logo de início pelos Bardi.

Uma proposta arrojada e, por isso mesmo, deslocada. A aposta encerrada em sua criação previa um ambiente de receptividade análogo àquele que tornou possível o modelo da escola em que se espelhou. Porém, como já vimos, a *Bauhaus* acabou por se sustentar em uma relativamente ampla gama de virtualidades que haviam sido abertas pelas conquistas realizadas pela *Werkbund* junto aos industriais alemães e, assim, já contava com um campo de atuação definido em que suas propostas floresceriam, elementos que não se encontravam presentes na promissora São Paulo dos cinqüenta. Uma metrópole cosmopolita, mas que ainda se via às voltas com as questões fundamentais que se inscreviam nas formas como lidava com seu passado recente, repleta de dúvidas a respeito de sua própria

tradição, o que se denotava em seu próprio cenário cultural e urbano. Vale referir aqui ao depoimento posterior do próprio Bardi:

“[...] Apesar dos esforços, não foi possível motivar a classe industrial para uma participação mais ativa. O mesmo se deu quando naquele período de iniciativas inéditas lançamos a moda feminina brasileira. Eram tempos em que a importação de mentalidades do exterior ainda predominava e liquidava no nascedouro quaisquer tentativas.”¹¹⁷

À guisa de um diagnóstico ligeiro, talvez possamos dizer que o IAC tenha sido contemporâneo demais para seu próprio tempo. O que não quer dizer que a experiência tenha redundado em um fracasso completo, pois, como veremos, de suas fileiras acabaram por se destacar alguns dos maiores expoentes do Desenho Industrial no Brasil, como Emilie Chamie, Maurício Nogueira Lima, Antonio Maluf e o mais proeminente e profícuo de todos, Alexandre Wollner.

¹¹⁷ BARDI, Pietro M. *Cidadela da Liberdade: 17 anos do SESC Pompéia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1999. p.13.

IV.II – Desígnios mistos, destinos cruzados.

O Desenhista Emissário

"O design industrial propõe uma solução formal para produtos do uso cotidiano não só em função da produção industrial adequada à tecnologia existente no país, mas também integrando novos significados de forma e manuseio dos objetos. Para isso agrega a esses objetos os novos materiais desenvolvidos pela indústria, atingindo maior produtividade e possibilitando a viabilidade econômica para o empreendedor e para o usuário.

*A criação de signos necessita de meios para comunicar seus novos significados, cujo valor esta em consonância com os arquétipos universais de verdade e harmonia. E esses meios são obtidos mediante o uso da linguagem e da tecnologia."*¹¹⁸

É no Instituto de Arte Contemporânea que um designer como Alexandre Wollner, filho de modestos imigrantes iugoslavos e órfão de pai ainda jovem, irá obter seus primeiros contatos com este novo ramo de atividades técnico-artísticas. Sua trajetória pode ser considerada emblemática de um determinado tipo de formação em design que se tornará predominante a partir da década seguinte, processo em muito tributário de seus próprios esforços, direcionados para a institucionalização da profissão e do ensino na área.

Seus primeiros contatos com as atividades gráficas remetem a sua permanência na oficina do pai:

"Nessa época, aos três ou quatro anos de idade, senti curiosidade pelo ambiente gráfico: os tipos soltos, caídos no chão, o cheiro de tinta, os

¹¹⁸ WOLLNER, Alexandre. Design 50 Anos. Sao Paulo, Cosac & Naify, 2003. p.50.

papéis picados, o barulho das impressoras. Meu interesse pelo desenho manifestou-se quando tentei imitar manualmente as manchas de jornais, revistas e livros, além dos desenhos de meu pai, que achava deslumbrantes. [...] Essas experiências fragmentadas, principalmente pela pouca idade, ficaram retidas e mais tarde se manifestaram em minha escolha profissional.”¹¹⁹

Passou por uma experiência escolar inicial frustrante, na qual teve sérias dificuldades em adaptar-se a um tipo de ensino formal no qual suas aptidões artísticas não encontravam vazão adequada, assim como as agruras e ansiedades envolvidas no processo de ampliação de sua esfera de socialização:

“Foi a época em que deixei a proteção familiar, ingressando na comunidade, situação em que tive dificuldade em enfrentar; minha compreensão não entrava em sintonia com as novas informações que estava recebendo, principalmente os pensamentos abstratos [...] Só me sentia bem quando voltava para casa, onde podia desenhar jornaizinhos e receber algum apoio de meu pai, que corrigia e comentava os desenhos.[...]”¹²⁰

A mãe, Josephina, costureira e estilista, estabeleceu as prioridades para sua formação e de sua irmã, Norma. Tendo de se haver sozinha com a criação de dois filhos, concentrou seus investimentos e expectativas na tentativa de prover-lhes uma educação tradicional, do tipo que lhes garantiria o ingresso em alguma

¹¹⁹ WOLLNER, Alexandre. *Op. Cit.* p.35

¹²⁰ WOLLNER, Alexandre. *Op. Cit.* p.37.

carreira universitária¹²¹e, conseqüentemente, em uma das rotas mais seguras em direção à autonomia financeira. Neste estreito espaço de possibilidades, as inclinações de Alexandre Wollner teriam problemas em circular, o que se comprovou em sua problemática trajetória escolar¹²² e se intensificou graças às resistências maternas a qualquer tipo de formação voltada a uma carreira artística, resultando no cerceamento de suas aspirações. Ao ingressar no mercado de trabalho, aos quatorze anos, como arrimo da família e cursando o colégio no período noturno, procurou fazer uso da relativa autonomia recém-conquistada e inscrever-se na Associação Paulista de Belas Artes, de onde saiu rapidamente por não se interessar pelo modelo didático ali imposto. Seguiu interessando-se pelo ofício de gráfico e ilustrador, consumindo compulsivamente revistas estrangeiras e entretendo-se ao detectar as diferenças entre os modelos estilísticos da produção brasileira com relação à americana, assim como auxiliando a mãe em seu ateliê de costura ao adaptar modelos de figurinos franceses.

Em 1950 notou um edital do MASP, museu com o qual já era familiar e tinha na mais alta estima, publicado no Diário de São Paulo, em que abriam inscrições para um curso de “iniciação artística e artesanal”, como o compreendeu à época.

¹²¹ O que, ao menos, garantiu-lhe uma filha médica com um êxito profissional respeitável, alcançado através de uma formação universitária sólida realizada localmente e culminando em uma residência e instalação definitiva em Nova York. Cf. WOLLNER, Alexandre. *Op. Cit.*, p.37

¹²² Segundo o relato fornecido pelo próprio designer em sua biografia, as complicações em sua carreira escolar só não se acentuaram ainda mais devido a oportunidades adicionais que lhe proveram seus professores, representadas por expedientes que lhe possibilitavam a obtenção de acréscimos à nota em troca de atividades nas quais poderia aplicar suas habilidades nas respectivas disciplinas, como reproduzir gráficos de anatomia humana no quadro negro para as aulas de Biologia. Cf. WOLLNER, Alexandre. *Op. Cit.* p.36.

“Seduzido pelo anúncio, tentando dar uma diretriz ao meu talento para o desenho e à vontade de estudar arte – naquele momento minha única preocupação – e entendendo o museu de arte como um templo das artes visuais, me inscrevi no IAC, mesmo sem entender exatamente seu conceito. E, para minha grande surpresa, após a entrevista obrigatória, fui aceito.”¹²³

Foi neste ambiente que obtive seus primeiros contatos com as vanguardas da arte contemporânea, entre elas a construtivista e a concretista, assim como, de forma análoga, tomou conhecimento das potencialidades do design e de sua aplicação no cotidiano através da abordagem eclética e heterodoxa particular ao casal Bardi na elaboração de exposições, posicionando elementos de uso trivial ao lado de obras clássicas ou de valor arqueológico, algo que se apresentou a ele na forma de uma epifania:

“Isso para mim foi uma surpresa reveladora, pois nunca me ocorrera que alguém pudesse unir a forma do produto cotidiano com os princípios artísticos, embora houvesse visto inúmeros exemplos disso no dia-a-dia e nos livros de arte. Essa revelação veio ao encontro de minhas observações intuitivas do tempo em que manuseava as revistas americanas. Recordei a qualidade dessas revistas, dos anúncios e fotografias, lembrei de meu fascínio pela tipografia e os desenhos. Da imitação dos jornais produzidos pela gráfica do meu pai, dos jornaizinhos que eu desenhava na escola para meus colegas, do prazer de produzir um objeto gráfico que pudesse ser admirado pelo meu pequeno público-alvo”¹²⁴

¹²³ *Idem*, p.49.

¹²⁴ *Idem*, p. 51.

FESTIVAL INTERNACIONAL

DO BRASIL S. PAULO • RIO 1954
FEVEREIRO

ESTUDIO WOLLNER
CENTRO DE GRAFICA

Cartaz elaborado por Wollner para o Festival Internacional de Cinema de São Paulo, 1954.

Com um curso voltado para as mais diversas formas de expressão artística, embora concentrado em sua aplicabilidade e em uma formação cultural generalista, procurando manter-se em sintonia com as linguagens mais sofisticadas da arte européia, o IAC forneceu a Wollner os elementos que se concatenaram a suas aptidões expressivas e preferências artístico-artesanais, no que se apresentou a ele como a descoberta de uma vocação. A partir de então concentrou seus interesses no ateliê de gravura, opção condicionada pelas afinidades previamente moldadas no contato prévio com o ofício, onde estreitou suas relações com os mestres, entre os quais incluíam-se Aldemir Martins, Renina Katz e Marcelo Grassman, e no qual aproximou-se do artista cearense Goebel Weyne, ligado ao recém-inaugurado Museu de Arte Moderna de São Paulo e com quem estabeleceria uma relação de amizade duradoura. No entanto, foi como auxiliar na montagem das exposições do museu, atividade incentivada pelos professores do curso e na qual os alunos poderiam aplicar os conhecimentos adquiridos em sala de aula como compensação à falta de oficinas, que ele veio a conhecer o trabalho de um artista que o influenciaria de forma definitiva a partir de então.

“Durante a montagem, enquanto apanhava os quadros, os cartazes e os produtos realizados por Max Bill e os colocava no espaço do museu, fiquei em estado de choque, quase paralisado. A descoberta do trabalho do artista provocou em mim um colapso de várias possibilidades vivenciadas, resultando numa percepção instantânea, fechando a *gestalt* do meu caminho profissional. Tal percepção veio ao encontro de minhas tendências, ainda potenciais, no sentido de

fundamentar minhas criações e realizá-las objetiva e logicamente. [...]"

125

A presença da figura deste artista e teórico do construtivismo e do concretismo nas Bienais, primeiramente em 1951 como vencedor do primeiro prêmio da exposição e em 1953 como integrante do júri, logrou catalisar muitas das aspirações com relação ao design que já se faziam presentes no cenário paulistano graças aos esforços do casal Bardi no IAC-MASP. Como já exposto anteriormente, Bill era um ilustre ex-aluno da *Bauhaus* e futuro fundador da *HfG-Ulm* – instituição inovadora no ensino do design na Europa, em muito uma prolongadora das propostas daquela escola e, em certo sentido, sua sucessora¹²⁶ – misto de arquiteto, designer e artista plástico, este suíço mostrou-se animado com as iniciativas levadas a cabo naquele Instituto – o qual inicialmente fora convidado a inaugurar – e fez públicas suas intenções de instalar uma nova escola de design na Alemanha, para a qual em breve levaria alunos brasileiros recomendados pela direção do museu.

Neste ínterim, o Museu de Arte Moderna de São Paulo punha em exercício seus intentos de estabelecer uma firme concorrência com o MASP e, com isso, impulsionar a cena cultural paulistana. Tendo uma proposta diversa daquela do museu dos Bardi, o contingente responsável pela curadoria e administração do MAM era proveniente essencialmente das camadas intelectuais paulistanas de famílias tradicionais e educados sob a forte influência francesa fornecida pela Universidade de São Paulo, contando-se entre estes Francisco Luís de Almeida Salles, Paulo Emílio Salles Gomes, Lourival Gomes Machado e outras eminentes figuras do mecenato artístico local. Contudo, foi

¹²⁵ *Idem*, p. 53.

¹²⁶ SOUZA, Pedro Luiz Pereira. *Op. Cit.*

através das atividades culturais promovidas por esta instituição que Wollner obteve suas primeiras experiências profissionais gratificantes em comunicação visual, após algumas incursões frustrantes na área da publicidade a que fora incentivado por Pietro Maria Bardi, tendo a oportunidade de produzir os cartazes para as sessões de cinema promovidas pela filмотeca da instituição. Aqui se estabeleceu sua longa e fértil parceria com o artista Geraldo de Barros, então consagrado como autor do cartaz comemorativo do IV Centenário de São Paulo, trabalho claramente informado por suas experiências na Europa, nas quais esteve contato com a obra de Otl Aicher e outros artistas gráficos ligados ao concretismo.

Ao lado de Geraldo de Barros, Wollner iniciou a produção de material gráfico de divulgação de eventos culturais, então o único nicho que fornecia alguma hospitalidade às propostas do design, e também através de seus contatos no meio artístico, estabeleceu seus primeiros diálogos com o movimento concretista local, filiando-se ao Grupo Ruptura, junto com outros colegas do IAC de futuro promissor na atividade, entre eles Maurício Nogueira Lima, Emilie Chamie e Antonio Maluf. Sua percepção posterior das mudanças que tal adesão implicou e das motivações que a nutriram resumem-se no seguinte depoimento:

“O movimento de arte concreta dos anos 50 teve o poder de modificar o comportamento dos artistas, fazendo-os participar de projetos a serviço de necessidades comunitárias, transformando-os em designers. As idéias da *Bauhaus* e, aqui no Brasil, a criação do IAC, agregadas ao interesse participativo dos artistas concretos (pintores, escultores e poetas) e à própria mudança da mentalidade de liberdade do expressionismo abstracionista para a atitude de rigor e objetividade da

arte concreta, deram origem a um dos movimentos mais importantes de nossa cultura. No meu entender, mais importante e amplo do que a Semana de Arte Moderna de 22.”¹²⁷

Envolvendo-se diretamente com um movimento artístico que propugnava um profundo engajamento com a realidade, ele encontrou a justificativa adequada a suas inclinações, tendentes à aplicação direta de suas habilidades através da comunicação visual. Assim como a confluência de suas aspirações pessoais e das possibilidades providas pelo contexto cultural do período forneceu-lhe segurança para investir em sua carreira, que começava a consolidar-se através da parceria com Geraldo de Barros e era alimentada pela crescente demanda por seus trabalhos, produto direto das condições de receptividade geradas em tal contexto. Este movimento teria continuidade até 1953, quando Pietro Bardi recomendou seu nome a Max Bill como sugestão ao convite feito pelo artista aos aprendizes do IAC com a intenção de recrutar alunos para sua nova escola experimental em Ulm.

“Com toda essa riqueza de informação material, tinha o forte objetivo de conhecer e me capacitar nessa atividade, nesse universo do design, acima de todos os outros possíveis interesses, tanto que já me sentia pronto para enfrentar a *Hochschule fur Gestaltung* e concretizar minha viagem à Alemanha.”¹²⁸

Após tentar obter ajuda financeira oficial para sua viagem por meio de Niomar Alves Sodré, à ocasião diretora do MAM do Rio de

¹²⁷ WOLLNER, Alexandre. *Op. Cit.* p.59.

¹²⁸ *Idem.* p.71.

Janeiro então localizado no célebre prédio modernista do Ministério da Educação e Saúde Pública, contando com a recomendação de Geraldo de Barros e Paulo Emílio Salles Gomes, Wollner consegue o custeio de uma passagem para Paris e de uma bolsa de cinquenta dólares mensais através do Ministério das Relações Exteriores. Partindo para sua jornada, a situação na capital francesa torna-se delicada após o suicídio do então presidente Getúlio Vargas, ocasionando o fechamento da embaixada e a interrupção do financiamento de sua viagem de estudos. Porém, isto somente atrasou sua chegada em Ulm, prejudicando apenas seu período de adaptação ao idioma alemão com o qual tivera pouco contato até então. Logo iniciou um estágio no escritório do designer gráfico e futuro professor Otl Aicher, de quem se aproximou e acabou por lhe oferecer a oportunidade de trabalhar em diversos projetos antes do início do semestre letivo inaugural.

A Escola de Ulm era um projeto inovador e ousado de Max Bill, em muito tributário dos ideais da *Bauhaus* de oferecer aos alunos tanto uma formação cultural ampla e bem fundamentada quanto um ensino técnico que os capacitasse para a utilização de tecnologias de ponta, numa síntese complexa e um tanto sofisticada para os parâmetros da época da República de Weimar. Por sua vez, a *HfG-Ulm* diferenciava-se através de um currículo fortemente sustentado em uma abordagem de teor técnico-cientificista, no qual disciplinas como Física, Semiologia, Psicologia, Teoria da Percepção, Matemática e Cibernética possuíam considerável peso, ocupando lugar central na estrutura curricular. O esquema pedagógico elaborado também comportava oficinas de materiais, nos quais os alunos adquiriam a perícia no manejo das matérias-primas e recursos técnicos, como fotografia, gesso, madeira e metal. As aulas práticas eram ministradas no período vespertino e as teóricas no matutino, integrando um bloco

coeso de adaptação a tecnologias e linguagens artísticas de ponta ao lado da formação artesanal. Este *corpus* disciplinar foi modificado após a saída de Max Bill da direção, acentuando ainda mais o enfoque tecnológico e marcando a transição em direção a uma nova abordagem, para além daquela da *gute form* por ele preconizada. A nova proposta, encabeçada por Tomas Maldonado e Aicher, seria caracterizada por uma profunda mudança na consideração do papel do designer na produção industrial moderna ao tomá-lo como um elemento funcional entre outros no interior do processo produtivo, até então orientada por uma perspectiva totalizante¹²⁹ que procurava atribuir ao profissional centralidade nos processos decisórios. Esta transição marcou uma ruptura decisiva na orientação dos rumos da escola, no entanto, ambas as abordagens acabaram por tornar-se essenciais à formação daquela geração de designers a que pertencia Alexandre Wollner:

“A participação ativa nas discussões sobre o significado do design e o comportamento do designer orientou o enfoque de minha função como artista. Na fase brasileira, meus interesses se manifestaram paralelamente entre o designer e o artista concreto reconhecido pelos maravilhosos prêmios de pintura recebidos. Nesse aspecto minha filosofia estava próxima a de Max Bill. Em Ulm, no entanto, comecei a perceber a dualidade dessas funções, bem semelhantes em si, mas com objetivos antagônicos. Embora de igual importância pelo valor criativo, a percepção e a intuição expressas numa tela são pesquisa formal pura, fazem com que a pintura hoje só se comunique com um

¹²⁹ Este adjetivo, apropriado a partir das categorias nativas da atividade por sua adequação, refere-se especificamente ao papel de instância centralizadora da produção que se pretende atribuir ao designer de acordo com tal perspectiva, incumbindo-o da total elaboração e aplicação dos preceitos que presidiriam os resultados no processo produtivo.

reduzido público intelectual. O design, no entanto, está envolvido no processo criativo de comunicação visual mediante a busca e o relacionamento de novos signos que, reproduzidos pela indústria, se fazem presentes na mídia – impressa ou eletrônica – e atingem milhares de pessoas. A experiência intuitiva, assim manifestada por meio das possibilidades científicas e técnicas, adquire outro significado; envolve responsabilidade social, cultural e econômica, participa da transformação e evolução do comportamento humano. Nesse caso, o autor permanece incógnito, e o produto que carrega importância por seu significado.”¹³⁰

Além de uma relação harmoniosa com os tópicos curriculares, onde conseguiria superar suas dificuldades escolares iniciais com o raciocínio abstrato e matemático ao associá-los a uma aplicação prática imediata, também durante sua estadia em Ulm as experiências extra-muros foram fundamentais para sua formação. Entre as mais importantes seriam os estágios nos escritórios de design de professores como Otl Aicher – um expediente comumente adotado pelos docentes da escola visando complementar a formação prática dos alunos – e de amigos próximos de seus patrocinadores brasileiros, assim como o contato direto com obras da Renascença em suas viagens de férias pela Itália. Particularmente estas obras fascinaram-no profundamente e seriam referência constante no desenvolvimento de sua argumentação a respeito de seu trabalho, invocando aos mestres italianos na qualidade de artesãos e homens de ciência não apenas interessados na criação da beleza, mas também na interação com seu entorno. De forma análoga, as teorias da *gestalt*, componentes conceituais basilares do programa ulmiano de comunicação visual, vieram a desempenhar forte influência sobre sua

¹³⁰ WOLLNER, Alexandre. *Op. Cit.* pp.86-87

relação com o próprio trabalho, como pode ser facilmente verificado pela recorrente referência a seus conceitos nos esforços de conceitualização de seu trabalho no decorrer da carreira. De modo semelhante, as experiências em Ulm também ajudaram a moldar suas afinidades em diversos níveis além do puramente profissional, como pode ser constatado através da orientação de suas preferências referentes a seu convívio pessoal, marcadas pela distância que manteve dos grupos de colegas oriundos de países de língua latina ao priorizar uma maior proximidade aos suíços e alemães, no intuito de aprimorar seu domínio do idioma.

Retornando ao Brasil temporariamente em 1957 e depois, definitivamente, em 1958, realizou no período alguns trabalhos esporádicos, como o cartaz vencedor do concurso para a divulgação da IV Bienal de São Paulo e os feitos sob a encomenda do consulado brasileiro em Berlim para a exposição de arte brasileira na Haus der Kunst. Nesta ocasião, ao retomar a parceria com Geraldo de Barros¹³¹, também se empenhou na elaboração do signo da Equipesca, sua criação mais duradoura e que permanece até hoje como parte da identidade visual da empresa. Seu regresso definitivo seria marcado pela aquiescência ao convite de Niomar Alves Sodré, retribuindo sua intervenção junto à CAPES para o incremento da bolsa de auxílio durante a permanência em Ulm, para envolver-se diretamente na criação de uma escola de design no Rio concebida de acordo com os moldes ulmianos ao lado de Tomas Maldonado¹³².

¹³¹ Este encontrava-se então diretamente envolvido em um empreendimento inovador, a Unilabor, misto de cooperativa operária, diocese dominicana progressista, escritório de design e fábrica de móveis sofisticados Cf. CLARO, Mauro. Unilabor: Desenho industrial, arte moderna e autogestão operária. São Paulo, Ed, SENAC, 2004.

¹³² "A preocupação com um desenho nacional surgia de forma embrionária e um tanto primitiva. Ao mesmo tempo, existia a preocupação, através da idéia de boa

IV Bienal

Museu de Arte Moderna São Paulo

Brasil setembro - dezembro de 1957

Parque Ibirapuera - sob o patrocínio da Prefeitura Municipal de São Paulo

Cartaz vencedor do concurso para a divulgação da IV Bienal de São Paulo, 1957.

forma, de se obter uma espécie de atestado de civilização. [...]" Cf. SOUZA, Pedro Luiz Pereira. ESDI: Biografia de uma Idéia. Rio de Janeiro, EdUERJ, 1998. p.95.

As duas décadas seguintes seriam aquelas em que se testemunhariam suas mais importantes conquistas, ao lograr instalar-se e consolidar-se como profissional de renome, envolvendo-se de forma direta em praticamente todas as iniciativas públicas e privadas referentes à promoção da profissão e institucionalização do ensino do design em terras brasileiras. Inicialmente montando o escritório *forminform* com Geraldo de Barros e Rubem Martins, amigos dos tempos de IAC, além do colega de Ulm, Karl Heinz Bergmiller, cuja vinda para o Brasil providenciou, procurou garimpar seu filão no incipiente mercado nacional. Dentro do rol de possibilidades práticas referentes a suas habilidades e aprendizado, entre comunicação visual e design de produtos, Wollner sempre se ateve ao primeiro por suas afinidades com as técnicas gráficas e acabou por especializar-se em um quinhão dos mais restritos e inovadores na época, o de identidade visual corporativa.

“O programa de identidade visual (em alemão, *Unternehmen Erscheinungsbild*; em inglês *Corporate Identity Program*) estudado e ampliado na *HfG* ainda era pouco difundido na própria Alemanha, assim como nos Estados Unidos.

O enfoque desse processo estava na elaboração de um signo da empresa agregado ao produto, um signo que a representasse.[...]

Então, quando voltei ao Brasil, encontrei um ambiente ainda insensível a todo esse processo. Tivemos no *forminform* o cuidado, quando solicitados para um determinado projeto, de esclarecer ao máximo onde, como e com o que poderíamos atendê-los. A expectativa do cliente, por um vício de mercado, era de que o artista apresentasse

um variado numero de soluções gráficas, submetendo-os a escolha do solicitante. Dentro dos critérios do design visual, isso é impossível.”¹³³

Tanto suas escolhas estilísticas, caracterizadas por uma forte geometrização e simplicidade formal na elaboração dos signos, ao lado de uma preocupação constante com relação ao caráter específico de cada ramo empresarial que será através deles representado, quanto aquelas referentes à própria opção pela identidade corporativa como área de especialização tornar-se-iam os caracteres distintivos de seu trabalho até os tempos hodiernos. Na mesma medida em que seus expedientes de criação foram forjados pela orientação recebida em Ulm, tal opção fora claramente influenciada pelas expectativas formadas em torno da receptividade da indústria nacional a suas propostas, calculadas com relação às possibilidades abertas na atmosfera de incentivo à expansão industrial característica do contexto de seu retorno ao Brasil.

A percepção destas virtualidades veio então a se concretizar em um profícuo período de produtividade para o *forminform*, em que se destacam os trabalhos de reestruturação gráfica do jornal Correio da Manhã, a criação da linguagem visual para a indústria de conservas de pescado Coqueiro, a adaptação da sigla do MAM-RJ originalmente criada por Maldonado, o signo da Elevadores Atlas e do Colégio Andrews, estando estes últimos ainda em uso atualmente. Todos podem ser considerados exemplos de sua abordagem particular e momentos iniciais da esperada concretização de suas expectativas. Esta aposta inevitavelmente envolvia certa dose de risco, já que os fatores que contribuíram para garantir seu êxito enquanto designer gráfico não necessariamente se replicaram em outras áreas de

¹³³ WOLLNER, Alexandre. *Op. Cit.* p.123

aplicação do design, como aquela dedicada ao desenho de produtos, caracterizada por uma acirrada resistência do empresariado nacional ao preferir a apropriação de modelos estrangeiros de produção e projeto.

Os anos sessenta seguiriam a inércia deste movimento geral, após sua defecção do escritório *forminform*, no qual o design era incorporado lentamente ao universo de prioridades da indústria em São Paulo, mas o interesse oficial pelo tema ainda não se fazia notar. Neste período, Wollner continuou a desenvolver projetos de identidade visual para empresas, aprimorando seu estilo e granjeando seu espaço entre uma seleta clientela. Dentre os trabalhos mais significativos deste período podem ser ressaltados aqueles realizados para as empresas Moinho Santista, Metal Leve e Válvulas Hydra, assim como projetos mais arrojados de programação visual como o concebido para as fábricas de móveis Escriba e Probjeto ao lado de Décio Pignatari, com quem desenvolveu um sofisticado sistema de linguagem visual e publicitária em muito inspirado pela estética concretista. Deste conjunto, o exemplar mais representativo de seu método de trabalho típico foi o realizado para a Eucatex. Recuperando no signo criado tanto a inicial denotativa do nome da empresa quanto a especificidade da natureza de sua produção – tratava-se de uma fabricante de materiais de revestimento e isolamento acústico – com referência formal ao labirinto auricular do ouvido humano. Ao lado destas encomendas, sua produção também se voltou mais uma vez para o mercado de suportes visuais para eventos e empreendimentos culturais. A duradoura relação com a Galeria Sistina de Enrica e Arturo Profili¹³⁴ se estendeu por toda aquela década, englobando o tempo de

¹³⁴ Figura influente no meio cultural paulistano da época, reconhecido como o braço direito de Ciccillo Matarazzo em todas as suas empreitadas artísticas.

funcionamento da galeria, no qual responsabilizou-se pela totalidade de sua produção gráfica, de cartazes a catálogos.

O que caracteriza sua trajetória no decorrer das décadas seguintes¹³⁵ é emblemático de um engajamento crescente nas especificidades de sua atuação, enquanto profissional moldado pela formação recebida em Ulm, e do espaço aberto por suas iniciativas no meio empresarial paulista. Portador de uma nova estética e também de uma nova tecnologia até então inéditas no Brasil, originadas em centros que dispunham de possibilidades mais amplas de recepção à sua atividade, sua carreira se pautou pela concentração de seu trabalho nos meios privados de produção cultural e industrial. Também é significativo notar que a recepção inicial a seus projetos obteve relativamente maior repercussão entre áreas muito específicas da indústria nacional, envolvidas no mercado de produção gráfica e editorial e, especialmente, a de mobiliário. Áreas estas onde a sensibilidade com relação a temática do design já havia sido cultivada e a preocupação com a sofisticação estilística da apresentação tanto de seus produtos quanto de sua comunicação visual favoreceram a inserção de Wollner e sua proposta¹³⁶.

¹³⁵ E interessante notar que em sua biografia, a partir da década de setenta, o designer coloca sua produção como uma unidade contínua e linear, não mais pontuando o ritmo de seu trajeto por décadas e eventos relevantes de sua experiência mas tão-somente com seus projetos, demarcando uma fase de estabilização tanto da profissão de um modo geral como de sua atuação. Cf. WOLLNER, Alexandre. *Op. Cit.* p. 181 e segs.

¹³⁶ Também é característico do contingente de empresas que formaram a sua clientela o fato de pertencerem a famílias de imigrantes, muitas delas de fundação relativamente recente e, portanto, em fase de ascensão ou estabelecimento em seus respectivos setores. Isto seria denotativo de uma demanda determinada pela necessidade de elementos distintivos que fortalecessem sua identidade e firmassem seu lugar nos mercados específicos em que atuavam, operando como sucedâneos de fatores com os quais não podiam contar, entre eles, aqueles conotados por termos como "confiança" ou "credibilidade", derivados de uma inserção já consolidada, ou seja, de uma "tradição".

Diversos símbolos e logotipos criados por Wollner para empresas brasileiras.

A estabilização de sua carreira verificada a partir de então, é diretamente derivada de sua consolidação e nos oferece um *continuum* que chega até a atualidade com relativa uniformidade. Assim, alguns de seus projetos de identidade visual de maior destaque¹³⁷ no período que recobre as duas décadas seguintes podem ser considerados como indicativos tanto da cristalização de seu estilo quanto de sua consolidação no mercado nacional. Os exemplos mais significativos deste conjunto são os realizados para instituições culturais públicas e privadas, como a Fundação Luisa e Oscar Americano; o Instituto Cultural Itaú; a Universidade de São Paulo, para a qual criou os símbolos comemorativos de seu cinqüentenário e de seu Museu de Arte Contemporânea; para as Indústrias de Papel e Celulose Klabin; para a agência de jornalismo Infoglobo; para as Gráficas Vivox e Ipsis e para as têxteis Hering, Santista e Guaratinguetá; além daqueles trabalhos de repercussão equivalente, frutos de oportunidades conquistadas em clientelas de diversas outras áreas em expansão da indústria: distribuidoras de combustível, destacando-se a São Paulo e Ultragaz; instituições financeiras, como Crefisul, Badesp e Itaú, e grandes lojas de departamentos, como Eletroradiobrás e Arapuã.

Entretanto, seu estabelecimento como um dos principais designers gráficos do país, apesar de caracterizada principalmente por suas realizações em um âmbito profissional viabilizado essencialmente pela iniciativa privada, seria marcada profundamente ainda na década de sessenta por sua participação em um projeto estatal inovador para

¹³⁷ Cabe ressaltar que tal destaque não é uma característica gratuita conferida às obras que compõem tal conjunto e nem se refere apenas a qualidades de natureza estética, sendo antes uma função tanto da repercussão de tais trabalhos e de sua durabilidade, duas condições fundamentais na avaliação do êxito de um trabalho que circula em um mercado fortemente dinamizado pela obsolescência dos produtos que circulam em seu interior. Obviamente sua produção é bem mais diversificada e numerosa, porém as particularidades acima apontadas são representativas de sua totalidade, mesmo sendo esta uma pequena amostra do conjunto.

o ensino superior e definitivo na consolidação da profissão. Sua contribuição para a fundação da Escola Superior de Desenho Industrial do Rio de Janeiro seria o fruto do compromisso contraído anteriormente com Niomar Alves Sodré para a implantação de uma escola brasileira de design, concebida conforme os moldes da Hochschule für Gestaltung de Ulm, e cujas atividades viriam a ser encerradas no atribulado ano de 1968. Inicialmente vinculada ao MAM-RJ e encabeçada por seu ex-diretor e então Secretário de Cultura do Estado, Carlos Flexa Ribeiro, a ESDI se tornaria a primeira instituição pública integralmente dedicada ao ensino e divulgação do design. Viabilizada por enquadrar-se no plano político do governador Carlos Lacerda na posição de carro-chefe de sua futura campanha à presidência¹³⁸, sendo esta marcada por um discurso de forte viés desenvolvimentista, claramente predominante naquela conjuntura. Inaugurada em 1963, seu programa curricular fora formulado por Tomas Maldonado e o enfoque era claramente derivado daquele que proveu a Wollner sua formação.

Sua permanência no corpo docente da escola foi caracterizada por suas posições solidamente apoiadas na proposta de Ulm em referência ao currículo e aos caminhos que deveriam ser tomados para a adaptação de suas idéias a um contexto diverso daquele em que foram originadas. Era evidente para Wollner e seu grupo de discípulos da escola alemã, entre eles Karl Heinz Bergmiller, que a realidade brasileira apresentava peculiaridades que impediam qualquer tentativa de implantação em decalque de um programa disciplinar tão sofisticado, gerado em uma conjuntura socioeconômica e um universo cultural em muito incongruentes com o que se apresentava no Brasil

¹³⁸ NIEMEYER, Lucy. Design no Brasil. Origens e Instalação. Rio de Janeiro, 2AB, 1998.

naquele momento. Contudo, sua perspectiva aferrava-se na viabilidade de uma adaptação possível daquele programa e mesmo em sua imprescindibilidade na tarefa de transposição de tais dificuldades estruturais.

Carmen Portinho e Juscelino Kubitschek

Apesar de seu empenho em adequar tal programa às demandas nacionais, profundas dissidências se criaram no interior do grupo formado para a implementação do curso, sendo a principal delas a de partidários de uma abordagem em muito diversa daquela propugnada pelos ulmianos. Esta se concentrava numa proposta dualista, procurando, por um lado, oferecer uma formação cultural orientada pelo ensino acadêmico de Belas-Artes e, por outro, uma formação técnica concentrada na natureza dos procedimentos e matérias-primas. As divergências acabaram por cindir as orientações no interior da escola, mas o modelo alemão do “formalismo técnico”¹³⁹

¹³⁹ "O desenvolvimento didático da ESDI no período compreendido entre 1963 e 1968 foi essencialmente prático, o que pode ser considerado normal em vista das dificuldades encontradas pelas matérias teóricas. Isso contribuiu para a afirmação inicial de uma linha de projeto baseada no que se poderia chamar de formalismo técnico, influenciada por Ulm, através de Bergmiller e Wollner. Edgard Decurtins seria aparentemente, capaz de conduzir a prática pedagógica a critérios e parâmetros mais definidos; mas sua permanência foi curta, insuficiente para fazer

inicialmente prevaleceu sobre aquele, definido por Wollner e seu grupo como “tipicamente francês”¹⁴⁰.

Isto se deu até o momento da ascensão de Carmen Portinho à direção, figura pública proeminente e atuante em diversas frentes do cenário cultural carioca¹⁴¹, principalmente como diretora do Museu de Arte Moderna, onde envolveu-se diretamente com as duas iniciativas que precederam a fundação da ESDI: o Instituto de Belas Artes e a Escola Técnica de Criação. Como partidária daquela proposta curricular dualista e capitalizando o prestígio de sua posição de precursora, prontamente defendeu e efetivou sua implantação – ademais favorecida pelas circunstâncias do momento, coincidentes com o ocaso da experiência da *HfG* – o que marcou a saída de Wollner das

evoluir o ensino para padrões mais científicos. Preponderou a forte personalidade de Bergmiller que, embora atualizado em relação ao Conceito Ulm, afirmou através da valorização da metodologia e dos princípios de objetividade do curso fundamental, permaneceu, de resto, como a própria *HfG*-Ulm, fiel a uma concepção formal preconizada basicamente por Max Bill em sua obra prática e teórica. A idéia de produtos limpos, ascéticos, quase 'hospitalares' como disse Charles Jencks, foi a principal característica que se buscou para o design da ESDI nesse período. [...]” Cf. SOUZA, Pedro Luiz Pereira. ESDI: Biografia de uma Idéia. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998. p.152.

¹⁴⁰ Para além do tom pejorativo conferido a tal definição pelo designer e atendo-nos às especificidades do ensino técnico e superior francês, especialmente aquele dedicado às artes aplicadas, veremos que esse dualismo corresponde a sua estruturação durante o século XIX e se mantém como característico de sua organização até hoje, em que o ensino de Belas-Artes é correntemente tomado como oposto àquele denominado Politécnico. Esta particularidade poderia, em parte, explicar também a relativa incipiência do design (exceção feita ao universo da moda, cuja dinâmica é em muito diversa da que tratamos aqui) na França até tempos recentes, enquanto discurso profissional e acadêmico reconhecido socialmente, em comparação a outros países como a Alemanha, Itália ou Inglaterra. Cf. PEVSNER, Nikolaus. Origens da Arquitetura Moderna e do Design. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

¹⁴¹ Sua proeminência e influência são resultados diretos de uma concentração singular de vários tipos de capital social acumuláveis naquele momento, objetivados em atributos que vão dos privilégios advindos do pertencimento a uma família tradicional ao prestígio fornecido por uma trajetória acadêmica singular, sendo a primeira mulher a se formar em um curso de engenharia, carreira preponderantemente masculina, feito singular, através do qual viabilizou sua militância feminista no ensino universitário. Cf. PORTINHO, Carmen. Por toda minha vida: depoimento a Geraldo Edson de Andrade. Rio de Janeiro, EdUERJ, 1999.

instâncias decisórias do corpo docente da escola ao final da década de sessenta. A partir deste momento de inflexão, ele voltaria a concentrar seus esforços na carreira profissional e dedicar-se à promoção da atividade em diversas frentes no meio privado, seja através do ensino em instituições particulares ou colaborando na criação de entidades corporativas como a Associação Brasileira de Desenho Industrial. Porém, é justamente no interior das disputas que configuraram o trajeto da ESDI que Alexandre Wollner tem a oportunidade de estabelecer seu primeiro contato com outra figura proeminente no design gráfico brasileiro.

O Designer Exemplar

"É preciso atentarmos para o fato de que nesta metade do século XX os conceitos de desenvolvimento socioeconômico e das relações entre países de economia centralizadora e economia periférica necessitam ser revistos. Neste caso, nossa posição no domínio do Desenho Industrial pode oferecer, através da ótica abrangente que o modelo nos proporcionou, condições de reconceituar a própria natureza da atividade que nasceu voltada apenas para a solução de problemas emergentes da relação tecnologia/usuário nas sociedades eminentemente de consumo.

*Aqui, a natureza contrastada e desigual do processo de desenvolvimento gera problemas naquela relação, que exigem um posicionamento de latitudes extremamente amplas; a consciência da modéstia de nossos recursos para a amplitude do espaço territorial; a responsabilidade ética de diminuir o contraste entre pequenas áreas altamente concentradas de riquezas e benefícios e grandes áreas rarefeitas e pobres. Nestas é poderosa apenas a riqueza latente de autenticidade e originalidade da cultura brasileira. Naquelas a carência de originalidade deu lugar a exuberante presença da cópia e o gosto mimético por outros valores culturais."*¹⁴²

Aloísio Magalhães nasceu em Recife e foi criado no interior de uma tradicional família pernambucana de sólida inserção política na região, inaugurada pelo avô, deputado federal em 1914, e mantida pelo tio.

"O velho Agamenon, meu tio, na época dele era um homem de uma grande influência. O mais interessante no caso é que eu o acompanhei muito jovem, porque ele morreu muito moço. Isso teve sem dúvida

¹⁴² MAGALHÃES, Aloísio. *O Que O Desenho Industrial Pode Fazer Pelo País*. In. Revista Arcos. Vol. I, Número Único. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, Outubro de 1998. Transcrição de discurso originalmente proferido por ocasião de debates sobre os rumos da profissão promovido pela ESDI em 1977.

uma importância muito grande, mas a importância maior era a relação entre meu pai e meu tio. Meu pai era um homem mais inteligente que o Agamenon. Era um homem de ciência, fantástico, aberto, liberal, um homem que, no dia em que o Estado Novo foi implantado, pediu demissão da faculdade. Era diretor da faculdade de Medicina, sendo o irmão Interventor.[...]”¹⁴³

Estas seriam as figuras que teriam forte influência na configuração particular de sua formação, polarizando-a ao redor destes modelos, a seu ver, um tanto incompatíveis. Sendo privilegiado por uma educação formal comum às elites da região, na qual delineou um percurso marcado por poucos reveses, mas tampouco brilhante, Aloísio Magalhães acabou por orientar-se no interior de uma trajetória escolar tradicional, tendo de acomodar suas aspirações artísticas ao espectro de possibilidades oferecido pela pertença a uma família de tal projeção pública e delimitado pelas constrições oriundas das expectativas com relação à manutenção de seu prestígio. Não possuindo os pendores científicos do pai e não lhe sendo oferecida a oportunidade de dedicar-se integralmente ao desenvolvimento de seu talento artístico, iniciado pela introdução ao mundo das artes e aos valores culturais mais elevados que é típico daquela formação humanista-universalista na qual encontrava-se imerso, decidiu-se pela satisfação parcial das expectativas familiares através do direcionamento de sua trajetória acadêmica na escolha do bacharelado em Direito.

É justamente no ambiente da Faculdade de Direito do Recife que vai se envolver com um grupo de colegas cujas experiências na vida

¹⁴³ MAGALHÃES, Aloísio. E Triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1985. p. 111.

universitária se conformaram em um projeto cultural inédito no panorama mais amplo da capital pernambucana.

“O Teatro do Estudante de Pernambuco foi criado por estudantes da Faculdade de Direito do Recife, da turma que ingressou em 1946. Dois desses estudantes, Hermilo Borba Filho e Gastão de Holanda já haviam alcançado certo status como jornalistas ao ingressarem na Faculdade. Hermilo, ficcionista e dramaturgo, tornou-se o líder natural do grupo, o qual sob a sua liderança virtualmente norteou a vida cultural do Recife após a II Guerra Mundial. Dentro do TEP, José Laurênio iniciou sua carreira como tradutor, enquanto Aloísio Magalhães respondia pelos cenários e figurinos das peças. [...]”¹⁴⁴

Assim, é como um artesão, trabalhando nos bastidores nos empreendimentos de um grupo encabeçado por jovens aspirantes à consagração intelectual que Aloísio Magalhães vai encontrar as primeiras oportunidades de aplicar de forma prática suas habilidades artísticas, já previamente forjadas através de uma produção pictórica modesta. É de fato significativo que suas experiências seminais com uma forma de expressão artística diversa daquela a que estava habituado, sendo estas suas primeiras incursões no terreno das artes aplicadas, tenham se dado em um contexto de coadjuvância e de forte caráter artesanal, algo que em muito ajudará a moldar sua relação com este universo em suas realizações futuras.

Investindo, a partir de então, de forma mais séria em sua carreira artística, a qual havia sido sustentada por uma produção pictórica rarefeita, contabilizando algumas gravuras e aquarelas

¹⁴⁴ Cf. DE MELO, José Laurênio. “Lembrança do Amigo”, in MAGALHAES, Aloísio. *Op. Cit.* p.11.

realizadas no ateliê montado em parceria com Reynaldo Fonseca, decide partir em direção a Paris em 1951 com o auxílio de uma bolsa, fruto da indicação do amigo e futuro diplomata Wladimir Murtinho. Durante sua permanência no Atelier 17 do gravador Stanley Hayter obterá um aprendizado mais refinado das técnicas e recursos expressivos que permitirão a lapidação de seu talento, resultando também em sua especialização na gravura e ilustração como suportes preferenciais. Enquanto nutria sua afinidade com as artes plásticas através de constante atualização em relação às vogas internacionais e envolvia-se ativamente nos círculos promotores e produtores de cultura na capital pernambucana, Aloísio Magalhães procurou empreender um contato mais íntimo com a produção artesanal regional, em uma iniciativa comum à intelectualidade local, ávidas em promover o “resgate” dos elementos da cultura popular ao posicionarem-se como suas protetoras, postura derivada do modelo de preservação cultural já solidificado pelos modernistas na primeira metade do século XX¹⁴⁵. Movimentando-se constantemente em um eixo que compreendia viagens regulares ao exterior, nas quais procurou aprimorar suas habilidades artísticas com mestres como Hayter, e excursões ao interior do estado, nas quais buscou aprofundar seu contato com a cultura popular, estas experiências acabaram por formatar sua relação com as artes de modo a marcá-la

¹⁴⁵ Nestas orientações torna-se particularmente evidente a influência direta das propostas do modernismo regionalista da primeira geração encabeçada por Gilberto Freyre, cuja centralidade atribuída a estes mesmos temas aponta para a convergência de perspectivas sobre o lugar da cultura regional em uma concepção específica de tradição, na tarefa de construção de uma identidade e, conseqüentemente, de uma memória nacionais. Algo que pode ser considerado previsível no caso de um artista imerso no ambiente cultural local, em que estas proposições permeavam os debates artísticos e intelectuais em sua totalidade. Cf. INOJOSA, Joaquim. O Movimento Modernista em Pernambuco. 3 Vols. Rio de Janeiro: Gráfica Tupy, 1969.

indelevelmente com a preocupação perene de conciliar tais influências em vários níveis de sua produção e atuação.

De volta ao Brasil de forma definitiva em 1953, continuou a dedicar-se à pintura e à gravura de forma irregular, delineando um percurso pontuado por surtos criativos interrompidos por momentos de total improdutividade, suficiente, no entanto, para se firmar no cenário artístico local como um jovem e promissor artista plástico. Porém, é neste momento que seu *debut* no universo profissional do design gráfico se dará, através de outra forma de atividade artesanal também realizada coletivamente. Em meados de 1954, junto a um grupo de artistas, intelectuais e artesãos interessados na produção gráfica no âmbito editorial, inauguram o ateliê O Gráfico Amador. Um empreendimento de repercussão nacional, em muito derivada de fatores como o renome e peso dos autores e obras publicadas¹⁴⁶ ou mesmo o apoio proveniente das parcerias firmadas com editoras estrangeiras como a Le Courier Graphique e a Curwen Press. Este empreendimento de artes gráficas de forte inclinação experimental, formado por Aloísio, José Laurênio de Melo, Orlando da Costa Ferreira e o colega de tempos de TEP, Gastão de Holanda, anunciava como sua finalidade a publicação em tiragens limitadas – algo característico ao esquema produtivo de tipo artesanal que se propuseram a adotar – de textos literários curtos, especialmente de poesia.

¹⁴⁶ Entre as quais se contam obras de escritores reputados, como Ariano Suassuna, Carlos Drummond de Andrade e José Lins do Rêgo. Cf. LIMA, Guilherme Cunha. O Gráfico Amador. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

Logotipo de O Gráfico Amador

Tal experiência foi decisiva para sua inserção naquele universo ainda restrito de atividades, o que ainda não significaria uma ruptura completa com a produção artística “pura”. A persistência de sua dedicação ao que para ele ainda se apresentava como apenas um universo expressivo entre outros, traduziu-se em conquistas importantes e que culminariam em sua primeira exposição individual em Nova York, no ano de 1957, e outra no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no ano seguinte, momento em que estabeleceria seus primeiros contatos com sua diretora, Niomar Alves Sodré. A estadia na metrópole norte-americana, por sua vez, marcaria a transição – jamais definitiva, sempre caracterizada por oscilações entre um terreno e outro – de sua carreira para um período de ênfase maior no design gráfico, ao qual passou a se dedicar de maneira integral por ocasião de um estágio no escritório do designer e tipógrafo americano Eugene Feldman, com quem colaboraria em um ambiente técnico e profissionalmente mais sofisticado oferecendo um complemento adequado ao aprendizado de forte orientação artesanal já adquirido no âmbito d’O Gráfico Amador.

Seu retorno ao Brasil coincidiu com o encerramento das atividades do ateliê pernambucano, o que lhe permitiu aceitar o convite da diretora do MAM-RJ para encabeçar uma oficina de tipografia nas dependências do museu. Esta iniciativa estava vinculada diretamente ao projeto mais amplo de instalação do curso de design na instituição e procurava promover atividades de natureza prática e teórica no intuito de introduzir os participantes aos temas básicos do design gráfico, preparando um contingente qualificado para compor a primeira turma do futuro curso, germe do que viria a ser a ESDI.

Simultaneamente, a mudança de Aloísio para a capital carioca definiu inevitavelmente um envolvimento mais profundo com o design, escolha já deflagrada por suas experiências no escritório de Eugene Feldman, e que seria demarcado tanto pelo comprometimento nas atividades pedagógicas da Escola de Tipografia do MAM quanto pelas atividades profissionais desenvolvidas ao lado de Luiz Fernando Noronha e Arthur Lício Pontual, dois outros designers autodidatas, em um escritório que iniciou suas operações em 1961. Neste

empreendimento, acabaram por concentrar-se no filão da identidade corporativa, setor em que as possibilidades criativas e comerciais eram consideradas mais amplas e no qual puderam satisfazer anseios muito comuns aos designers da época, referentes às potencialidades inscritas na expansão da indústria nacional. Para Aloísio, a descoberta do design gráfico como recurso expressivo compreendia também uma participação nas expectativas projetadas no pano de fundo fornecido pelo ideário desenvolvimentista, configurando apostas orientadas por suas perspectivas referentes às questões de autonomia identitária que eram recorrentes nos debates culturais contemporâneos, e da contribuição possível do designer neste promissor contexto.

A produção gráfica de Aloísio Magalhães no período se caracterizou por trabalhos originais e arrojados em que suas habilidades artísticas foram postas a serviço das questões práticas apresentadas pelos desafios da área de identidade visual. Nesta poderia materializar a experiência adquirida no escritório norte-americano, no qual teve a oportunidade de participar de projetos desenvolvidos para um mercado mais competitivo e exigente, mas sempre procurando situar-se em um interregno criativo onde a expressão individual possuía prevalência. Os resultados estilísticos atingidos foram regularmente caracterizados por opções cromáticas de forte impacto, principalmente através do recurso de profundos contrastes e, portanto, de segura distinção e fixação entre o público, assim como por símbolos de destaque imediato, compostos por formas marcantes e de resolução simples.

Seus trabalhos vieram ao encontro das demandas e preferências de uma clientela predominantemente composta por entidades ligadas ao poder público. A receptividade destes setores rendeu-lhe projetos de grande amplitude e alcance, sendo entre estes os de maior

destaque o realizado para a Fundação Bienal de São Paulo, cujo emprego foi imediato e se estende até os dias de hoje; o não menos longo logotipo da empresa de distribuição de energia elétrica Light do Rio de Janeiro; ou mesmo o que concebeu para a prefeitura da cidade por ocasião da comemoração de seu quarto centenário, um dos casos mais bem-sucedidos de repercussão pública de um produto de design gráfico no país, tendo sido adotado não só pelos clientes, como também apropriado livremente pela população em seu cotidiano, adquirindo uma espantosa ubiquidade no cenário urbano carioca. O ponto culminante de sua carreira, no entanto, seria a elaboração de um projeto de proporções até então sem precedentes naquele universo profissional.

“Em 1967, o Banco Central instituiu um concurso fechado para a escolha do projeto das notas do Cruzeiro Novo. Dele participaram Alexandre Wollner, Aloísio Magalhães, Goebel Weyne, Ludovico Martino, Rubem Martins e dois funcionários da instituição. Aloísio ganhou a competição com um projeto extremamente inovador, inspirado em um brinquedinho de criança que havia trazido da Europa, pouco antes: laminas de acetato com impressões de círculos concêntricos, em varias espessuras. Superpondo-as, ele criava configurações em *moiré*, que acabou por utilizar como principio básico de seu projeto, num procedimento que da bem a medida da importância que a intuição ocupava em seu processo de trabalho. Fazendo com que os grafismos em *moiré* tomassem a maior parte da superfície das notas, Aloísio rompeu com o desenho tradicional nesse setor e, além de inovar a linguagem das cédulas, criou uma série de constrangimentos para os falsificadores. [...]”¹⁴⁷

¹⁴⁷ ESCOREL, Ana Luisa. O Efeito Multiplicador do Design. São Paulo, Ed. SENAC, 2000. pp.114-15

Projetos desenvolvidos por Alóísio Magalhães: o símbolo comemorativo do Quarto Centenário do Rio de Janeiro (topo, à esquerda); o símbolo da Fundação Bienal (topo, à direita); o símbolo da companhia Light do Rio de Janeiro (meio, à esquerda); símbolos e logotipos da Petrobrás (meio, à direita); cédula de mil cruzeiros (acima).

Então, face à incumbência de um projeto de tal magnitude e das expectativas que o circundavam, podemos notar em várias dimensões do trabalho realizado, das soluções escolhidas aos resultados obtidos, seu *modus operandi* particular. Mesmo se tratando de um objeto revestido de singular importância, o designer não abre mão do elemento lúdico em sua elaboração ou mesmo do caráter inovador expresso no nível formal. Seguindo escolhas arriscadas em um setor até então inexplorado no design gráfico e longe de exhibir quaisquer preocupações com um domínio rigoroso dos procedimentos técnicos, concentrando – se nos objetivos funcionais e estilísticos, é neste projeto que se explicitam as características mais distintivas de seu trabalho.

Retrospectivamente, ao retornarmos ao período compreendido entre 1961 e 1963, referente a suas primeiras incursões no ainda embrionário mercado de design gráfico da cidade, verificamos que Aloísio Magalhães também procuraria conciliá-las com os esforços empenhados na montagem do curso de design da ESDI, destacando-se seu envolvimento nos debates que circundaram a proposta de adoção do programa curricular de filiação ulmiana elaborado por Tomas Maldonado. Argumentando a favor de uma maior valorização de elementos oriundos da cultura popular nas propostas da escola, perspectiva crítica à qual se aferraria no decorrer de toda sua carreira, opôs-se à adoção integral daquele programa, considerando-o demasiadamente técnico e incongruente com as demandas do mercado e da cultura nacionais. Como já visto, o modelo centralizado no formalismo técnico predominou até 1968, sendo substituído por um programa orientado por outras vertentes do ensino do design organizadas ao redor de uma abordagem eclética, tomando-o como elemento de uma possível síntese inscrita na tarefa de conciliar a

estrutura do ensino acadêmico clássico de artes à tentativa de uma maior aproximação com temas centrais da identidade cultural brasileira, universos com relação aos quais Aloísio e Carmen Portinho, na qualidade de defensores e promotores do programa, possuíam mais afinidade¹⁴⁸. Neste ponto podemos perceber de forma nítida através de seu posicionamento em tais debates como as particularidades de sua formação, no interior da qual foram moldadas suas preferências e perspectivas individuais com referência ao design, informaram suas escolhas com relação às propostas curriculares apresentadas.

Não obstante o fato de que esta formação tenha ensejado uma carreira profissional, artística e acadêmica de êxito e que a apreciação destas dimensões sejam elementos pelos quais o designer possa ser avaliado de uma forma geral – como no caso de Alexandre Wollner – a trajetória do designer Aloísio Magalhães não pode de forma alguma ser apreciada ou mesmo compreendida sem que se atente à sua atividade de intervenção na política cultural brasileira, momento inaugurado em 1972. Inicialmente lançando-se como integrante de um grupo de trabalho que contava com o Ministro da Indústria e Comércio Severo Gomes e o velho amigo, agora Secretário de Educação do Distrito Federal, Wladimir Murtinho, cuja proposta englobava uma temática multifária, indo do desenvolvimento econômico à preservação cultural, na qualidade de consultor, Aloísio Magalhães prontamente assumiu a função de principal promotor do design. Este grupo seria o germe do que futuramente viria tornar-se o Centro Nacional de Referência Cultural, sediado no campus da Universidade de Brasília, cuja

¹⁴⁸ Cabe ressaltar que este trajeto, destacando sua inserção definitiva no universo do design gráfico brasileiro através de duas frentes distintas, nas quais consolidou-se como um protagonista da área, não significou um abandono completo de sua produção como artista plástico, mas apenas um arrefecimento de seu empenho em levá-la a outros níveis de divulgação. Limitando-a à condição de meio de fruição estética pessoal e, ao mesmo tempo, mantendo-se sempre em contato com as vanguardas contemporâneas através da pesquisa e experimentação.

coordenadoria lhe seria confiada, cabendo-lhe a função de “[...] estabelecer um sistema referencial básico para a descrição e análise da dinâmica cultural brasileira[...]”¹⁴⁹. Até 1978 o CNRC promoveu uma intensa seqüência de atividades, entre discussões e seminários, para levar a cabo sua proposta, consolidando-se através de convênios de financiamento firmados com agências de fomento à pesquisa e empresas estatais.

Seu posicionamento a partir deste período de inflexão marcado pela inserção nas esferas do poder público seria preponderantemente orientado pelas temáticas da cultura popular e pelo papel de destaque conferido ao design na tarefa de manutenção dos valores culturais regionais impressos na produção artesanal brasileira, sendo esta, por sua vez, compreendida como forma de acesso privilegiado a uma possível identidade estilística situada no horizonte de virtualidades da produção industrial nacional. Pode-se notar que tais perspectivas denotam a permanência de temas que já haviam sido previamente desenvolvidos no decorrer de sua trajetória profissional e propagados através de seu percurso docente na ESDI, sendo agora tão-somente instrumentalizados na conversão a propostas de política cultural. O que acabaria por caracterizá-las seria uma constante ênfase conferida aos tópicos pertencentes ao universo de questões da cultura material, então atualizados através da centralidade dedicada à problemática da cultura industrial, visando criar um repertório de políticas públicas inteiramente a ela dedicado.

¹⁴⁹ MAGALHAES, Aloisio. *Op. Cit.* p.40.

Símbolos diversos de autoria de Aloisio

“Se a perda de identidade cultural, e o empobrecimento que isto representa, se impõe a reflexão dos estudiosos das áreas humanísticas, mais importante ainda e que os formuladores das políticas nacionais estejam persuadidos de que não haverá desenvolvimento harmonioso se, na elaboração das políticas econômicas, não forem levadas em consideração as peculiaridades de cada cultura. Instituições como as nações Unidas, o Fundo Internacional para a Promoção da Cultura, o Banco Mundial, o Clube de Roma, o Massachusetts Institute of Technology (MIT), a Fundação Bariloche, citando apenas as mais conhecidas, tem reiteradamente recomendado a inclusão dos indicadores culturais na formulação de políticas de desenvolvimento.

Assim, os programas de desenvolvimento econômico que baseiam a criação de riquezas principalmente na importação de tecnologia revelaram-se insatisfatórios, sobretudo por dois motivos: em primeiro lugar, a demora no processo de redistribuição dos benefícios inicialmente acumulados nos grandes complexos empresariais; e, em segundo lugar, a gradativa perda de autonomia nacional pelos países receptores de tecnologia, assim destinados à inevitável dependência.

Sem falar em perda mais sutil, não menos insidiosa, a do caráter nacional desses países.”¹⁵⁰

Mesmo mantendo-se em constante movimento nas altas esferas da política cultural e travando intenso dialogo com agências internacionais de finalidades similares ao CNRC, incorporando e adaptando suas metodologias próprias para a implementação de iniciativas análogas em âmbito nacional, a trajetória política de Aloísio Magalhães é notoriamente marcada por suas experiências formativas, sejam elas familiares, artísticas ou profissionais. A prevalência destes temas fica clara ao analisarem-se seus discursos, pronunciamentos oficiais, entrevistas ou mesmo as prioridades adotadas em seus esforços políticos no âmbito institucional¹⁵¹, nos quais o foco de suas preocupações raramente se desvia do domínio daquela forma particular através da qual compreendia os “bens culturais”, orientada por uma concepção específica da tradição, complementado pelo reconhecimento do design enquanto peça-chave na tarefa de atingir as metas inscritas em desafios de tal monta.

“Assim, nosso desenvolvimento só será verdadeiramente harmonioso na medida em que o conhecimento dos valores reiterados pelo processo histórico passe a informar o conjunto de decisões tomadas com vistas a solução de nossos problemas de hoje. A continuidade da trajetória de uma cultura em processo ininterrupto de transformação

¹⁵⁰ MAGALHÃES, Aloísio. *Op. Cit.* p.56.

¹⁵¹ Neste ponto podemos notar também como significativa a escolha de suas prioridades na condução de suas políticas, notadamente a importância por ele atribuída a entidades como o Instituto Nacional de Artes Cênicas e o Instituto Nacional do Livro, encarregadas da manutenção de formas de expressão artística com as quais já possuía profunda familiaridade conforme visto em suas primeiras incursões profissionais.

como a nossa não pode prescindir do constante aferimento dos valores da anterioridade a fim de identificar os caminhos do tempo projetivo.”¹⁵²

No conjunto destas estratégias, cujos contornos tornam-se claros na explicitação de seus objetivos, nutridos diretamente pelos interesses e prioridades oriundos da atividade que acabou por fornecer-lhe sua vocação, percebemos que o escopo de sua atuação como designer só pode ser apreciada indo além desta área específica, já que o profissional e o político formam uma sinergia singular que não pode ser decomposta¹⁵³. A compreensão de sua posição neste universo passa necessariamente por dois vetores, a saber, sua presença enquanto figura pública e porta-voz de seu ofício – autorizado internamente pelos pares e reconhecido externamente pelas esferas oficiais da cultura – e como profissional consagrado nas diversas instâncias que sustentam a atividade. Desse modo, somente ao compreendermos a dinâmica em que a perspectiva do designer informa e conforma os posicionamentos do agente político, objetivados positiva ou normativamente, é que temos alguma noção de como tais facetas são inseparáveis.

“É muito difícil definir bem cultural numa nação que ainda não se estabilizou em sua formação. Vários contextos, vários momentos, vários hábitos, vários costumes poderão caracterizar e gerar um bem cultural. Ele não é uma coisa estática, necessariamente fixa, mas depende de algumas constantes que possam ser identificadas, algo

¹⁵² *Idem.* p.137.

¹⁵³ Mesmo que, inevitavelmente, a carreira profissional tenha sido preterida em favor da dedicação integral à política, isto se conformou como um investimento de risco calculado, acabando por render significativos lucros que foram passíveis de serem redistribuídos entre ambas.

que tenha sido reiterado na trajetória do país. Não tem que ser necessariamente original ou autóctone. O que caracteriza a autenticidade são alguns valores atribuídos aquele fenômeno, aquele objeto, aquele ato. É também importante não privilegiar as representações mais elaboradas, mais sintéticas, que são importantíssimas, mas são algumas, sobretudo num país em transformação. Nas culturas mais cristalizadas, a própria emulação é menor e tudo fica mais fácil. Esse conceito determina o cuidado com o bem em criação e com o já estabelecido, este que eu chamo de vertente patrimonial. Ou seja: aquilo que o processo histórico já explicitou como bem: o que é belas-artes, o que é desenho, o que é livro, o que é pensamento. E estes bens tem que estar acessíveis. Uma coisa é você ter no Museu Nacional uma coleção maravilhosa, um herbário com milhares de caixas e latas, talvez um dos mais preciosos do mundo. Outra coisa é essa coleção, fichada e classificada, poder ser manuseada.”¹⁵⁴

Em 1979, sua carreira como dirigente cultural e ativa participação nos debates travados nas esferas oficiais é coroado por um evento de vulto, já que nesta ocasião seria nomeado Diretor-Geral do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, instituição de inegável centralidade na condução de políticas públicas no âmbito cultural desde sua fundação, como parte de um projeto governamental pioneiro e diretamente vinculado ao ideário modernista¹⁵⁵. É neste posto que Aloísio Magalhães procurará enquadrar suas perspectivas, enquanto representante de uma categoria profissional específica, no panorama mais amplo de suas atribuições de condução e elaboração de iniciativas oficiais que diziam respeito ao universo cultural brasileiro

¹⁵⁴ *Idem.* pp.71-72.

¹⁵⁵ MICELI, Sergio. *SPHAN: Refrigério da Cultura Oficial In.* Intelectuais A Brasileira. São Paulo, Cia. Das Letras, 2001.

como um todo. Mesmo que seus investimentos na carreira política tenham sido feitos em detrimento de sua participação no terreno profissional, isto não significaria para ele um abandono completo da militância a favor da consolidação do design, mas antes se traduziu em um reequacionamento de suas prioridades, principalmente no que se referia ao caráter demiúrgico com o qual procurava revestir a atividade do designer no interior das questões da identidade cultural brasileira.

À frente do IPHAN sua retórica passa inevitavelmente a tratar de temas já inscritos e sedimentados entre as prioridades da instituição, deixando a temática mais circunscrita do design e das dificuldades de sua inserção no país como pano de fundo para suas considerações sobre as questões referentes ao patrimônio cultural. Daqui em diante o design e seu universo temático particular, da forma como eram por ele concebidos, seriam subjacentes a suas estratégias de política cultural, operando agora como pressupostos e não mais como princípios. Conseqüentemente, a permanência de Aloísio na entidade demarcara uma mudança profunda na condução de suas intervenções ao priorizar uma atenção reforçada não só aos monumentos e itens tombados, como também às comunidades locais e suas práticas, assim como propor uma expansão dos conceitos orientadores das políticas de preservação, permitindo a estas abrigar componentes variados das produções culturais locais, especialmente as atividades artesanais.

Percebe-se que, novamente, o que se faz presente aqui com relação a suas orientações são as preferências diretamente influenciadas pela temática do movimento regionalista característica do modernismo pernambucano, tópicos que direcionaram sua obra como designer desde a origem, voltando a aflorar agora como prioridades de seu trabalho como elaborador de políticas culturais. Usufruindo de uma conjuntura política favorável que, de antemão, já

havia possibilitado sua inserção das altas esferas decisórias do regime militar com relação aos rumos da cultura nacional, Aloísio Magalhães se posicionará no centro dos processos que desembocariam na transformação da instituição em uma secretaria única que centralizaria estas questões, demarcando um momento de inflexão na condução das políticas públicas voltadas à cultura por parte do regime¹⁵⁶. A SPHAN acabaria por tornar-se, assim, o *locus* privilegiado para a propagação de suas idéias.

Este momento se estenderia de maneira uniforme pelos próximos três anos, no decorrer dos quais imprimiu um acento diplomático a sua atuação, congruente com seu célebre “espírito cosmopolita”. Sua constante movimentação internacional e incansáveis tentativas de estabelecer diálogos com instituições públicas e privadas de promoção e preservação da cultura tornaram-se elementos distintivos de seu mandato. Este percurso seria posteriormente complementado pela aquisição do cargo de presidente da Fundação Pró-Memória, entidade concebida e inaugurada por Aloísio como órgão executivo da política de preservação da SPHAN¹⁵⁷, no interior da qual procurou dar continuidade a suas propostas, até sua prematura e repentina morte em 1982 na cidade de Veneza.

Convergências e Divergências.

O modelo fornecido por estas trajetórias acabou por configurar uma polaridade axial ao universo do design brasileiro, delineada no transcurso de sua consolidação, em que ambos inscreveram-se não apenas como personagens, mas protagonistas. As experiências que

¹⁵⁶ SILVA, Vanderli M. A Construção da Política Cultural no Regime Militar: Concepções, Diretrizes e Programas. Dissertação de Mestrado, Departamento de Sociologia, FFLCH-USP, 2002. p.115.

¹⁵⁷ SILVA, Vanderli M. *Idem*.

acabamos de expor podem ser interpretadas como fornecedoras das coordenadas de origem dos fatores que vieram a tornar-se determinantes no ser e dever-ser próprios à atividade do designer gráfico nas décadas seguintes. Pela diversidade de suas atuações e o contraste de seus posicionamentos, seus juízos éticos e estéticos a respeito da especificidade e propósitos da atividade, podemos ter uma perspectiva matizada das possibilidades inscritas no processo de sua constituição.

As estratégias particulares a que recorreram nos momentos decisivos de sua militância corporativa, assim como o contraste entre a clientela que granjearam em suas respectivas carreiras, oferecem-nos pontos de orientação no interior do espaço de possibilidades que se configurou a partir de suas trajetórias. Como pôde ser apreciado, já existia um mercado de certo modo preparado para o desenvolvimento do design gráfico derivado de experiências anteriores que se sustentavam em elementos conjunturais muito circunscritos, como o crescimento da demanda proveniente de um setor publicitário em pleno desenvolvimento e uma indústria cultural que retomava seu fôlego. Porém, o período inaugurado pela intensa atividade paralela destes designers aponta para uma transição fundamental e definitiva na instalação do design enquanto uma atividade autônoma no Brasil.

A convergência de suas trajetórias em um evento crucial para tal processo como a fundação da ESDI, longe de ser fortuito, oferece uma oportunidade privilegiada para avaliar o impacto dos modelos propostos por cada um na tentativa de definir a atuação do designer, na mesma medida em que as especificidades de suas escolhas nos esforços de promoção da profissão. A docência certamente foi uma das poucas compartilhadas, no entanto, é justamente neste momento que vemos as discrepâncias entre suas perspectivas de forma mais

acentuada. Aqui se inscreveram divergências fortemente influenciadas pela formação que imprimiu em cada um disposições diversas e formas distintas de apreciação e concepção de seu trabalho, assim como de todas as condições que o pressupõem. Evidências adicionais disto afloram no momento em que atentamos para as particularidades de suas respectivas produções gráficas, aqui incluídas as resoluções técnicas ou estéticas que presidem a sua realização, e as incongruências entre a retórica de que se servem para conceituá-las e justificá-las.

O impacto daqueles modelos – de profissionalismo, docência, intervenção cultural – criados por cada um destes protagonistas pode ser medido para além do registro de sua participação no processo de institucionalização do design, do qual aqui procuramos apenas oferecer uma visão panorâmica, nomeadamente na influência sobre os discípulos. A referência a seu trabalho é uma constante nos níveis práticos e teóricos da produção subsequente, algo ainda mais evidente quando se atenta para a recorrência em tempos hodiernos àquilo que é valorizado como seu “legado”. Algo não de pouca importância, se percebermos a permanência de tópicos por eles já abordados em outros momentos na temática dos debates atuais, ou mesmo de posicionamentos similares aos seus com relação ao lugar do designer na sociedade, seja no plano econômico, cultural ou político.

Muitas outras dimensões distanciam-nos, já que a experiência que lhes imprimiu traços muito diversos e que resultaram em tomadas de posição divergentes e até opostas, também moldou suas personalidades e o modo como se relacionaram com parceiros, clientes e alunos. A evidência de tal contraste faz-se presente através dos relatos biográficos e outras formas de homenagem dedicadas a sua contribuição, compondo aquele trabalho coletivo de construção da

memória e de demarcação de seus lugares de relevância na história do design brasileiro, no qual as referências a cada um são feitas de diferentes maneiras e ressaltando diferentes aspectos de sua vida. Entre as trajetórias de Wollner e Aloísio – e aqui a forma como seus nomes são mencionados em tais relatos é, em si, indicativa de como se relacionavam com seus pares – formou-se uma moldura que enquadrou não só a geração seguinte de designers, com quem tiveram contato direto, como também as subseqüentes.

De um lado, um profissional formado dentro de um rigoroso e moderno esquema disciplinar que lhe ofereceu possibilidades únicas de expressão, não encontradas em suas tentativas na carreira escolar ou acadêmica, e ao qual permaneceu fiel em todos os planos de seu envolvimento com o design, seja como um rigoroso mestre que atenta para a observância das regras e da qualidade tecnológica na transmissão de seus conhecimentos ou como o produtor que as segue à risca em seu próprio trabalho, única garantia de qualidade. De outro, um artista que encontrou naquela atividade não tanto uma vocação no sentido pleno, mas antes uma esfera adicional de virtualidades criativas que se adequava a aptidões previamente moldadas por sua relação com a arte, no interior da qual projetou seus esforços, enquanto produtor, promotor e protetor, sempre atentando para o lugar do design na manutenção da cultura brasileira, única certeza de autenticidade.

Método e intuição, ascetismo profissional e dandismo cosmopolita, rigor teórico e aprendizado prático. De forma sucinta, estas polaridades podem ser consideradas algumas das principais nuances individuais que compõem o contraste de seus posicionamentos. Decerto ambos possuíam expectativas similares quanto ao papel do artista em um novo contexto oferecido pela

produção industrial e, especialmente, em uma conjuntura particularmente complexa como a brasileira no período em que se firmaram como expoentes na área. Mesmo assim, suas respostas a tais questões foram dadas de modos diversos, condicionados por suas perspectivas sobre a natureza de sua atividade, sendo estas, por sua vez, profundamente marcadas por suas experiências formativas. Tendo isto em mente, é inegável que tanto Aloísio Magalhães quanto Alexandre Wollner contribuíram profundamente para a inclusão deste novo horizonte de possibilidades no imaginário brasileiro moderno, fornecendo orientações fundamentais aos pretendentes e estabelecidos deste acirrado mercado que hoje vemos em franca expansão, mesmo que ainda não devidamente reconhecido pelas esferas oficiais. Uma tarefa realizada de forma conjunta, embora de maneiras distintas, fruto de projetos muito particulares de modernidade.

V. PROTÓTIPO – Conclusão: meditações barthesianas

*"O artista só deve ter uma função: elaborar catálogos, inventários, perseguindo os ínfimos recantos vazios para neles fazer surgir, em filas cerradas, as criações e os instrumentos humanos."*¹⁵⁸

Este longo trajeto até aqui percorrido teve como objetivo primordial pontuar alguns dos episódios mais relevantes na história de um objeto até este momento relativamente ignorado pelas Ciências Sociais. Partindo do pressuposto de que a análise de sua trajetória, das particularidades que conferiram contornos próprios a sua inserção nesta peculiar modernidade periférica, proveriam elementos essenciais para a sua compreensão. Esta tarefa de reconstrução, de constante reelaboração e reinterpretação do passado com vistas à melhor compreensão do presente e aferimento do futuro, é algo que compõe uma das especificidades mais caras à Sociologia. Portanto, a dúvida que acabou por motivar a empreitada se referia primordialmente às condições de existência de uma lacuna na história da vida cultural brasileira, para então, poder proceder ao seu preenchimento.

Como procurei demonstrar neste algo acidentado percurso, o design ocupou uma posição constante no interior de temas centrais que acabaram por configurar nossa modernidade local. O diálogo que a atividade promoveu com pontos fundamentais desta temática mostrou-se de forma intermitente em muitos de seus momentos mais definitivos, estabelecendo-se como um elemento crucial nas etapas que conformaram nosso projeto periférico de nação. O que se procurou realizar primordialmente nesta breve crônica de sua inserção

¹⁵⁸ BARTHES, Roland. Mitologias. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1972.

no rol de atividades que floresceram em terras brasileiras no período contemplado foi estabelecer uma continuidade e, conseqüentemente, uma narrativa histórica ao redor de momentos decisivos que, de outro modo, apareceriam de modo esparso e episódico.

Necessariamente, este levantamento dos elementos constitutivos de sua instalação em meio aos processos que delinearam a consolidação do Brasil moderno procurou também operar uma breve comparação com os processos análogos que tomaram forma nos grandes centros produtores e vieram a caracterizar sua inserção em meio às transformações que construíram aquela modernidade modelar em que nos espelhamos ao tentarmos construir a nossa própria. Assim, primeiramente, fez-se presente a tarefa de retomar alguns dos momentos seminais do surgimento da temática do design na sociedade moderna, seus primeiros momentos na constituição da modernidade européia, para que então pudéssemos proceder à análise dos fenômenos que presidiram os processos análogos em nossa realidade local. Este paralelismo foi útil na medida em que ressaltou as convergências e divergências entre ambas as trajetórias, apontando as incongruências, discrepâncias e descompassos, ajudando a traçar os rumos que levaram à situação atual do design no Brasil. Um recurso em muito corroborado pelos sintomas bibliográficos em que se evidenciava a concomitância de momentos altamente prolíferos do tema, alcançando uma projeção que se espraiava até os universos elevados da análise histórica da arte naqueles grandes centros, com os primeiros esforços aqui empreendidos. Não é fortuito o fato de o design começar a ser reconhecido como tema digno da análise histórica e da pesquisa pictórica nos meados do século XX, atestando indiretamente o reconhecimento de sua autonomia, à mesma ocasião

em que estas encontravam um momento inicial de expansão, que se refletiu nas primeiras iniciativas de corporificar sua presença no Brasil.

Todavia, convergências de outra ordem se revelaram ao traçarmos estes itinerários, e se referiam propriamente ao fato de os esforços de institucionalização e difusão da atividade e suas condições de êxito estarem invariavelmente vinculados à “boa vontade” dos órgãos de estado. Isto se fez presente no caso de grandes iniciativas neste sentido, como a *Bauhaus*, a *HfG-Ulm* e, inevitavelmente, em seus correlatos locais diretos, como a Escola Superior de Desenho Industrial do Rio de Janeiro. Este é um ponto da maior relevância, ainda mais se verificarmos o relativo fracasso de propostas anteriores, como a do Instituto de Arte Contemporânea do MASP, que se pautavam em um modelo didático semelhante, compartilhando a filiação pedagógica com as escolas alemãs, mas que não contavam com a mesma rede de apoios oficiais que contribuíram de forma essencial para sua efetivação.

Isto aponta para questões profundas no que tange à dinâmica sempre complexa, mas particularmente repleta de distorções e peculiaridades em nossa sociedade, entre as esferas políticas e as culturais. Relações estas que, no caso do design e sua institucionalização em uma realidade periférica, vieram a conformar experiências similares às de suas matrizes, onde uma convergência de propósitos acabou por favorecer a sinergia entre as propostas instituições de ensino dedicadas à difusão desta atividade tão jovem e desprovida de prestígio (acadêmico, artístico, científico, econômico) e as demandas das altas instâncias do poder político, então às voltas com a tarefa elaboração e efetivação de projetos de reconstrução nacional. Por conseguinte, mostrou-se essencial aprofundarmo-nos em um episódio que aparece como um negativo dos processos até aqui

expostos e que se refere à trajetória profissional e política de Aloísio Magalhães, no qual vemos um designer ser alçado às instâncias elevadas de condução das políticas culturais em um momento de inflexão do regime autoritário. Algo que não refletiu diretamente nos rumos da atividade no Brasil, mas que se apresenta como um momento analítico privilegiado por iluminar as possibilidades inscritas em sua atuação, assim como as constrições a que foi submetido e que delimitaram suas preferências, prioridades e estratégias em uma posição de proeminência.

Por sua vez, entretanto, um outro elemento que se fez presente nas experiências modelares estrangeiras e que não foi aqui verificado, refere-se justamente à participação de uma elite industrial esclarecida e potencialmente afinada com as possibilidades oferecidas pelo design à consecução de seus interesses. Este, como pudemos ver, é um fator recorrente na análise, em que se constatou uma postura refratária por parte destas camadas às iniciativas que se fizeram presentes em solo brasileiro. Os designers não lograram cooptar os industriais locais e promover suas propostas no âmbito da produção de mercadorias, não consumando, assim, uma das prerrogativas básicas de sua existência. Isto não se deu sequer na única metrópole que então parecia oferecer as condições ideais de sucesso para sua instalação, como era São Paulo em meados do século XX.

Era o Desenho Industrial que então enfrentava os entraves locais a sua inserção definitiva, seus promotores procurando fazer a transição necessária que implicava transcender a esfera cultural, onde já havia se estabelecido pela afinidade de suas propostas com as correntes de vanguarda que grassavam neste período, em direção à econômica, onde se posicionaria socialmente de maneira efetiva. Esta nova rubrica que então passou a designar a atividade, renovada e

atualizada de acordo com a atmosfera cultural, científica e econômica da época, permeada pelo ideário sugerido por palavras de ordem como progresso e desenvolvimento, acabou por se tornar a definição oficial da atividade. Não mais considerada uma arte aplicada, decorativa ou uma reencarnação do artesanato em uma sociedade industrial, mas sim uma disciplina autônoma e profissão reconhecida socialmente.

Porém, estas dificuldades de inserção se refletiriam até momentos posteriores de seu desenvolvimento, sendo denotado na indefinição que cerca a nomeação da atividade até hoje como algo sintomático de suas carências formativas. A oscilação entre os termos design e Desenho Industrial, que é ubíqua na bibliografia e nos discursos da profissão, acaba por demarcar um território de incerteza entre os próprios agentes e também assinala uma questão fundamental, que se refere à problemática da própria construção de sua identidade. Ponto este em que também incorre outra questão central e que remete a sua autonomia, que até os tempos hodiernos se estabelece de forma relativa e subordinada com referência ao campo de conhecimento e atuação com o qual possui uma filiação direta no interior das artes aplicadas: a arquitetura. Considerada comumente como uma área de especialização do arquiteto, posição em muito resultante da forma como foram empreendidas as primeiras tentativas de inserção no Brasil que se deram no fulcro das conquistas da arquitetura, a atividade do designer acaba por encontrar obstáculos a sua autonomização também no meio acadêmico.

Em caráter adicional, cabe considerar também o fato que este início de um novo século marca outro momento de inflexão na história do design, sugerido por elementos como sua introdução – ainda que tardia – nos quadros curriculares de uma das maiores instituições universitárias da América Latina, a Universidade de São Paulo, na

qualidade de uma disciplina autônoma, assim como a notória pujança da produção bibliográfica voltada ao tema nos últimos cinco anos e a criação do primeiro curso de pós-graduação em Desenho Industrial no Brasil, sediado na ESDI. Fatores estes que apontam para uma renovação da atividade e, potencialmente, para a realização de muitas das promessas que se encerravam já no período abordado por esta pesquisa.

Estes pontos são apenas alguns, entre muitos, dos componentes na história do design brasileiro, aqui explicitados na intenção de tornar mais claros os fundamentos do itinerário seguido por esta análise e também por apontarem para muitas das particularidades de sua atual situação. Conforme pudemos ver, sua trajetória é marcada por questões em que temas como os da identidade, da tradição e da modernização operam de modo central, assim como sua própria existência é decorrente de muitos dos processos que ocupam lugar central na modernidade. Todos elementos comuns a muitos outros objetos que já foram contemplados pelas Ciências Humanas de diversos modos na nobre tarefa de interpretação de nossa cultura e sociedade face aos desafios dos tempos modernos. Portanto, vemos que o design compõe um capítulo relevante, de forma alguma anômalo ou dissonante, no que tange à dinâmica cultural brasileira, na narrativa de nossa própria modernidade.

VI. MATERIAIS

VI.I – Bibliografia Teórica

ADORNO, Theodor W. Teoria Estética. Lisboa: Edições 70, 2006.

_____, Theodor. *Funktionalismus heute* [*Funcionalismo hoje*]; in. Ohne Leitbild - Parva Aesthetica. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, pp. 104-126 (tradução de Silke Kapp).

_____, Theodor W. Indústria Cultural e Sociedade. São Paulo: Paz & Terra, 2002.

ALEXANDER, Jeffrey C. *Iconic Experience in Art and Life: Surface/Depth Beginning with Giacometti's 'Standing Woman'*. In: Theory, Culture & Society 2008. SAGE, Los Angeles, London, New Delhi, and Singapore, Vol. 25(5): pp.1-19.

BARTHES, Roland. Mitologias. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.

BAUDRILLARD, Jean. O Sistema dos Objetos. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BOURDIEU, Pierre. As Regras da Arte. São Paulo: Cia. Das Letras, 1996.

_____, Pierre. A Produção da Crença. São Paulo: Zouk, 2002.

_____, Pierre. Un Arte Medio. Barcelona: Gustavo Gili, 2003

_____, Pierre. Escritos de Educação. Petrópolis: Vozes, 2006.

BECKER, Howard S. Art Worlds. Berkeley: California University Press, 1984.

- BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas I: Magia e Técnica. Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BENJAMIN, Walter. Iluminaciones 2. Madrid: Taurus, 1972.
- CALINESCU, Matei. Five Faces of Modernity. Durham: Duke University Press, 1987.
- CAUDURO, João Carlos e MARTINO, Ludovico. Marcas CM. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.
- COHEN, Lizabeth. A Consumers' Republic. The Politics of Mass Consumption in Postwar America. New York: Vintage Books, 2004.
- DEBORD, Guy. A Sociedade do Espetáculo. Rio De Janeiro: Contraponto, 1998.
- HABERMAS, Jurgen. Técnica e Ciência como Ideologia. Lisboa, Edições 70, 1987.
- HAUG, Wolfgang F. Crítica da Estética da Mercadoria. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.
- MARCUSE, Herbert. A ideologia da Sociedade Industrial: O Homem Unidimensional. A Ideologia da Sociedade Industrial. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.
- MARX, Karl. O Capital. Crítica da Economia Política. Vol. I. Rio De Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- SIMMEL, Georg. *A Metrópole e a Vida Mental*. In. VELHO, Gilberto (org.). O Fenômeno Urbano. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.
- SIMMEL. Georg. *The Berlin Trade Exhibition*. in: *Theory Culture Society Vol. 8*. London Newbury Park, New Delhi: SAGE, 1991.

WEBER, Max. *Religious Rejections Of The World And Their Directions*.
In GERTH, Hans e MILLS, Charles W. From Max Weber: Essays In
Sociology. New York: Oxford University Press, 1958.

VI.II – Bibliografia Geral

ADAMSON, Glenn. Thinking through Craft. Londres: Berg Publishers/The Victoria & Albert Museum, 2007.

ALVES, Caleb Faria. Benedito Calixto e a Construção do Imaginário Republicano. Bauru: EDUSC, 2003.

AMARAL, Aracy A. Arte Construtiva No Brasil. São Paulo: Gaudi, 1998.

ARANTES, Otilia B. Fiori. Urbanismo em Fim de Linha. São Paulo: EDUSP, 1998.

ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

_____, Giulio C. Projeto e Destino. São Paulo: Editora Ática 2000.

_____, Giulio C. História da Arte como História da Cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ARGAN, Giulio Carlo. Walter Gropius e a Bauhaus. Lisboa: Editorial Presença, 1990.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. A Embalagem do Sistema. A Publicidade no Capitalismo Brasileiro. São Paulo: Duas Cidades, 1985.

_____, Maria Arminda do Nascimento. Metrópole e Cultura. Bauru: EDUSC, 2001.

ARTIGAS, João Baptista Vilanova. Caminhos da Arquitetura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BANDEIRA, João. Documentos. Arte Concreta Paulista. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BANHAM, Reyner. Teoria e Projeto na Era da Máquina. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BARDI, Lina Bo. Tempos de Grossura: O Design no Impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

BARROS, Regina Teixeira de. Antonio Maluf. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BAXANDALL, Michael. Painting & Experience In Fifteenth Century Italy. New York: Oxford University Press, 1988.

BENEVOLO, Leonardo. História da Arquitetura Moderna. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BERMAN, Marshall. Tudo que é Sólido Desmancha no Ar. A Aventura do Modernismo. São Paulo: Cia. Das Letras, 1982.

BENSE, Max. Pequena Estética. São Paulo: Perspectiva, 1975.

CARDOSO, Rafael (org.). O Design Antes do Design. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

_____, Rafael. Uma Introdução A História do Design. Rio de Janeiro: Edgard Blücher, 2004.

CHAMIE, Emilie. Rigor e Paixão. São Paulo: Editora SENAC, 1998.

CINTRÃO, Rejane. Grupo Ruptura. Revisando a Exposição Inaugural. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

CLARK, T.J. A Pintura da Vida Moderna. Paris na Arte de Manet e de seus seguidores. São Paulo: Cia. Das Letras, 2004.

CLARK, T.J. Farewell To An Idea. Episodes from a History of Modernism. New Haven: Yale University Press, 2001.

CLARO, Mauro. Unilabor: Desenho Industrial, Arte moderna e Autogestão Operária. São Paulo, Editora SENAC, 2004.

COSTA, Helouise. Waldemar Cordeiro e a Fotografia. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

DORFLES, Gillo. Introdução ao Desenho Industrial. Lisboa: Edições 70, 2002 .

DURAND, José Carlos. Arte, Privilégio e Distinção. São Paulo, Perspectiva, 1989.

DUTTA, Arindam. The Bureaucracy of Beauty.. Cambridge, MIT Press, 2007.

ESCOREL, Ana Luisa. O Efeito Multiplicador do Design. Sao Paulo: Editora SENAC, 2000.

ELIAS, Norbert. A Peregrinação de Watteau à Ilha do Amor. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

_____, Norbert. Mozart. Sociologia de um Gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

EUFRÁSIO, Mário Antônio. Estrutura Urbana e Ecologia Humana. São Paulo: Editora 34, 1999.

FABRIS, Annateresa. O Futurismo Paulista. São Paulo: Perspectiva, 1994.

FISCHER, Sylvia. Os Arquitetos da Poli. Ensino e Profissão em São Paulo. São Paulo: EDUSP, 2005.

FLUSSER, Vilém. The Shape of Things. A Philosophy of Design. London: Reaktion Books, 1999.

FORTY, Adrian. Objects of Desire – Design and Society since 1750. London: Thames and Hudson, 1995.

FRANCASTEL, Pierre. Art & Technology. New York: Zone Books, 2000, pp. 169-70.

GAY, Peter. Weimar Culture. New York: W. W. Norton & Company, 2001.

GOMBRICH, Ernst H. Arte e Ilusión. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

GROPIUS, Walter. Bauhaus: Novarquitectura. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HERSCHMANN Micael M. & PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. A Invenção do Brasil Moderno. Medicina, Educação e Engenharia nos Anos 20 –30. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOBSBAWN, Eric J. & RANGER, Terence O. A Invenção das Tradições. São Paulo: Paz & Terra, 1997.

HOMEM DE MELO, Chico (org.). O Design Gráfico Brasileiro. Anos 60. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

HOMEM DE MELO, Chico. Os Desafios do Designer & Outros Textos sobre Design Gráfico. São Paulo: Edições Rosari. 2005.

INOJOSA, Joaquim. O Movimento Modernista em Pernambuco. 3 Vols. Rio de Janeiro: Gráfica Tupy, 1969.

JOHNSON, Philip. Writings. New York: Oxford University Press, 1979.

KATZ, Vincent (ed.) Black Mountain College. Experiment in Art. Cambridge: MIT Press, 2002.

LINDINGER, Herbert (ed.). Ulm Design. The Morality of Objects. Cambridge, MIT Press, 1991.

LE CORBUSIER. Precisões. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

LIMA, Guilherme Cunha. O Gráfico Amador. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

MAGALHAES, Aloísio. E Triunfo? A Questão dos Bens Culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

MARCUS, George H. Functionalist Design: An Ongoing History. New York/Munich: Prestel, 1995.

_____, George H. Masters of Modern Design. A Critical Assessment. New York, The Monacelli Press, 2005.

MARGOLIN, Victor. The Struggle for Utopia. Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy 1917-1946. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.

MICELI, Sergio (Org.). Estado e Cultura no Brasil. São Paulo: DIFEL, 1984.

_____, Sergio. Imagens Negociadas. São Paulo: Cia. Das Letras, 1996.

_____, Sergio. Intelectuais à Brasileira. São Paulo: Cia. Das Letras, 2001.

_____, Sergio. Nacional Estrangeiro. São Paulo: Cia. Das Letras, 2003.

NIEMEYER, Lucy. Design no Brasil. Origens e Instalação. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.

NAVES, Rodrigo., A Forma Difícil: Ensaio Sobre Arte Brasileira. São Paulo: Ática, 1997.

ORTEGA y GASSET, José. A Rebelião das Massas. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

_____, José. A Desumanização da Arte. São Paulo: Cortez Editora, 2005.

ORTIZ, Renato. A Moderna Tradição Brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PAMPLONA, Telmo. O Desenho Nacionalista. Tese de Livre Docência. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2002.

PEVSNER, Nikolaus. Academias de Arte. Passado e Presente. São Paulo: Cia. Das Letras, 2005.

_____, Nikolaus. Origens da Arquitetura Moderna e do Design. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____, Nikolaus. Pioneiros do Desenho Moderno. De William Morris a Walter Gropius. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PORTINHO, Carmen. Por Toda Minha Vida: Depoimento a Geraldo Edson de Andrade. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

READ, Herbert. Art and Industry: The Principles of Industrial Design. London: Faber & faber, 1966.

READ, Herbert. Imagen e Idea. México: Fondo De Cultura Económica, 2003.

RINGER, Fritz K. O Declínio dos Mandarins Alemães. São Paulo: EDUSP, 2000.

SCHORSKE, Carl E. Fin De Siècle Vienna. New York: Vontage Books, 1981.

_____, Carl E. Pensando com a História. Indagações na Passagem para o Modernismo. São Paulo: Cia. Das Letras, 2000

SEGAWA, Hugo. Arquiteturas no Brasil. 1900-1990. Sao Paulo: EDUSP, 2002.

SEVCENKO. Nicolau. Literatura como Missão. São Paulo: Cia. Das Letras, 2003.

SILVA, Vanderli M. A Construção da Política Cultural no Regime Militar: Concepções, Diretrizes e Programas. Dissertação de Mestrado, Departamento de Sociologia, FFLCH-USP, 2002.

SIMIONI, Ana Paula C. Di Cavalcanti Ilustrador. São Paulo: IDESP, 2002.

SOUZA, Pedro Luiz Pereira. ESDI: Biografia de uma Idéia. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1998.

_____, Pedro Luiz Pereira. Notas Para Uma História do Design. Rio de Janeiro: 2AB, 2001.

STOLARSKI, André. Alexandre Wollner e a Formação do Design Moderno No Brasil. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

TABORDA, Felipe e LEITE, João de Souza. A Herança do Olhar. O Design de Aloísio Magalhães. Rio de Janeiro: Ed. SENAC, 2003.

WICK, Rainer. Pedagogia da Bauhaus. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

WOLLNER, Alexandre. Design 50 Anos. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

WOLLNER, Alexandre. Textos Recentes e Escritos Históricos. São Paulo: Edições Rosari, 2002.

VI.III – Obras de Referência em História da Arte e do Design

DEMPSEY, Amy. Estilos Escolas e Movimentos. Guia Enciclopédico da Arte Moderna. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

LEON, Ethel. Design Brasileiro. Quem Fez. Que Faz. Rio de Janeiro, SENAC Nacional, 2005.

STANGOS, Nikos (org.). Conceitos da Arte Moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

ZANINI, Walter (Org.). História Geral da Arte no Brasil. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles: Fundação Djalma Guimarães, 1983.

VI.IV – Artigos de Periódicos e Demais Fontes Consultadas

ARAÚJO, Hermetes Reis de. *Técnica, Trabalho e Natureza na Sociedade Escravista*. In Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 18, n. 35, 1998.

BARDI, Pietro M. *Caderno de Design*, In. Revista Arte Vogue 1, Carta Editorial, São Paulo, Maio de 1977.

_____, Pietro M. *Gropius, a arte funcional*. In Correio da Manhã, São Paulo, 7 de Julho de 1984.

Cursos a cargo de Ilustres Especialistas. Para a Solução dos Problemas Vitais da Arte Contemporânea. Iniciativa Altamente Progressista – Criação do Instituto de Arte Contemporânea. In Diário de São Paulo, São Paulo, 2 de Fevereiro de 1950.

Debatidos o Programa e Finalidades do Instituto de Arte Contemporânea. Eleito o Presidente da Congregação o Pintor Lasar Segall. In Diário de São Paulo, São Paulo, 22 de Março de 1950.

Finalidades do I.A.C., no Museu de Arte. Pretende Colocar os Modernos Métodos de Produção a Serviço da Arte Contemporânea. A Industrialização constitui um Aspecto Essencial do Problema. Cursos que Serão Instituídos – A Congregação. In Diário de São Paulo, São Paulo 15 de Junho de 1950.

Inicia-se Amanhã o Funcionamento do Instituto de Arte Contemporânea. Arquitetos, Pintores, Artistas, Técnicos, sob a Orientação do Museu de Arte, lançam Uma iniciativa Destinada a Produzir Cultura e Arte. In Diário de São Paulo, 28 de Fevereiro de 1951.

Instituto de Arte Contemporânea. In Folha da Manhã, São Paulo, 13 de Abril de 1950.

Instituto de Arte Contemporânea. Jovens de Todos os Estados do Brasil Reunidos num Movimento Significativo. In Diário de São Paulo, 13 de Fevereiro de 1951.

Instituto de Arte Contemporânea. Professores que Farão Parte da Congregação. In Diário da Noite, São Paulo, 22 de Março de 1950.

Instalação do Instituto de Arte Contemporânea. O Belo a Serviço da Indústria – Fundamentos do Desenho. In Diário de São Paulo, São Paulo, 08 de Março 1950.

No Museu de Arte. Instalação do "Instituto de Arte Contemporânea". O Belo a Serviço da Indústria – Fundamentos do Desenho. In Diário da Noite, São Paulo, 08 de Fevereiro de 1950.

O I.A.C. do Museu de Arte de São Paulo. In Diário de São Paulo, São Paulo, 02 de Março de 1951.

REVISTA HABITAT – Número I (Outubro-Dezembro de 1950), II (Janeiro-Março de 1951), III (Abril-Junho de 1951), IV (Julho-Setembro de 1951), V (Outubro-Dezembro de 1951), VII (Outubro-Dezembro de 1951), VIII (Janeiro-Abril de 1952), IX (Abril-Junho de 1952), X (Julho-Setembro de 1952), XII (Janeiro-Março de 1953). São Paulo: MASP.

REVISTA ARCOS. Vol. I (Outubro de 1998), Vol. II (Outubro de 1999). Vol. III (2000/2001). Rio de Janeiro: Editora da UERJ.

VI.V – Catálogos de Exposições

A Arte Concreta de Max Bill. São Paulo: Jornal da USP/Suplemento MAC, 1989

Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950. São Paulo: Museu de Arte Brasileira - Fundação Armando Álvares Penteado, 2002

Cartemas. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1972.

Cidadela da Liberdade: 17 anos do SESC Pompéia. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1999.

Concreta '56. A raiz da forma. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006

Mostra Internacional de Design: Design, Método e Industrialismo. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1998.

VI.VI – Sítios da Internet Consultados

Escola Superior de Desenho Industrial <http://www.esdi.uerj.br/>

Fundação Joaquim Nabuco <http://www.fundaj.gov.br>

Instituto Lina Bo e P. M. Bardi <http://www.institutobardi.com.br/>

Rede Design Brasil <http://www.designbrasil.org.br/>

Revista Design em Foco <http://www.designemfoco.uneb.br/>

Museu da casa Brasileira <http://www.mcb.sp.gov.br/>

Portal Vitruvius: <http://www.vitruvius.com.br>

The Marcel Breuer Papers at the Archives of American Art

<http://www.aaa.si.edu/collections/marcel-breuer-papers-5596/more>