

---

# DESENHO INCERTO

o mito da "cópia" na historiografia  
do design brasileiro

---

Rafael Amato

---

---

# DESENHO INCERTO

o mito da "cópia" na historiografia  
do design brasileiro

---

Rafael Amato Bruno de Lima

---

Exemplar revisado e alterado em relação à versão original, sob  
responsabilidade do autor e anuência da orientadora. A versão original,  
em formato digital, ficará arquivada na Biblioteca da Faculdade.

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo  
da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em  
Ciências pelo Programa de Pós-Graduação em Design.

**ORIENTADORA**

prof.<sup>a</sup> dr.<sup>a</sup> Priscila Lena Farias

SÃO PAULO, 22 DE DEZEMBRO DE 2023

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

---

Catálogo na Publicação – Serviço Técnico de Biblioteca  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

---

Amato, Rafael

Desenho incerto: o mito da "cópia" na historiografia  
do design brasileiro / Rafael Amato; orientadora Priscila  
Lena Farias. – São Paulo, 2023.  
272 p.

Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo  
da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Design.

1. Design. 2. Historiografia. 3. Cultura Projetual. 4. Modernismo.  
I. Farias, Priscila Lena, orient. II. Título.

---

Elaborada eletronicamente através do formulário disponível em:  
<<https://fichacatalografica.fau.usp.br/>>

*Ao meu irmão, Gabriel Amato,  
que me ensina diariamente  
o ofício de historiador.*

---

# Agradecimentos

Ao longo destes dois anos e meio de pesquisa, contei com o apoio de pessoas queridas que de diferentes maneiras colaboraram para a construção deste trabalho, por isso registro aqui meus agradecimentos:

À Priscila Lena Farias, minha orientadora, que acompanhou minhas decisões de maneira atenta e, sobretudo, aberta, o que foi essencial para o resultado final da pesquisa;

Aos professores Mary Anne Junqueira, José Tavares Correia de Lira, Eduardo Costa e Marcos Braga, pelos aprendizados e compartilhamentos durante suas disciplinas, que contribuíram de maneira valiosa com o meu processo formativo;

Ao Eduardo Costa e à Lívia Lazzaro Rezende, pela participação na banca de qualificação desta dissertação, propondo caminhos e questionamentos que modificaram para melhor os rumos da pesquisa;

Aos funcionários e professores da Esdi, em especial, Ligia Medeiros, Guilherme Altmayer, Zoy Anastassakis, Washington Lessa, Mauricio Teitel, Carlos Ferreira Santos e Albert Thiago M. Vaz, que facilitaram o acesso ao arquivo da instituição e compartilharam importantes informações sobre a escola;

Aos colegas de trabalho do BDMG Cultural, do Instituto Inhotim e da Hardy Design: Gabriela Moulin, Larissa D'Arc, Paulo Proença, Valquiria Rabelo, Deri Andrade, Lorena Vicini, Carolina Lopes, Lucas Menezes, Douglas Freitas, Ricardo Lopes, Hariel Santos, Tobia Hallak e Izabela Rodrigues. No desafio de conciliar pesquisa acadêmica e prática projetual, o convívio, e sobretudo a compreensão de vocês, foi fundamental para que eu chegasse no resultado final deste trabalho;

Aos amigos e às amigas historiadoras, em especial, Raissa Brescia, Taciana Garrido, Aline Lemos e Gabriel Nascimento. Meu interesse pela história não existiria se não fosse pelos incontáveis debates que assisti entre vocês;

A todos os amigos do Humaitá, com quem passo horas estudando e brincando maracatu, coco e outras culturas populares brasileiras que me inspiram profundamente. Em especial, agradeço ao Pedro Gontijo, referência intelectual e musical, um grande amigo que se tornou um mestre;

Ao João Bittar Fiammenghi, com quem compartilho muitos dos questionamentos sobre o encontro entre história e design e o desafio de pesquisar na área. Nossas conversas, discussões e encontros foram essenciais para a construção desta pesquisa;

Aos amigos Camila Silva, Karin Kussaba, Nathalia Costa e Vinicius Salomoni, por tornarem São Paulo um pouco mais familiar nos momentos que precisei estar na cidade;

À Daniela Ponce de Leon, pelos tantos momentos divertidos que passamos juntos na mesma casa e pelo cuidado que construímos entre nós em situações tão desafiadoras;

Aos novos amigos Deri Andrade e Rodolfo Oliveira, com quem compartilhei muitos momentos divertidos no último ano;

Ao Leo Passos, pelas referências compartilhadas e pela escuta nos momentos em que eu me perdia nos meus planos;

Ao Kaio Fialho, amigo de longa data que se reaproximou no momento de escrita desta dissertação, compartilhando lembranças e planos para o futuro que me mantiveram animado para seguir em frente;

Ao André Victor, pelas conversas sobre os desafios da vida acadêmica no campo do design e pela ajuda com as referências que precisei acessar na Esdi;

À Ana Cecília Souza, a Ceci, pela companhia dos últimos anos que se aprofundou na reta final deste trabalho;

Ao Gabriel Nascimento e à Carolina Rosetti, pela disponibilidade em me ajudar com o que for preciso;

Ao Ismael Artur, pela companhia diária dos últimos anos e pelos incontáveis almoços e jantares compartilhados;

Aos amigos de longa data que se tornaram minha família, Henrique de Mello, Flávia Chagas, Lucas Magalhães, Tatiana Camelo, Luciano Ottoni e Rafael Libaneo;

Ao Marcelo Pantuzza, com quem sempre pude contar com palavras de incentivo para seguir em frente nas decisões que tomo;

À Camila Azevedo, por escutar atentamente minhas dúvidas sobre o lugar que ocupo e pelas dicas de tradução acadêmica;

Ao Derek Luz, pelas conversas profundas sobre os assuntos mais diversos e pela receptividade carinhosa nas minhas visitas ao Rio;

Ao Marcos Antônio, meu pai, que apesar do silêncio, sei que torce por mim;

À Carmelita Amato, minha mãe, por sempre acreditar e apoiar minhas escolhas;

Ao Wellington Soares, meu querido Wel, pela companhia constante durante a escrita e por sempre me lembrar que sou um pesquisador, assim como você é um artista que me provoca profunda admiração;

Ao Gabriel Amato, a quem dedico esta dissertação. Irmão, todo este trabalho parte da minha admiração por você. Ele não existiria se não fosse pelas nossas conversas, referências compartilhadas e pela busca incessante por conhecimento, que aprendi com você, para superarmos os desafios de sermos da primeira geração da família a ocupar um espaço na universidade.





*Porque você não verá  
Meu lado ocidental  
Não precisa medo não  
Não precisa da timidez  
Todo dia é dia de viver  
Eu sou da América do Sul  
Eu sei, vocês não vão saber*

Trecho da música “Para Lennon e McCartney” (1970),  
de Lô Borges, Marcio Borges e Fernando Brant.

---

# Resumo

Esta dissertação tem como temática central as interpretações sobre os processos de institucionalização do design moderno no Brasil ocorridos entre as décadas de 1950 e 1960. Partindo das discussões propostas pelos debates historiográficos dos anos 1990 e 2000 sobre a criação do design como uma disciplina no país, a pesquisa se dedica a entender de que modo uma cultura histórica da “cópia” se faz presente em interpretações sobre as apropriações de modelos estrangeiros, sobretudo na criação de projetos educacionais de design. Argumento, em síntese, que por meio de um anacronismo não explicitado, um mito da “cópia” na historiografia do design nacional foi constituído pela historiografia perpassada por essa cultura histórica. Nesse sentido, o “passado sociogenético” do design moderno brasileiro foi interpretado a partir das reavaliações e críticas disciplinares construídas posteriormente, durante a década de 1970. Analiso, portanto, materiais jornalísticos de época e documentos encontrados no Arquivo da Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi), no Rio de Janeiro, com o intuito de reavaliar essas perspectivas. Meu enfoque, dessa maneira, concentra-se na circulação transnacional de ideias em torno dos conhecimentos artísticos e projetuais, assim como suas apropriações seletivas submetidas às diversas dimensões do poder. Além disso, dedico especial atenção às interpretações conceituais válidas no momento de fundação da Esdi, no início dos anos 1960, instituição descrita, muitas vezes, como o marco fundador do design no Brasil. A dissertação está dividida em quatro capítulos com suas respectivas especificidades. No primeiro, analiso a construção da cultura histórica da “cópia” entre passado e presente pautada na busca por uma identidade nacional por meio de projetos de design. No segundo, levanto e analiso as interpretações sobre o design moderno que argumento fazerem parte de uma virada historiográfica do design brasileiro. No capítulo três, por sua vez, investigo a construção do repertório teórico da “cópia” no campo do design desenvolvido ao longo da década de 1970. Por fim, no quarto e último capítulo, interpreto a formação do design moderno brasileiro das décadas de 1950 e 1960 a partir das análises realizadas ao longo dos capítulos anteriores. Argumento que, nesse momento, por meio de um desenho incerto, perspectivas estrangeiras eram negociadas por agentes históricos múltiplos. Dessa maneira, concluo ser possível, em oposição ao mito da “cópia”, observar o passado constitutivo do design no Brasil sob a perspectiva de diálogos, trocas e conflitos.

**PALAVRAS-CHAVE:** design moderno; historiografia; circulação de ideias; cultura projetual; estudos pós-coloniais.

---

# Abstract

# Uncertain Design: the “Copying” Myth in Brazilian Design Historiography

This dissertation has as its central theme interpretations of the institutionalization of modern design in Brazil that took place between the 1950s and 1960s. Starting from the discussions proposed by the 1990s and 2000s historiographical debates about the creation of design as a discipline in the country, the research is dedicated to understand how a historical culture of “copy” is present in interpretations about the appropriations of foreign models, especially in the creation of educational design projects. In summary, I argue that through a non-explicit anachronism, a myth of “copy” in the historiography of national design was constituted by the historiography permeated by this historical culture. Thus, the “sociogenetic past” of Brazilian modern design was interpreted by the disciplinary assessments and criticisms constructed later, during the 1970s. Therefore, I analyze journalistic materials from the period and documents found in the Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi) Archive, in Rio de Janeiro (Brazil), in order to re-evaluate these perspectives. My focus is on the transnational circulation of ideas around artistic and design knowledge. In addition, I dedicate special attention to valid conceptual interpretations at the time of Esdi’s foundation – in the early 1960s – institution often described as the milestone foundation of design in Brazil. The dissertation is divided into four chapters with their respective specificities. In the first one, I analyze the construction of the historical culture of “copy” between past and present based on the search for a national identity through design projects. In the second one, I select and analyze interpretations of modern design that I argue to represent a historiographical turn in Brazilian design. In chapter three, I investigate the construction of the theoretical repertoire of “copy” established in design discipline throughout the 1970s. Finally, in the fourth and last chapter, I interpret the formation of modern Brazilian design during the 1950s and 1960s based on the analysis carried out throughout the previous chapters. I argue that at that time, through an uncertain design, foreign perspectives were negotiated by multiple historical agents. Then, I conclude that it is possible – in opposition to the myth of “copy” – to observe the constitutive past of design discipline in Brazil from the perspective of dialogues, exchanges and conflicts.

**KEYWORDS:** modern design; historiography; circulation of ideas; design culture; postcolonial studies.

---

# Lista de figuras

- PG 23 FIGURA 1**  
Frames do filme São Paulo Sociedade Anônima (1965)
- PG 32 FIGURA 2**  
Folha rasurada do rascunho intitulado “Fundação da Escola Superior de Desenho Industrial” (s.d.).
- PG 40 FIGURA 3**  
Página do jornal *Folha de S. Paulo* contendo entrevista com o designer Pedro Franco (Oliveira, 2018).
- PG 42 FIGURA 4**  
Página da Folha Ilustrada do jornal *Folha de S. Paulo* que reproduz imagens de móveis desenhados por designers brasileiros (Vallone, 2014).
- PG 90 FIGURA 5**  
Página da reportagem de Felipe Taborda (1994) com destaque para o mapa do Brasil ao centro do *layout* e imagens de produtos visuais ao seu redor, descritas pelo autor como referências que deveriam inspirar o estilo do design brasileiro.
- PG 142 FIGURA 6**  
Fotografias de divulgação da Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi) reproduzidas em reportagem do *Jornal do Brasil* (Nogueira, 1968).
- PG 151 FIGURA 7**  
Lista de textos para as fotos (s.d.), possivelmente exibidas na 1ª Bienal Internacional de Desenho Industrial do MAM Rio, desenvolvida pelo Diretório Acadêmico da Esdi.
- PG 154 FIGURA 8**  
Fotografias da intervenção contra o consumismo realizada no pavilhão da Esdi na 1ª Bienal Internacional de Desenho Industrial e logo do diretório acadêmico da Esdi (DAESdi68) reproduzidos na reportagem sobre design do *Jornal do Brasil* (Celina, 1968).
- PG 158 FIGURA 9**  
Capa do caderno especial intitulado “Brasil do desenvolvimento” (1970), publicado pelo jornal *O Globo* em 1970.

- PG 164 FIGURA 10**  
Página da reportagem do jornal *O Globo* (1972a) que registrou o debate entre professores da Esdi sobre importação e design nacional.
- PG 169 FIGURA 11**  
Página da reportagem do jornal *O Globo* (1972g) que destacou, por meio de um quadro centralizado no *layout*, a atuação do governo brasileiro no desenvolvimento de políticas públicas de fomento ao design.
- PG 171 FIGURA 12**  
Reprodução de falas e retratos em reportagem do jornal *O Globo* (1972i) dedicada a discutir a situação do campo do design brasileiro.
- PG 176 FIGURA 13**  
Página da reportagem do *Jornal do Brasil* (London, 1977) com destaque para as falas dos participantes do Simpósio sobre “Desenho Industrial nos Países Dependentes” realizado na 29ª reunião anual da SBPC.
- PG 179 FIGURA 14**  
Capa da publicação *Produto e linguagem | conceitos* (ABDI, 1977).
- PG 182 FIGURA 15**  
Primeira folha do documento “Segunda Parte – Análise e Crítica Econômica” (s.d.).
- PG 204 FIGURA 16**  
— 205 Reportagem do *Jornal do Brasil* (Trota, 1958) sobre a inauguração do MAM Rio que reproduziu dois organogramas diferenciando “O Museu no presente” e “O Museu no futuro”.
- PG 218 FIGURA 17**  
Reprodução do debate entre Tomás Maldonado e Meyer Schapiro no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* (Gullar, 1961a).
- PG 228 FIGURA 18**  
Em reportagem sobre as visitas de Max Bense ao Brasil, o *Jornal do Brasil* (1964) reproduziu o registro fotográfico do filósofo alemão em uma de suas palestras.



---

# Lista de abreviaturas e siglas

ABDI	Associação Brasileira de Desenhistas Industriais
ABEDESIGN	Associação Brasileira de Empresas de Design
ADG	Associação dos Designers Gráficos
ADI	Associazione per il Disegno Industriale
AICA	Associação Internacional de Críticos de Arte
ALADI	Asociación Latinoamericana de Diseño
AMPVDI	Aloisio Magalhães Programação Visual Desenho Industrial
CEO	Chief Executive Officer
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
Consultec	Companhia Sul Americana de Administração e Estudos Técnicos
CPDOC	Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil
D&I	Design & Interiores
DA	Diretório Acadêmico
Esdi	Escola Superior de Desenho Industrial
ESPM	Escola Superior de Propaganda e Marketing
ETC	Escola Técnica de Criação
FAAP	Fundação Armando Alvares Penteado
FAU USP	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
FGV	Fundação Getúlio Vargas
Fuma	Fundação Mineira de Arte Aleijadinho
Grudar	Grupo de estudos de design e artesanato
GT	Grupo de Trabalho
HfG	Hochschule für Gestaltung
IAB	Instituto de Arquitetos do Brasil
IAC	Instituto de Arte Contemporânea
IBA-RJ	Instituto de Belas Artes do Rio de Janeiro
ICDHS	International Conferences on Design History and Studies

ICSID	International Council of Societies of Industrial Design
IDI	Instituto de Desenho Industrial
IHGB	Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
Ilari	Instituto Latino-americano de Relações Internacionais
MAM	Museu de Arte Moderna
Masp	Museu de Arte de São Paulo
MEC	Ministério da Educação
MIC	Ministério da Indústria e do Comércio
MOMA	Museum of Modern Art
MPB	Música Popular Brasileira
Mudes	Fundação Movimento Universitário de Desenvolvimento Econômico e Social
OCR	Reconhecimento Ótico de Caracteres
PBCT	Plano Básico de Ciência e Tecnologia
P&D	Pesquisa & Desenvolvimento
PUC-RJ	Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
PVDI	Programação Visual Desenho Industrial
RCA	Royal College of Arts
SBPC	Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência
SDJB	Suplemento Dominical do Jornal do Brasil
UEMG	Universidade do Estado de Minas Gerais
UFF	Universidade Federal Fluminense
UFG	Universidade Federal de Goiás
UMA	Universidade Mineira de Arte
Unesco	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
Unesp	Universidade Estadual Paulista
Unicamp	Universidade Estadual de Campinas
UNIDO	United Nations Industrial Development Organization
Usaid	United States Agency for International Development

---

# Sumário

INTRODUÇÃO	21
<b>Entre deslocamentos e sobreposições temporais</b>	
CAPÍTULO 1	39
<b>Em busca da identidade projetual brasileira: a interpretação do design nacional como "cópia"</b>	
1.1 Relações globais e pensamento pós-colonial como possibilidades para a historiografia do design	50
1.2 Desconstrução da nação em oposição ao difusionismo cultural	63
1.3 O mito da "cópia" entre passado e presente	71
CAPÍTULO 2	79
<b>Uma virada historiográfica: a consolidação de um mito (1990 – 2000)</b>	
2.1 Descobrimientos e independência do design brasileiro	84
2.2 Adesão ingênua, mimese e design de costas para o Brasil	94
2.3 A "cópia" posta em questão	118

CAPÍTULO 3	127
<b>O debate polifônico sobre a "cópia": interpretações em construção na década de 1970</b>	
3.1 Atuar no e sobre o mercado, um novo lema para o design	136
3.2 Importação <i>versus</i> exportação, a possibilidade de um design com linhas brasileiras	157
3.3 Anacronismos entre a construção e a consolidação do mito da "cópia"	177
CAPÍTULO 4	187
<b>Diálogos, trocas e conflitos: possibilidades de interpretação para a institucionalização do design moderno brasileiro</b>	
4.1 Correspondências transnacionais sobre um novo fazer "artístico"	194
4.2 Esdi como um meio, e não como fim	211
4.3 A experiência guiada pela prática	223
CONSIDERAÇÕES FINAIS	235
<b>A incerteza como fio condutor</b>	
REFERÊNCIAS	246
APÊNDICE	266



---

## INTRODUÇÃO

# entre deslocamentos e sobreposições temporais

Transformação contraditória. Talvez essa seja uma expressão possível para caracterizar as profundas mudanças pelas quais a sociedade brasileira passava entre as décadas de 1950 e 1960. Os esforços para a construção de Brasília, a perda por parte do Rio de Janeiro de seu *status* de capital federal e os investimentos na indústria automobilística são alguns exemplos de eventos catalisadores do desenvolvimento da nação em um contexto marcado pela desigualdade social. Nesse momento, brasileiros e brasileiras viviam entre a expectativa de projetos de grande porte e o caos decorrente dos seus canteiros de obra. Essas contradições, contudo, convergiam em exposições, crítica de arte e cultura visual (Le Blanc, 2017, p. 236), promovendo mudanças no campo artístico e cultural nacional. A indústria surgiu como promessa do desenvolvimento econômico, mas também como elemento crucial para a elaboração de novas propostas de educação e produção artística no Brasil. “É a indústria que vai decidir! É o aço, o petróleo, nossas máquinas, nossos automóveis, nossos tratores” (São Paulo Sociedade Anônima, 1965), assim afirmou Arturo a Carlos, personagens do filme *São Paulo Sociedade Anônima*, dirigido por Luis Sérgio Person e lançado em 1965. Em sua longa metragem, Person direcionou o olhar para a “metáfora da cidade-máquina”

(Xavier, 2006, p. 18), referenciada na acelerada expansão da indústria que ocorria no final dos anos 1950. A preocupação do diretor revela como a produção cinematográfica contribuiu com os imaginários de progresso da época circunscritos aos seus contextos históricos.

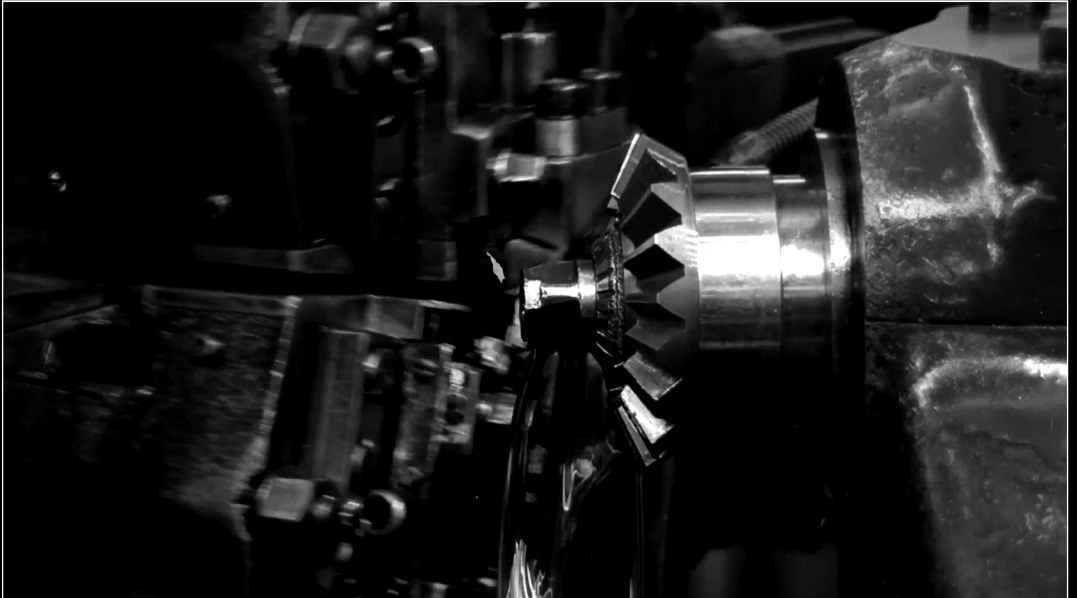
Dentro desse imaginário, um novo profissional surgia como figura central para a execução do projeto desenvolvimentista da nação: o desenhista industrial. Carlos, personagem principal de *São Paulo s/A*, havia se formado como técnico da área e viu nas novas possibilidades da indústria automobilística o caminho da ascensão social. O mundo do trabalho, no entanto, se tornaria seu pesadelo em uma cidade repleta de cenas cotidianas sufocantes. Ao se perceber como uma engrenagem dentro desse contexto, o personagem se sente preso à mediocridade do anonimato. Para Carlos, até sua vida amorosa passa a ser motivo de sofrimento, tendo em vista que mesmo no contexto privado, sua satisfação seria sufocada pelas preocupações de uma vida caótica. Nas palavras do personagem, “Tudo passaria depressa como tudo que se passa em São Paulo” (São Paulo Sociedade Anônima, 1965). Em uma das cenas do filme, Carlos, imerso em sua obsessão, perde o controle dos sentimentos e, ao atravessar o Viaduto do Chá ocupado por indivíduos igualmente anônimos, repete: “Recomeçar, mil vezes recomeçar, recomeçar de novo, recomeçar sempre” (São Paulo Sociedade Anônima, 1965). Sob o paradigma da “relação homem-máquina”, a cidade se torna o “ponto central da angústia” (Xavier, 2006, p. 20) do personagem, retratado em uma cena vertiginosa que intercala imagens das engrenagens de uma indústria e de Carlos desorientado em meio a cidade de São Paulo [FIGURA 1].

Embora ficcional, o enredo criado por Person, que se passa entre 1957 e 1961, indica que o desenhista industrial começava a ser percebido como uma figura central para a vida contemporânea nas cidades brasileiras. Para além disso, a representação no filme também é indício de que esse novo profissional já era tema de reflexões do imaginário cultural do país. A escolha do cineasta por apresentar seu personagem como desenhista industrial parece, portanto, fazer parte de um diálogo entre a atmosfera de industrialização que o Brasil se encontrava e o desejo de criação a partir desse contexto. Por meio da liberdade que a produção cinematográfica permite, Person procurou explorar a desumanização do processo de desenvolvimento industrial, os problemas decorrentes do crescimento desenfreado das cidades e seus reflexos nos indivíduos, que apesar de anônimos, encontrariam no sofrimento a coletividade. Tudo

---

FIGURA 1

Frames do  
filme São Paulo  
Sociedade  
Anônima (1965).





isso metonimizado na figura de Carlos, um técnico desenhista industrial. O contexto brasileiro, pelo menos o circunscrito à cidade de São Paulo retratada no filme, portanto, se constituía a partir das contradições da defesa do progresso frente à desordem provocada pelos seus projetos. Algo digno de profunda angústia na perspectiva filmográfica de Luis Sérgio Person. No Rio de Janeiro, essas contradições também faziam parte do cotidiano de seus moradores, como afirma a pesquisadora Aleca Le Blanc (2017) ao analisar a cultura visual brasileira do final da década de 1950. Eventos sediados no Brasil, como o Congresso Internacional de Críticos de Arte em 1959, indicam que personalidades de diferentes frentes de atuação, da política à poesia, se articulavam para a construção de um país do futuro, mas com os pés fincados em seus presentes.

Essa interpretação sugere que o Brasil do futuro não era apenas imaginado, mas também construído a partir de decisões práticas cotidianas que negociavam interesses locais com preocupações globais relativas ao progresso, à educação artística e aos novos modos de produzir em um contexto de reconstrução pós Segunda Guerra Mundial. A disciplinarização do desenho industrial e a consequente formação em nível superior de seu profissional se tornaram, portanto, ferramentas essenciais tanto para a imaginação quanto para a implementação dos projetos de um país perpassado por duas palavras aparentemente contraditórias: internacionalismo e nacionalismo. Imersos nessa dinâmica, brasileiros e brasileiras, desde o início da década de 1950, tentaram desenvolver experiências educacionais no âmbito do desenho industrial. O Instituto de Arte Contemporânea (IAC) do Masp; a Universidade Mineira de Artes (UMA); a Escola Técnica de Criação (ETC) do MAM Rio; a Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), em São Paulo, a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP; a Escola de Desenho Industrial e Artesanato, na Bahia; e a Escola Superior de Desenho Industrial (EsdI), no Rio de Janeiro; são alguns exemplos de instituições que tentaram construir um novo tipo de educação no contexto brasileiro a partir do diálogo com diferentes perspectivas do campo artístico e projetual. Seus articuladores, que incluíam figuras como Lina Bo Bardi, Niomar Moniz Sodré, Tomás Maldonado, Lúcio Grinover e Karl Heinz Bergmiller, incentivaram debates que demonstram a diversidade de percepções não apenas sobre os caminhos para a educação do desenho industrial, mas também sobre os diferentes contextos e realidades de um país. Assim como o cineasta Luis Sérgio Person, agentes históricos

brasileiros e estrangeiros interpretavam essas realidades e, a partir de suas percepções, imaginavam, questionavam e propunham soluções para as transformações contraditórias da sociedade brasileira.

\*\*\*

As interpretações negociadas entre agentes locais e estrangeiros não parecem ter sido, no entanto, a proposta interpretativa construída pela historiografia hegemônica do design que se dedicou a analisar o momento de constituição do design moderno brasileiro<sup>1</sup> das décadas de 1950 e 1960, objeto de pesquisa desta dissertação. Mais especificamente, os livros *Design no Brasil: origens e instalações* (1997), escrito por Lucy Niemeyer; *Análise do design brasileiro: entre mimese e mestiçagem* (2005), escrito pelo pesquisador mineiro Dijon de Moraes; e *Design gráfico brasileiro: anos 1960* (2006), coletânea organizada por Chico Homem de Melo, com especial atenção ao texto de João de Souza Leite intitulado “De costas para o Brasil: o ensino de um design internacionalista”, foram escolhidos como foco central das investigações. Esse conjunto historiográfico tem em comum a proposição interpretativa de que a descontextualização das referências estrangeiras em circulação no Brasil teria resultado na “cópia” irrefletida de um modelo de educação alemão pautado na Hochschule für Gestaltung Ulm (HfG Ulm). Seguindo as proposições do historiador britânico Clive Dilnot (1984b) sobre a constituição de mitos na historiografia do design, argumento que, no caso do Brasil, essas interpretações historiográficas das décadas de 1990 e 2000, consolidaram uma visão mítica sobre a constituição do design moderno brasileiro.

Essa visão se caracteriza por reduzir a institucionalização do design no país à fundação da Esdi que, por sua vez, não representaria uma verdadeira identidade projetual brasileira. Além disso, na tentativa de afastamento dessa suposta “cópia”, as complexas relações sociais

---

<sup>1</sup> Utilizo a expressão “design moderno brasileiro” com o intuito de evidenciar que o processo de institucionalização ocorrido nas décadas de 1950 e 1960 faz parte de uma ruptura que marca a conscientização do design em território brasileiro enquanto conceito, profissão e ideologia (Cardoso, 2005, p. 7). Compreendo, assim, que a atividade do design já existia mesmo antes dessa ruptura com uma produção extensa de materiais gráficos e industriais. Nesse sentido, entendo que as investigações historiográficas sobre o design brasileiro, que inclui perspectivas modernas, mas não se restringem a elas, devem ser uma ferramenta de desmistificação tanto de uma identidade restrita ao moderno quanto a uma perspectiva que procura excluir essa categoria em busca de uma identidade de design “genuinamente brasileira”.

constituídas no passado, que vão além da formulação de soluções práticas em design, foram minimizadas. É evidente que a cópia de produtos, a partir da compra de *royalties*, por exemplo, era uma prática comum entre empresários e combatida por designers, sobretudo ao longo da década de 1970. A reportagem “Brasil copia modelos de fora e perde informação”, publicada no jornal *O Globo* (1972c), por exemplo, reforçou a percepção do designer e professor Décio Pignatari de que os empresários brasileiros “copiavam” modelos de fora do país para fabricar produtos compreendidos como desconectados da realidade brasileira. Pignatari, na época professor da Esdi, foi entrevistado pelo jornal e sugeriu como solução a criação de um *know-how* tecnológico nacional. Para ele, essa criação deveria acontecer em todos os níveis da sociedade, incluindo o industrial e o educacional. Identifico, portanto, que a “cópia” era uma questão multifacetada que representaria um entrave em contextos diversos. O uso da palavra entre aspas, inclusive, faz parte do reconhecimento da sua diversidade de significados. Escolhi grafar a palavra dessa maneira na tentativa de sintetizar o postulado de uma série de interpretações muito diversas que reforça a descontextualização e a adesão acrítica como características fundamentais da constituição do design moderno no país.

Utilizar a cópia de produtos como chave interpretativa para a análise da circulação de ideias, pensamentos e desejos da constituição de uma nova disciplina no país não seria, contudo, um movimento reducionista? É possível afirmar que as produções historiográficas contribuem com a manutenção de um mito da “cópia”? Em qual contexto e a partir de quais referências e interesses essa interpretação da educação do design brasileiro como “cópia” emergiu? A institucionalização do ensino de design no Brasil por meio da fundação da Esdi se constituiu a partir de uma “cópia” irrefletida de modelos exteriores ou de apropriações e criações locais submetidas a relações de poder? Essas perguntas impulsionaram uma série de procedimentos que teve como objetivo inicial revisar as análises históricas brasileiras sobre a constituição dos modelos de ensino de design, em especial as produzidas durante as décadas de 1990 e 2000. A partir dessa revisão, foi necessário também percorrer a construção da ideia de “cópia”, palavra que, sobretudo ao longo da década de 1970, começou a ser mobilizada em diferentes debates sobre o desenho industrial, resultando em múltiplos significados sobre produção, educação e autonomia do design brasileiro, posteriormente apropriados pela historiografia dos anos 1990 e 2000. Analisar esses diferentes significados foi essencial para, enfim, interpretar

sob uma nova perspectiva os processos mútuos de troca ocorridos durante as décadas de 1950 e 1960 entre agentes históricos brasileiros e estrangeiros que resultaram na institucionalização do design moderno nacional.

É perceptível, portanto, que o recorte temporal desta dissertação é bastante amplo, o que em um primeiro momento pode parecer uma escolha pouco precisa ou mesmo impraticável para o espaço de tempo reservado a uma pesquisa de mestrado. Ao começar a analisar a historiografia selecionada, contudo, percebi que a interpretação da “cópia” é resultado da sobreposição de camadas de temporalidades que engendram camadas de sentidos igualmente sobrepostas. Dessa maneira, decidi percorrer uma questão, a cultura histórica da “cópia”, e, não, um período de tempo restrito. Ao me aprofundar nas leituras, fui aos poucos compreendendo que para analisar o momento sociogenético do design moderno brasileiro sob uma nova perspectiva – de trocas, diálogos e conflitos – seria necessário primeiramente compreender como a cultura da “cópia” foi construída ao longo do tempo e, sobretudo, incorporada às interpretações sobre a constituição identitária do design nacional. Os métodos e a teoria da história foram, assim, primordiais para a construção deste trabalho, tendo em vista que, como defendido por Clive Dilnot (1984), as narrativas míticas da história do design, interessadas apenas em supostos “fatos” históricos, seriam resultado do afastamento entre o campo do design<sup>2</sup> e os métodos específicos da história. Procurei, portanto, colocar em prática uma “operação historiográfica” (De Certeau, 2015) atenta ao lugar social, à prática disciplinar e à escrita da dissertação e da historiografia sob análise nela. Sendo assim, a historicidade da escrita da história e os métodos de enfrentamento de fontes primárias foram debates primordiais para a adoção consciente dessa operação e de seus procedimentos metodológicos.

Como ponto de partida, a historiografia selecionada enquanto objeto de estudo foi analisada a partir dos seus lugares de produção e de suas referências conceituais, com o intuito de compreensão das teses mais recorrentes em torno das apropriações do design moderno brasileiro.

---

2 Assim como proposto pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, a ideia de campo social corresponde a um ambiente de práticas, relativamente delimitado, em que agentes sociais, diferentes relações de força e de hierarquização, produções, reproduções e negociações sociais se correlacionam na elaboração de um espaço social (Thomson, 2018). Utilizo a expressão “campo do design”, portanto, com o objetivo de me referenciar a um espaço social heterogêneo de práticas e debates relacionados ao design.

Essas teorias, em seguida, foram confrontadas por meio de uma pesquisa documental de fontes primárias divididas em dois grupos com suas respectivas particularidades. O primeiro deles é constituído de materiais jornalísticos publicados no *Jornal do Brasil*, n' *O Globo*, na *Folha de S. Paulo* e n' *O Estado de S. Paulo*. Com exceção do *Jornal do Brasil*, que tem seu acervo disponível na *Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional*, os materiais foram acessados no acervo digital de seus respectivos periódicos, por meio da busca por termo exato – *desenho industrial*, *artes gráficas*, *escola de Ulm*, *programação visual* são alguns dos termos utilizados –, já que os documentos foram digitalizados com OCR (Reconhecimento Óptico de Caracteres).

A escolha dos periódicos como fontes de investigação pode, entretanto, ser acusada de ingênua ou mesmo inadequada para a análise dos processos de constituição do design no Brasil. Ao investigar a escrita da história por meio da imprensa, a historiadora Tania Regina de Luca (2008) evidencia as resistências no contexto brasileiro do uso de jornais como fonte para investigações historiográficas. A descrição sobre a história da imprensa, escrita por José Honório Rodrigues na terceira edição do livro *Teoria da História do Brasil* (1968), é mobilizada por De Luca (2008) para indicar a suspeição em relação ao uso das produções jornalísticas nos debates historiográficos. Apesar de reconhecer os jornais enquanto fontes para os historiadores, Rodrigues (1968) destacou a mistura entre imparcialidade, tendencioso, falso e certo em conteúdos editoriais, muitas vezes, demarcados pela dificuldade de independência dos interesses governamentais ou mesmo empresariais. A suposta falta de objetividade das fontes jornalísticas já era questionada no final da década de 1960 por meio da crítica aos processos metodológicos historiográficos herdados do século XIX, que buscavam a “verdade” por meio de documentos oficiais supostamente neutros e confiáveis, características que nenhum documento poderia ostentar. No entanto, ainda segundo De Luca (2008, p. 117), o constante alerta do uso ingênuo dos periódicos como receptáculos de informações acabou por criar um “amplo rol de prescrições que convidavam à prudência e faziam com que alguns só se dispusessem a correr tantos riscos quando premiados pela falta absoluta de fontes” (De Luca, 2008, p. 117).

Para De Luca (2008), a partir da década de 1970 esse contexto começa a mudar com investigações que utilizam os jornais como o próprio objeto de pesquisa. As pesquisadoras Maria Helena Capelato e Maria Lígia Prado são apontadas como figuras importantes para essa virada. As dissertações de ambas, reunidas no livro *O bravo matutino* (1980),

analisaram o jornal *O Estado de S. Paulo*, considerando o periódico como importante instrumento de formação da opinião pública que vai muito além de um mero veículo de informações. Contudo, como evidenciado por De Luca (2008), a análise cautelosa de produções jornalísticas exige alguns procedimentos de interrogação específicos: identificar os colaboradores do periódico; analisar características materiais, disposição dos elementos gráficos, propagandas e escolhas estéticas; identificar o público e a circulação do material; analisar o periódico sob a perspectiva da problemática central escolhida são algumas das possíveis boas práticas investigativas que devem ser encaradas pelos historiadores.

No caso dos textos jornalísticos mobilizados ao longo da dissertação, considero importante justificar a escolha dos periódicos *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo*, *O Globo* e *Jornal do Brasil* como principais fontes de pesquisa. Suas sedes no Rio de Janeiro e São Paulo, cidades que inicialmente fundaram instituições de ensino e profissionais no campo do design e que historicamente constroem para si a imagem de “cabeça da nação”<sup>3</sup>, parecem ter contribuído para o contato mais imediato dos debates em torno do design e a consequente publicação de artigos nos periódicos dessas cidades. Obviamente, a centralidade no eixo Rio/São Paulo pode e deve ser questionada, tendo em vista que a disponibilidade de materiais para análise pode dizer mais sobre o poder exercido por essas regiões, que, muitas vezes, suprime debates em outros contextos no intuito de inventar seus próprios “pioneirismos”. Os jornais em questão, no entanto, tinham circulação nacional expressiva<sup>4</sup> com sucursais em outras regiões do país e, em alguma medida, contribuíram para a hipervalorização dos centros urbanos sudestinos enquanto pólos projetuais nacionais. Apesar dessa discussão não ser o foco da dissertação, esse deve ser um alerta constante para o procedimento de análise dos

---

3 As comemorações do centenário de independência do Brasil em 1922 possuem importante papel na construção de São Paulo como “cabeça da nação”, que levaria o país ao progresso e à modernidade. A historiadora Marly Motta (2013) investiga esse processo por meio do questionamento da formação da nação brasileira e de sua consequente identidade atrelada a histórias regionais. As disputas entre Rio de Janeiro e São Paulo enquanto núcleos de proposição de uma identidade nacional são também debatidas por Rafael Cardoso (2022) sob o ponto de vista da cultura visual no Brasil entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX.

4 Os verbetes sobre os jornais *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo*, *O Globo* e *Jornal do Brasil* desenvolvidos pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC-FGV) são bastante informativos sobre a história desses periódicos.

documentos com o intuito de se afastar dos contextos regionais enquanto metonímias de uma realidade ou identidade nacional. No entanto, a própria historiografia do design analisada ao longo da dissertação compreende esses centros enquanto origens do design nacional. Dessa maneira, considero adequado o recorte de análise desse contexto de produção circunscrito à espacialidade geográfica em que o debate era promovido.

O segundo grupo de fontes mobilizado ao longo da dissertação é constituído por documentos encontrados no arquivo da Esdi, importante acervo que reúne materiais que registraram “um longo processo envolvendo agentes e instituições de latitudes e correntes distintas” (Nobre, 2010). Os debates que ocorreram durante a fundação da escola e os seus primeiros anos de funcionamento foram documentados em atas, resumos, cartas, panfletos, dentre outros suportes, analisados com cautela nesta dissertação. Assim como proposto pelo antropólogo Celso Castro (2008, p. 29), um arquivo é resultado, necessariamente, de processos seletivos. Assim, foi preciso compreender que o conjunto de materiais acessado faz parte de uma longa seleção submetida às diferentes percepções dos responsáveis pelo arquivo, que decidem sobre o que é ou não válido de ser armazenado. O tratamento do acervo da Esdi, que acessei em julho de 2022, por exemplo, se distingue bastante da situação que a pesquisadora Livia Lazzaro Rezende relatou ao *podcast* (DHS, 2020) da Design History Society.

Ao visitar o arquivo em 2019, Rezende teve contato com o que ela descreveu ser um estado preocupante de dificuldades, tendo em vista o descaso governamental em relação às universidades públicas brasileiras naquele momento. Desorganizado e aparentemente em um ambiente pouco adequado em termos de conservação, o acervo estava na iminência de ser transferido para outro espaço. De maneira bastante precisa, Rezende incorporou a situação precária do arquivo aos questionamentos em elaboração na sua pesquisa. Por outro lado, ao realizar minha investigação na Esdi, tive acesso ao acervo já transferido para um novo local da escola e reorganizado pela gestão da diretora Ligia Medeiros. Talvez seja por isso que as escolhas temáticas das pastas do arquivo me chamaram a atenção e indicaram novas possibilidades interpretativas, ao invés do caos identificado por Livia Rezende. Mais especificamente, é válido ressaltar que alguns documentos produzidos na década de 1970, momento de intensas críticas e reavaliações sobre a fundação da escola, foram armazenados em pastas referentes ao período de criação da instituição. Constatar essa escolha organizacional auxiliou

na elaboração do argumento de que deslocamentos interpretativos entre diferentes temporalidades contribuíram para a construção do mito da “cópia”, o que pode ser percebido na própria organização do acervo. Inclusive, ao referenciar os documentos que encontrei na Esdi, descrevi suas exatas localizações em gavetas e pastas com o intuito de evidenciar a organização no momento em que acessei o arquivo, já que ela faz parte das construções interpretativas negociadas pelos agentes históricos envolvidos nesse processo. A lista completa desses documentos, também referenciados nesta dissertação, pode ser consultada no Apêndice.

Para exemplificar melhor esses deslocamentos, o texto “Notas sobre a fundação da Escola Superior de Desenho Industrial” (Santos; Barral, s.d) é um documento que traz indícios que valem ser analisados aqui. Aparentemente escrito em 1972, tendo em vista a afirmação dos autores de que a análise foi feita dez anos após a fundação da Esdi, o documento foi armazenado em uma pasta que reúne, sobretudo, materiais relativos à fundação da escola no início dos anos 1960. Celso Santos e Frank Barral, estudantes da instituição em 1970, são os signatários do texto, dedicado a refletir sobre os planos de criação da Esdi. No documento, o MAM Rio e as relações entre Max Bill, Tomás Maldonado e Niomar Moniz Sodré são enfatizados como base do que mais tarde viria a ser a Escola Superior de Desenho Industrial. As conclusões dos autores acabam por sugerir que a fundação da instituição foi fruto de uma sucessão de iniciativas pessoais, interpretação consolidada por Lucy Niemeyer em seu livro *Design no Brasil: origens e instalação* (1997) já na década de 1990.

Ao analisarem a formulação do currículo esdiano, Santos e Barral apontam a circulação de diferentes personalidades conectadas ao desenho industrial no contexto do Rio de Janeiro, que incluíam os estrangeiros Robin Darwin, do Royal College of Arts, e Joseph Carreiro, professor do Illinois Institute of Technology. Contudo, a sugestão final dos autores é a de que “Na realidade, o currículo que figura no decreto de fundação é o de Tomás Maldonado (1956) com pequenas alterações” (Santos; Barral, s.d, folha 3). Para além do documento analisado, no arquivo da Esdi, é possível encontrar também um rascunho do texto final assinado por Celso Santos e Frank Barral, intitulado “Fundação da Escola Superior de Desenho Industrial”. O rascunho, datilografado e com correções feitas a lápis, é uma versão reduzida que não inclui a parte conclusiva presente em “Notas sobre a fundação da Escola Superior de Desenho Industrial”. O que chama a atenção, no entanto,



( instituto de belas artes ). Isso porém não se concretizou.

Em dezembro de 1962 foi fundada por decreto a  
Escola Superior de Desenho Industrial na rua Evaristo da Veiga 95.

O currículo que figura no decreto da fundação é o de ~~Tamás~~ Ulm  
~~Maldonado~~ com pequenas alterações.

---

FIGURA 2

Folha rasurada do rascunho intitulado "Fundação da Escola Superior de Desenho Industrial" (s.d.).

é a rasura feita à mão na frase “O currículo que figura no decreto de fundação é o de ~~Tomás Maldonado~~ (Ulm) com pequenas alterações” (Fundação..., s.d., folha 3) [FIGURA 2]. No texto final, os autores optaram por manter o nome de Maldonado, ao invés da substituição pela palavra “Ulm” sugerida pela rasura. Esse pequeno vestígio é uma indicação das diferentes interpretações em andamento sobre a formulação educacional da Esdi ou das dúvidas que os deslocamentos temporais provocam na interpretação de gênese da escola. Pode ser sutil, mas a hesitação sobre qual expressão utilizar na qualificação do currículo implementado na Esdi abre caminhos para a compreensão das apropriações dos modelos de educação de design em disputa no contexto brasileiro.

Idealmente, portanto, um documento – e a própria constituição do arquivo que o mantém – deve ser interrogado, e não utilizado de maneira positivista com o intuito de apenas provar algo (Farge, 2017, p. 73). Dessa maneira, a análise do *corpus* documental se pautou no método indiciário de leitura de fontes, como proposto pelo historiador Carlo Ginzburg (1989), com o intuito de compreender as minúcias e os indícios que nos dão pistas para construir uma ideia do momento histórico em análise. Escolhi fazer uma historiografia do design por meio das produções jornalísticas, prudentemente confrontadas com as fontes ditas oficiais recolhidas em uma instituição de valor para a historiografia do design nacional. Tendo em vista a impossibilidade de vivenciar novamente o objeto de estudo, como um físico que reproduz seu experimento repetidas vezes, foi preciso encontrar e questionar os vestígios que registraram as discussões realizadas no período. Assim, as evidências documentais investigadas ao longo da dissertação demonstraram que a discussão acerca do desenho industrial e sua educação era colocada em público por diferentes agentes. Ao invés da “cópia” acrítica de um modelo ulmiano de ensino, os agentes da institucionalização – jornalistas, artistas, designers, arquitetos e figuras políticas – alinharam as expectativas do desenvolvimento e progresso, fortemente defendidos durante as décadas de 1950 e 1960, à elaboração da formação profissional que auxiliaria na realização desses planos (ou, ao menos, de parte deles). Nesse sentido, esses agentes não se viam à parte do contexto brasileiro. Pelo contrário, eram parte de uma ideia, ou melhor, um conjunto de ideias e projetos em curso no Brasil.

Contexto e descontextualização, contudo, são palavras importantes que em outras décadas orientaram as análises das discussões em circulação no final dos anos 1950. O desenho industrial, naquele momento disciplina

ainda pouco diferenciada do campo das artes, era uma das pautas no debate sobre a educação artística tanto no Brasil como no exterior. Interpretações durante a década de 1970, no entanto, repensaram – sob uma nova perspectiva identitária – a validade do design moderno brasileiro para o contexto do país. Os designers industriais se alinhavam à uma reavaliação cultural, não apenas circunscrita ao campo do design que repensava o lugar da América Latina no mundo. No campo da música brasileira, por exemplo, Milton Nascimento entoava, em 1970, os versos “Eu sou da América do Sul. Eu sei vocês não vão saber”, escritos por Lô Borges, Marcio Borges e Fernando Brant na composição “Para Lennon e McCartney”. Na canção, os compositores evidenciaram as relações desiguais entre aquilo que era reconhecido como global, presente na música pela referência à banda The Beatles, e o que era caracterizado como local, representado pelas menções a uma certa mineiridade. A letra da canção explicita um incômodo de seus criadores com essa disparidade, contudo, ao mesmo tempo reconhece “o lado ocidental” de suas vivências.

Para uma compreensão inicial do que esse contexto de circulação e reelaboração cultural significava para o campo do design em 1978 o Instituto de Desenho Industrial do MAM Rio identificou, em seu catálogo de comemoração dos 10 anos de fundação, a busca por um modelo próprio de design como uma característica fundamental dos debates que ocorriam no final da década de 1970. Segundo o instituto, a discussão sobre um modelo, ou a adequação ao contexto brasileiro, acabou contribuindo para “um vício básico do pensamento brasileiro em design: o estabelecimento de dicotomias rígidas que valorizam ou não de tal forma os elementos constituintes da atividade que terminam conduzindo-os a uma descaracterização” (IDI, 1978, n.p.). O texto elaborado por Pedro Luiz Pereira de Souza e Silvia Steinberg, ex-alunos da Esdi, tentava encontrar um meio termo da discussão. A busca por um modelo não era invalidada pelos autores, mas era relativizada frente a sua formulação binária entre positivo e negativo. Eles alertavam sobre um tipo de prática imobilista que, em busca de um modelo, acabaria por encobrir as relações sociais por meio de “mitos tecnocráticos de grandeza” e “estereótipos sociologistas” (IDI, 1978, s. p.).

O instituto, criado paralelamente à realização da primeira Bienal Internacional de Desenho Industrial, procurava defender a importância das metodologias de design conectadas à experiência racionalista

ulmiana que estavam sendo criticadas naquele momento<sup>5</sup>. O texto sugere que apropriações eram feitas em relação às diferentes perspectivas em discussão no contexto brasileiro. Assim, “O design e suas ideias, entre elas a metodologia, fazem parte de uma história do pensamento que nada julga arbitrariamente através de simples afirmações ou negações” (IDI, 1978, n.p.). As revisões – e não negações – seriam essenciais para o próprio desenvolvimento do campo do design. A partir da identificação de que o design brasileiro havia intensificado sua relação com o pensamento político, o material questiona, mais uma vez, respostas circunscritas à lógica do verdadeiro ou falso que restringiria os modos de existência intelectual. Esse documento traz indícios de que um debate polifônico sobre a “cópia” incentivou novas respostas para o futuro do design brasileiro se afastando do que havia sido construído na década anterior a esse debate. O IDI, já no final dos anos 1970, identificou que parte desse afastamento se constituía por meio do achatamento binário das discussões, da “revolta” ou da “negação” politizada. O material elaborado pelo instituto reforçou que ao longo da década de 1970 os designers brasileiros se inseriram em um debate político em que o campo do design passou a ser elaborado a partir das dimensões práticas que ele poderia realizar na sociedade brasileira. Ainda segundo o instituto, as disputas dos desenhistas industriais naquele período se pautavam na divergência entre realismo e racionalismo. Nesse sentido, os autores do material argumentaram que:

Uma técnica ou uma atividade pode progredir sempre através de uma análise crítica. No entanto, o realista quase sempre está mal situado para isso. O realismo é uma atitude filosófica onde se está sempre com a razão, onde tudo é assimilável ou pelo menos absorvível. Ele não se compromete, ao contrário do racionalista, que sistematicamente se arrisca a cada passo. (IDI, 1978, n.p.).

---

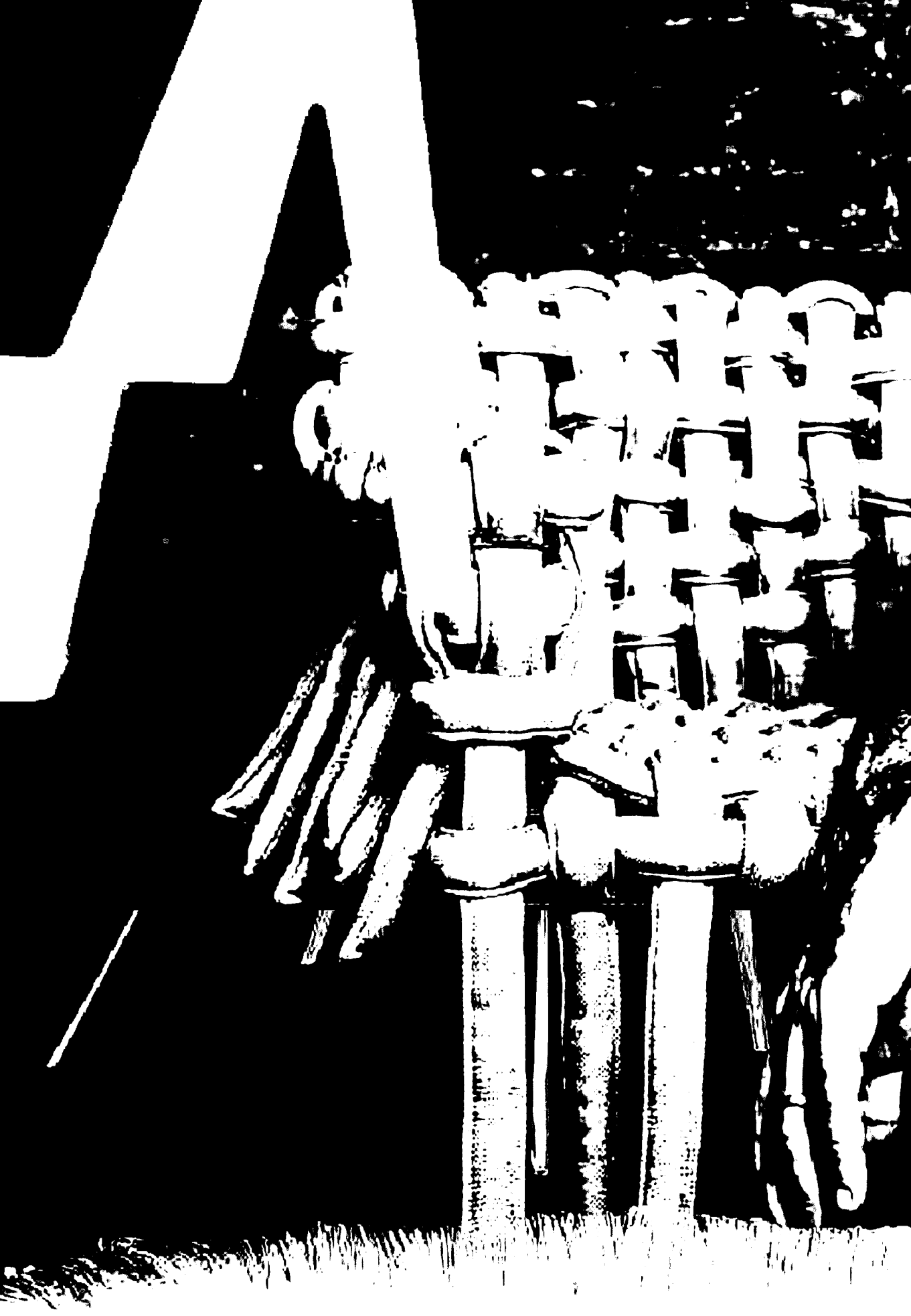
5 Pedro Luiz Pereira de Souza (2021) aponta que o Instituto de Desenho Industrial do MAM Rio foi inicialmente pensado por Karl Heinz Bergmiller como um núcleo de pesquisa da Esdi. Questões burocráticas, no entanto, impossibilitaram a implementação do instituto na escola que acabou sendo fundado no MAM. Para Souza, “A atividade desenvolvida pelo IDI/MAM foi a mais visível consequência da influência das ideias da HfG Ulm na Esdi” (Souza, 2021, p. 163), tendo em vista a valorização dos métodos sistemáticos em design e dos aspectos formais dos objetos promovida pelo instituto por meio de seus projetos.

Por fim, o realismo isolado terminaria se restringindo a um único modo de agir, o que levaria a prática de design a uma burocratização e ao conservadorismo. Esse material é uma pista sobre a complexidade de recepção do debate sobre realidade e contexto em circulação no campo do design. O Instituto de Desenho Industrial do MAM Rio não deixou de se posicionar frente às revisões formuladas à época sobre a institucionalização do desenho industrial moderno nacional. Para a análise proposta aqui, a percepção registrada no material do IDI de que o design faria parte de uma história do pensamento que opera para além da simples negação ou afirmação é valorizada em detrimento da disputa de perspectivas sobre os métodos de design adequados à realidade nacional. Durante os anos 1990 e 2000, todavia, as interpretações historiográficas sobre a institucionalização do design moderno brasileiro reproduziram, a partir de um anacronismo não explicitado, os debates sobre a “cópia” elaborados no campo do design ao longo da década de 1970 para interpretar a institucionalização do design moderno em território brasileiro; constituindo, por fim, o mito da “cópia” na historiografia do design no Brasil.

Com o intuito de defender esse argumento, esta dissertação se estruturou em quatro capítulos que buscam compreender o desenho incerto de uma disciplina em construção por interpretações multitemporais elaboradas por um grupo heterogêneo de agentes históricos, premissa que auxiliou na escolha do título da dissertação. No capítulo 1, procuro entender a partir da “apreensão mútua” (Bloch, 2001) entre passado e presente a construção da cultura histórica da “cópia” pautada na busca de uma identidade do design nacional. Além disso, considerando que essa busca é parte fundamental da manutenção de um mito da “cópia” na historiografia sobre a institucionalização do design brasileiro, o capítulo objetiva também debater um conjunto de discussões metodológicas capaz de auxiliar na compreensão desse mito. Os estudos pós-coloniais e suas apropriações por novas perspectivas historiográficas, como o transnacional e o global, são debatidos com especial atenção às possibilidades para a historiografia do design. A construção desse repertório teórico/metodológico no primeiro capítulo auxiliou na análise da bibliografia selecionada enquanto objeto de estudo da pesquisa, colocada em prática ao longo do capítulo 2. Nesse segundo momento, argumento que durante os anos 1990 e 2000 uma virada historiográfica consolidou as interpretações da institucionalização do design moderno como “cópia”. Tendo em vista as produções

jornalísticas da época e as referências mobilizadas por Lucy Niemeyer (1997), Dijon de Moraes (2005) e João de Souza Leite (2006), procuro desmembrar suas teses e analisá-las a partir de seus contextos de produção.

Ao compreender que os autores estudados no capítulo 2 possivelmente haviam incorporado um repertório teórico da “cópia” elaborado durante a década de 1970 para analisar o momento sociogenético do design no Brasil, no capítulo 3 investigo a construção desse repertório. Os materiais jornalísticos e os documentos encontrados no arquivo da Esdi recebem especial atenção nesta parte da dissertação para a compreensão de um debate polifônico sobre modelos de produção, educação e criação do design perpassado pela ideia da “cópia”. É importante ressaltar, inclusive, que escolhi citar as fontes primárias com a grafia original dos documentos, e seus possíveis erros foram indicados com a expressão “*sic*” (do latim, *sic erat scriptum*, “assim estava escrito”). Por fim, no capítulo 4, exercito um novo olhar para a formação disciplinar do design em desenvolvimento nos anos 1950 e 1960, a partir das interpretações que desenvolvi nos capítulos anteriores. Dessa maneira, argumento que é possível observar o passado sociogenético do design brasileiro por meio de diálogos, trocas e conflitos registrados nos documentos em análise. Brasileiros e brasileiras responsáveis pela institucionalização moderna do design negociaram, a partir de relações de poder locais e globais, a construção de saberes projetuais no contexto nacional. Para além da Esdi e das discussões restritas ao desenho industrial, uma nova possibilidade de educação artística era debatida por personalidades de perspectivas diversas. Entre deslocamentos e sobreposições temporais, as certezas sobre o design moderno brasileiro foram também interpretadas, imaginadas e construídas em um dinâmico processo que até hoje desafia historiadores e historiadoras do design a repensarem o próprio papel do design no Brasil, incidindo em suas dimensões teóricas e práticas.



---

## CAPÍTULO 1

# Em busca da identidade projetal brasileira: a interpretação do design nacional como “cópia”

Na prática profissional do design e na educação em design e agora possivelmente na história do design, uma mística do design – um conjunto quase mítico e artificial de valores amplamente estéticos – vem sendo criada. Na história, esse desenvolvimento tem a possibilidade muito real de transformar a escrita da história na escrita do mito.<sup>6</sup>

Clive Dilnot (1984b, p.6)

Sábado, 11 de agosto de 2018. Pedro Franco, designer e CEO da empresa de móveis A Lot of Brasil, foi destaque no jornal *Folha de S. Paulo* [FIGURA 3]: “O homem que transforma a irreverência brasileira em móvel” (Oliveira, 2018, p. D8). A reportagem apresentou a trajetória de Franco e suas percepções sobre o design no contexto nacional e internacional sob

---

<sup>6</sup> “In professional design practice and design education, and now possibly in design history, a mystique of design, an almost mythic and artificial set of largely esthetic values, is being created. In history, this development has the very real possibility of turning the writing of history into the writing of myth” (Dilnot, 1984b, p. 6). Todas as citações em língua estrangeira ao longo desta dissertação foram traduzidas por mim e optei pela reprodução em notas dos trechos no idioma original.



## sobremorar especial ABCasa



Pedro Franco, 41, designer e CEO da loja A Lot Of Brasil, em São Paulo  
Fotos Divulgação

## O homem que transforma a irreverência brasileira em móvel

O designer Pedro Franco quer 'traduzir a alma do país' em cada produto que cria

**SÃO PAULO** A carreira de designer e empresário do paulista no Pedro Paulo Franco, 41, começou quase ao mesmo tempo no Brasil e na Itália —onde aconteceu o Salão do Móvel de Milão, palco dos lançamentos da indústria moveleira que mais repercutem no mundo.

Nesse cenário Franco fez sua estreia. Aos 22 anos, foi selecionado no concurso Brasil Faz Design, que mostrou sua poltrona Orbital. "Um grande curador internacional gostou da peça e me colocou na capa de um livro. Passei a ser convidado para outros lugares", diz. Desde então, foram mais 16 participações na semana de design milanesa, entre eventos paralelos e o próprio Salão do Móvel, onde desde 2013 é um dos expositores, com a sua empresa, A Lot Of Brasil.

Por esse currículo, Franco foi chamado para falar sobre design internacional na feira ABCasa. Na sua palestra a profissionais do setor, às 15h do dia 18 de agosto, vai apresentar uma grande tendência principal nesse segmento: o desejo do consumidor de ser protagonista, de integrar com o objeto. "As pessoas querem transformar um produto, ter autonomia sobre ele, participar de uma criação", diz.

Criado em 2012, o estúdio A Lot Of Brasil nasceu da observação que Franco fazia dos eventos dos quais participava como criativo. "Resolvi montar minha indústria para produzir minhas peças e de outros designers. O conceito é fazer móveis 100% brasileiros, que expressem a cultura do país", diz.

Apesar de ainda desenhar mobiliário, hoje sua rotina é de empresário. Com fábrica em Indaiatuba (SP) e escritório na alameda Gabriel Monteiro da Silva, na capital, a companhia A Lot Of Brasil produz cerca de cem peças, assinadas por 18 designers. A marca é distribuída para 55 pontos de venda no Brasil e outros 23 internacionais.

Um dos diferenciais é a pesquisa de novos materiais, com matérias-primas patenteadas fora do país. Chamado de "madeira líquida", o composto utilizado na fabricação por injeção, como se fosse plástico convencional, é uma mistura de resíduos de bambu, acervo e aço com ecopolímeros.

Feita com esse material, a cadeira Esqueleto é o item do catálogo da empresa que mais

vende: cerca de 2.500 unidades por ano.

"Uma marca brasileira tem que oferecer algo diferente, que tenha o nosso DNA", diz Franco, que gosta de usar a palavra "glocalidade", neologismo que mistura "global" com "local", para explicar o conceito da sua empresa.

O designer planeja abrir uma filial na Itália para fazer a montagem final de algumas peças. Com isso, espera poder distribuir seus móveis com a mesma agilidade das companhias europeias. "Para exportar design brasileiro tem que ter inteligência de mercado. Preciso entrar na parte de empreendedorismo", afirma.

Vice-presidente de Móveis de Alta Decoração da Associação Brasileira das Indústrias do Mobiliário, Franco diz que, do início da sua carreira até hoje, ocorreu uma grande mudança na mentalidade dos fabricantes nacionais, que agora compreendem o design como parte importante de um produto. "Quem não tem o valor do design está enfrentando dificuldade".

"A China vomita produto o tempo inteiro, oferece preço e tecnologia melhores que todos os países. Temos que colocar algo a mais. Isso nos dá a oportunidade de dar valores mais humanos aos móveis, em peças que traduzam a alma de um país", diz.

Neste ano, o designer levou para Milão sua coleção Capim Dourado, inspirada na palha típica do cerrado, como no Japão (JO). "Não vendemos mais produtos, mas a história por trás deles. Queremos ser embaixadores desses valores locais brasileiros."

Michele Oliveira



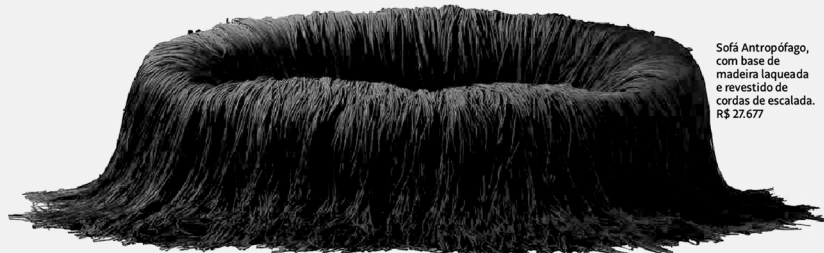
Criada em 2013, a cadeira Esqueleto é feita com madeira líquida injetada, matéria-prima patenteada pela marca A Lot Of Brasil. R\$ 1.690



Poltrona Kaos na versão que foi levada ao Salão do Móvel de Milão neste ano, como parte da coleção Capim Dourado. R\$ 10.432



Apresentada como protótipo em Milão em 2012, a cadeira Jacaré é feita a partir de três desenhos de ripas de madeira. R\$ 2.486



Sofá Antropófago, com base de madeira laqueada e revestido de cordas de escalada. R\$ 27.677

---

FIGURA 3

Página do jornal  
*Folha de S.  
Paulo* contendo  
entrevista com  
o designer  
Pedro Franco  
(Oliveira, 2018).

a chancela da sua participação em eventos como a feira ABCasa e a semana de design de Milão. É, inclusive, a partir das observações que o designer fazia ao participar desses e de outros eventos que surgiu a ideia de criar uma empresa, segundo Franco, com o conceito de fazer móveis 100% brasileiros, representativos da cultura do país. A palavra “glocalidade”, neologismo que se refere ao encontro de referências globais e locais, seria a síntese desse conceito. Ao comparar a produção nacional com a chinesa, que para Franco “oferece preço e tecnologia melhores que todos os países”, o empresário afirmou também que a aposta para o sucesso do design brasileiro e de sua marca seria o investimento em peças que traduzem a “alma de um país” (Oliveira, 2018, p. D8).

As peças Esqueleto, Kaos, Jacaré e Antropóforo, que ilustram a reportagem em análise, indicam pelos nomes a vontade de criar uma identidade que seria genuína de um lugar caótico, diverso e conectado à natureza. Em seu texto de apresentação, a página *online* da A Lot of Brasil reforça esse desejo ao evidenciar o diferencial de objetos produzidos com “matérias-primas alternativas” derivadas de sementes de frutas locais e coleções inspiradas em “microrregiões brasileiras”<sup>7</sup>. Além disso, relembra o compromisso da empresa com a ideia de “glocalidade” ao criar peças assinadas por designers nacionais e internacionais. Quatro anos antes da divulgação da matéria, a *Folha* [FIGURA 4] anunciava em reportagem do dia 13 de junho de 2014: “Depois dos Irmãos Campana e seus móveis inspirados em barracos, mais brasileiros fazem sucesso no exterior com o design da diversidade” (Vallone, 2014, p.1). Pedro Franco não foi citado, mas é possível sugerir que ele faz parte do grupo qualificado pela jornalista Giuliana Vallone como “Geração pós-favela”, expressão que intitula a reportagem.

Construída a partir da junção aleatória de sarrafos de madeira, a cadeira Favela, desenhada pelos irmãos Campana, foi o ponto de partida para o argumento central de Vallone. Para ela, uma nova geração de designers brasileiros era reconhecida no exterior por uma produção com materiais inusitados e a aplicação de novas tecnologias. Sua afirmação foi endossada por Adélia Borges, jornalista, crítica de design, curadora e doutora *honoris causa* (2021) da Universidade Estadual Paulista (Unesp), que comentou sobre o grande interesse pelo

---

7 O texto completo pode ser acessado no site oficial da A Lot of Brasil, na seção “Quem Somos”, por meio do *link*: [www.alotofbrasil.com.br/quem-somos](http://www.alotofbrasil.com.br/quem-somos). Acesso em: 23 out. 2022.

# ilustrada

## geração pós-favela

Depois dos Irmãos Campana e seus móveis inspirados em barracos, mais brasileiros fazem sucesso no exterior com o design da diversidade



Cadeira Nôze, de Guto Requena, de plástico ABS, impressa em 3D

GIULIANA VALLONE  
DE SÃO PAULO

Mais de 20 anos depois de seu lançamento, a Favela, cadeira dos Irmãos Campana feita com sarrafo de madeira, ainda é a grande referência mundial do design feito agora no Brasil. Só que não é mais a única.

Uma "jovem guarda" na faixa dos 30 colhe reconhecimento no exterior ao aplicar novas tecnologias e materiais inusitados em suas criações. Gente como os designers Bruno Jahara, Carol Gay, Guto Requena, Henrique Steyer, Jader Almeida e Zanini de Zanine, que expõem fora do país, vendem para Europa e EUA e fecham parcerias com marcas estrangeiras.

"Sinto que há hoje um interesse muito grande pelo design brasileiro, em proporção que nunca tinha sentido antes. Há essa nova safra do design industrial, mas também outra vertente, mais social, com comunidades artesanais", diz Adélia Borges, curadora e professora de história do design.

O design contemporâneo brasileiro é influenciado por mestres como Lina Bo Bardi (1914-1992), Sergio Rodrigues e os Campana, mas sua marca maior é a diversidade.

Para fazer a cadeira Nôze, o paulista Guto Requena, 34, digitalizou o projeto da cadeira Girafa, de Bardi e, com um software, o fundiu ao dese-



Mesa Capivara, de Henrique Steyer, feita de MDF com tampo de madeira de demolição



A poltrona Noar, de Carol Gay, feita com aço carbono e borracha de reciclagem de pneus



A peça em madeira de demolição da coleção Neorustica, de Bruno Jahara

nho de ondas de som captadas na rua Santa Ifigênia, no centro de São Paulo.

O resultado é uma peça única, impressa em 3D, exposta em vários países e que chega em novembro ao MAD (Museum of Arts and Design), em Nova York.

"Tenho dado muitas aulas fora do país. Há grande interesse sobre o novo design e a nova arquitetura brasileiros", diz Requena.

"Nosso trabalho desperta curiosidade porque fazemos muito com pouco. Você vê uma escola de samba, acha que tem estrutura gigante. Mas, a decoração do carro alegórico é feita com papel de brigadeiro", ele acrescenta.

A paulista Carol Gay, 38, usa borracha reciclada da indústria de pneus e cintos de segurança em seus móveis. "Aprendi com os Campana a valorizar materiais banais. A ideia é dar novo valor funcional e estético", diz ela, representada pela James Gallery, em Paris, que expõe e vende seus produtos na Europa.

Essa preocupação também está na obra do carioca Bruno Jahara, 35, que usa plástico e madeira reciclados.

O designer vende no exterior por meio da loja L'Arco-baleno, com escritórios na Alemanha e nos EUA. Alguns de seus móveis, como os dos Campana, lembram o improviso das favelas brasileiras.

"Ainda usam a favelização porque há o sentimento de que isso funciona, de que vende", diz Adriana Kertzer, assistente de curadoria do MAD e autora do livro "Favelization". "Mas estou interessada em pessoas que adotam linguagem supranacional, levando o discurso para além de estereótipos brasileiros."

Sem tradição acadêmica, o design brasileiro é moldado pela diversidade cultural.

"Não temos a rigidez europeia, não preciso cumprir uma cartilha. Aqui se faz de tudo, móvel sério, produtos

mais irreverentes. Nossa característica é a liberdade", diz Henrique Steyer, 34.

A irreverência é levada a sério no trabalho desse gaúcho, que lançou em 2013 a coleção "E o Bicho", com peças em formatos de animais.

Neste ano, ele lançou sua coleção assinada pela Florense, marca brasileira de móveis que distribui para EUA, México e Nova Zelândia.

Na ponta mais séria, as referências a modernistas como Sergio Rodrigues e Joaquim Tenreiro aparecem mais nas obras de Zanini de Zanine e Jader Almeida.

Filho do arquiteto e moveleiro Zanine Caldas (1919-2001), Zanini, 35, acompanhou, na faculdade, o trabalho de Rodrigues por um ano. "Se fosse resumir o design brasileiro em duas palavras, diria que é quente e informal. Mas o que mais me atrai é a diversidade que nosso vasto território e nossa miscigenação nos oferecem", diz o carioca, que produz para a italiana Cappellini.

O catarinense Almeida, 32, começou a trabalhar na indústria de móveis aos 16. Desde 2004, desenvolve produtos para a indústria Sollos e entrou no ano passado para a equipe da alemã ClassiCon.

"Tenho preocupação com a escala, a proporção e a combinação de materiais. Não tenho um traço que segue algum estereótipo. Busco permanência no design", diz.



Cadeira Milla, de Jader Almeida, de madeira, com assento de tecido e encosto de palha Rattan

Poltrona Trez, do designer Zanini de Zanine, feita de alumínio



### ANÁLISE

## Designers contemporâneos convivem em mercado mais aberto a experimentações

MARA CAMA  
COLUNISTA DA FOLHA

A produção da geração de designers aqui apresentada não conta uma história única. Seus projetos e criações têm qualidades técnicas e estéticas distintas e se dedicam a públicos diversos.

Alinda que não façam parte de um movimento, eles convivem num cenário mais

pluralista, mais aberto a experimentações que as gerações anteriores.

Alguns fatores contribuem para isso. Há mais informação e conhecimento circulando, por meio da rede e de um sistema de design razoavelmente irrigado — com salões, cursos, escolas, premiações, exposições, publicações — que acolhe e valoriza pesquisas em muitas direções.

O mercado consumidor está crescendo e se diversificando no país.

As tecnologias estão mais acessíveis/baratadas, tanto as projetuais simples como as de prototipagem rápida ou impressão 3D, permitindo voos altos como os experimentos de Guto Requena materializando sons em objetos. E os designers não estão mais tão distantes das fábri-

cas, como exemplifica o caso da parceria da empresa Sollos com Jader Almeida, em Santa Catarina.

Sem a existência dessa simbiose, seria difícil manter o ritmo de coleções, com famílias de móveis e linhas de objetos, e a qualidade inepetível que Almeida mostra em seu trabalho.

Outro aspecto é que esses designers partilham uma herança importante e se beneficiam da boa repercussão do design brasileiro que os precedeu e que segue sendo referência fora do país: todos são da geração pós Irmãos

Campana. E o design brasileiro tem o seu AC/DC.

Do ponto de vista formal, a herança também aparece. É possível ver traços de Sergio Rodrigues na produção de Jader Almeida.

Assim, também, há ecos da irreverência e dos procedimentos dos Campana nos projetos de Carol Gay e de Bruno Jahara.

Zanini de Zanine homenageia Joaquim Tenreiro, os móveis Z e Sergio Rodrigues. No caso de Guto Requena, o mais experimental de todos, a herança brasileira vira matéria-prima para novas criações.

Página da Folha Ilustrada do jornal *Folha de S. Paulo* que reproduz imagens de móveis desenhados por designers brasileiros (Vallone, 2014).

design industrial brasileiro em proporção que ela não havia sentido antes. As falas dos designers Guto Requena, Carol Gay, Bruno Jahara, Henrique Steyer, Zanini de Zanine e Jader Almeida foram também reunidas no texto. Os discursos demonstram uma avaliação interessante, sobretudo em relação à construção de uma ideia de brasilidade a partir da produção em design e em articulação com a visão estrangeira sobre o país. Afinal, assim como citado na reportagem, os designers em destaque expõem e fazem sucesso na Europa e nos Estados Unidos.

“Não temos a rigidez europeia, não preciso cumprir uma cartilha. Aqui se faz de tudo, móvel sério, produtos mais irreverentes. Nossa característica é a liberdade”, afirmou Steyer (Vallone, 2014, p.1). “Nosso trabalho desperta curiosidade porque fazemos muito com pouco”, disse Requena (Vallone, 2014, p.1). “Se fosse resumir o desenho brasileiro em duas palavras, diria que é quente e informal”, complementou Zanine (Vallone, 2014, p.1). As falas reforçam o que a pesquisadora Adriana Kertzer, também entrevistada pela reportagem de Vallone, argumenta ser a favelização da produção em design, moda e cinema. Esse processo se pauta principalmente na utilização das favelas e de seus moradores enquanto referências para a concepção de projetos de luxo destinados, sobretudo, a um público estrangeiro. Apesar de uma breve consideração de Kertzer sobre a necessidade de afastamento dos estereótipos brasileiros ter sido apresentada na reportagem, sua contraposição não foi explorada no texto. Vallone (2014) optou por focar nas percepções de nacionalidade estereotipadas pelos designers entrevistados, que reforçaram seu argumento sobre o surgimento de uma nova geração de profissionais reconhecidos internacionalmente pela “maneira brasileira” de se fazer design.

Adriana Kertzer, por outro lado, questiona o uso dos adjetivos “tropical”, “sensual” ou “flexível” como características fundamentais do Brasil e, conseqüentemente, do design brasileiro em seu livro *Favelization: The Imaginary Brazil in Contemporary Film, Fashion, and Design* (2017). A pesquisa foi desenvolvida no programa de mestrado em *History of the Decorative Arts and Design* da Parsons The New School for Design em parceria com o Cooper-Hewitt National Design Museum nos Estados Unidos. Kertzer, filha de mãe estadunidense e pai brasileiro, reconhece sua dificuldade em entender a própria brasilidade, o que a faz ver com certo ceticismo as construções estereotipadas de nacionalidade. Sua perspectiva, portanto, é “supranacional, anti territorial e antinacional,

porque a favelização desafia as demarcações territoriais convencionais e os entendimentos tradicionais das identidades nacionais”<sup>8</sup> (Kertzer, 2017, n.p.), construindo narrativas que vão além das percepções dos próprios brasileiros sobre si. Em uma rede de interesses diversa, a ideia de brasilidade é construída também a partir da percepção do estrangeiro em relação ao país. Dessa maneira, segundo a pesquisadora, a identidade brasileira está em constante redefinição em um “processo híbrido multinacional” (Kertzer, 2017, n.p.). Nesse sentido, Kertzer questiona máximas como improvisação frente à necessidade, incorporadas ao discurso de produção cultural enquanto valores intrínsecos aos brasileiros, sendo as favelas a síntese dessas características.

Mara Gama (2014), então colunista da *Folha* e avaliadora em concursos de design no Brasil, como o prêmio Design Museu da Casa Brasileira, assinou a análise que acompanhava a reportagem de Giuliana Vallone (2014). Gama corroborou com a percepção da existência de uma geração pós-Campana beneficiada pelo reconhecimento do design brasileiro fora do país, apesar de alertar que essa geração não faz parte necessariamente de um movimento. O mercado contemporâneo, mais aberto às experimentações e com acesso facilitado a novas tecnologias, seria, em sua avaliação, o motivo da qualidade dos novos projetos. A herança de um passado projetual no país para além dos irmãos Campana – Joaquim Tenreiro e Sergio Rodrigues são citados – foi também levantada pela colunista como fundamental para o bom momento de criação dos designers.

Se as considerações da reportagem de Giuliana Vallone (2014) procuraram avaliar, a partir das falas dos projetistas entrevistados, a construção de uma identidade, Guilherme Magalhães, em 2017, pretendeu afirmar a consolidação dessa identidade por meio dos “traços nacionais no mercado” (Magalhães, 2017, p. B6). Em 2017, o jornalista foi o enviado especial da *Folha* a Munique para acompanhar o iF Design Award, segundo a reportagem, prêmio considerado o “Oscar do design”. Sua avaliação considerou as últimas cinco edições do concurso, sendo a produção “*Made in Brazil*” defendida enquanto a mais regular, conseguindo entre seis e sete prêmios por ano. Além disso,

---

8 “My perspective therefore is supra-national, anti-territorial, and anti-national, because favelization challenges conventional territorial demarcations and traditional understandings of national identities” (Kertzer, 2017, n.p.).

o mobiliário brasileiro se consolidava naquele momento como um dos “mais elogiados lá fora” (Magalhães, 2017, p. B6). Os ganhadores de 2017 foram brevemente apresentados na reportagem e chama a atenção o descritivo do trabalho de Arthur Casas, que para Magalhães “trabalha com um projeto contemporâneo brasileiro sem deixar de ser cosmopolita” (Magalhães, 2017, p. B6). Como no conceito de “glocalidade” proposto por Pedro Franco, fica evidente uma tensão entre produção local e global nas falas sobre a identidade do design elaborado no Brasil.

Com o objetivo de discutir justamente a construção dessa identidade nacional do design, identificada nos materiais jornalísticos analisados aqui, Luciane Belin (2019) publicou, no jornal curitibano *Gazeta do Povo*, o texto intitulado “O que o design feito no Brasil tem de brasileiro?”. Belin entrevistou pesquisadores e profissionais da área do design e apresentou um debate instigante. No texto, Zoy Anastassakis, professora e pesquisadora da Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi), no Rio de Janeiro, sugeriu que o design no Brasil se constitui a partir de uma tensão entre profissionais e mercado, característica fundamental do modernismo (Belin, 2019, n.p.).

Belin defendeu que a “multiplicidade, a diversidade e a mestiçagem” (Belin, 2019, n.p.) são as marcas do design no Brasil, apesar de assumir o caráter clichê dessa afirmação. Ao definir a gambiarra como “essência do povo brasileiro” (Belin, 2019, n.p.), a jornalista recorreu ao discurso do pesquisador e curador português Frederico Duarte para sugerir essa como característica fundamental também do design no país. Segundo Duarte, na entrevista concedida a Belin (2019), em oposição ao design assinado e de luxo, projetos simples, como as embalagens de sabonete, são os que melhor representariam a criatividade brasileira. Ele complementou sua posição, ao afirmar que “a austeridade e a necessidade são mães prolíferas de boas ideias” (Belin, 2019, n.p.). O designer Levi Girardi, também entrevistado na reportagem, indicou a “escassez” enquanto característica essencial do design no Brasil, assim como a mescla de culturas. Por outro lado, Mauricio Noronha, sócio da Furf Design Studio, demonstrou preocupação em fugir dos estereótipos da “tropicalidade, do samba e do futebol” (Belin, 2019, n.p.), do modo como o estrangeiro vê o país. Entrevistada por Belin, Joice Joppert Leal, diretora da Objeto Brasil, afirmou, ao comentar sobre a mostra internacional *Be Brazil* apresentada em Milão, querer mostrar “a diversidade de culturas e raízes que o Brasil tem”, a riqueza pautada nos materiais e na “formação do povo brasileiro” (Belin, 2019, n.p.).

Ao falar sobre a perspectiva estrangeira, Belin (2019, n.p.) afirmou que “parte significativa do que vai para fora ainda tenta imitar ou competir com o que é feito internacionalmente”. A fala de Mauricio Noronha foi, então, mais uma vez mobilizada. O designer afirmou que “quando você olha para a essência do brasileiro” é possível criar projetos diferentes sem recorrer a uma tentativa de “fazer um design escandinavo” ou “dos anos 1960” (Belin, 2019, n.p.). O texto apresentou, portanto, uma série de opiniões que valoriza a constituição de uma identidade do design nacional, apesar de apontarem para entendimentos diversos dessa identidade. Apenas Gustavo Greco afirmou não ser necessário encontrar uma identidade específica do que se produz no país (Belin, 2019, n.p.). Ele falava, no entanto, enquanto vice-presidente da Associação Brasileira de Empresas de Design e pautava seu discurso na defesa do design no sentido estratégico e não estritamente estético.

Esses debates, fomentados pelas produções jornalísticas contemporâneas, indicam que a busca por uma identidade do design nacional é característica fundamental do campo no país. As diferentes falas reproduzidas por designers, pesquisadores, professores, empresários, curadores e jornalistas especializados evidenciam que não há um consenso sobre o que seria essa identidade. No entanto, é possível indicar pelos discursos apresentados até aqui que a essencialização da cultura brasileira – pautada na natureza, na diversidade fundadora de uma nação, no vernacular e/ou na escassez – é frequentemente mobilizada para qualificar essa identidade. Nesse sentido, poderíamos também indicar que os objetos de design não carregam por si só características que seriam próprias de um país. Os atributos ditos nacionais estão em debate e seus contornos em constante redefinição. Além disso, ao mesmo tempo em que a produção em design no país deseja construir uma identidade dita local, aparentemente há também uma vontade dessa mesma produção de se afirmar enquanto uma força global. Nessa lógica, idealmente os “traços brasileiros” não devem se isolar, mas serem reconhecidos em prêmios e feiras internacionais. Há, portanto, uma tensão constituinte da busca dessa identidade nacional local que deve ser também alinhada e, sobretudo, valorizada no contexto de produção global.

Esse não parece ser um problema exclusivamente contemporâneo, mas que já foi debatido em outros contextos históricos. Assim, a busca por uma identidade do design brasileiro poderia ser também entendida como uma espécie de oposição aos chamados processos de institucionalização

do design no Brasil ao longo das décadas de 1950 e 1960. Nesse contexto, a fundação da Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi), em dezembro de 1962 no então estado da Guanabara, é constantemente apontada como ponto chave para essa institucionalização, sendo considerada, muitas vezes, o marco histórico do design brasileiro (Niemeyer, 1997, p. 17). Antes da Esdi, ou paralelamente a ela, outras instituições formularam planos de ensino e colocaram em prática ações com o intuito de formar desenhistas industriais no país. O Instituto de Arte Contemporânea<sup>9</sup> (IAC) no Museu de Arte de São Paulo (Masp) e a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo<sup>10</sup> (FAU USP) são alguns exemplos. No entanto, de modo geral, a Esdi possui centralidade nas análises historiográficas que abordam a constituição do design no Brasil. Segundo a pesquisadora Ana Claudia Berwanger, professora do curso de design na Universidade Federal do Espírito Santo, em diálogo com autores como João de Souza Leite e Pedro Luiz Pereira de Souza, “foi precisamente o modelo de ensino definido pela Esdi entre 1968 e 1969 que serviu de base para a multiplicação da educação afim no Brasil, convertendo a escola carioca num paradigma fundante dessa profissão no país” (Berwanger, 2013, p. 65).

---

9 Com inscrições abertas em 1950, o instituto iniciou suas atividades em março de 1951 nas instalações do Museu de Arte de São Paulo. Segundo manuscritos de Pietro Maria Bardi, mobilizados pela pesquisadora Ethel Leon (2013a) em sua pesquisa de mestrado, o objetivo da escola seria formar profissionais dedicados às chamadas artes aplicadas, conectados ao aprendizado técnico e artístico. Ainda sob a perspectiva de Bardi, o instituto contribuiria para a formação do desenho industrial no país, atividade que correspondia ao “espírito da época”. As atividades do IAC duraram até o final de 1953 sem nenhuma das turmas ter finalizado o curso por completo (Leon, 2013a).

10 A FAU USP incluiu as sequências de desenho industrial e comunicação visual no departamento de Projeto da faculdade a partir de sua reestruturação em 1962. A instituição, alinhada às expectativas nacionais em relação à industrialização do país, procurava pensar também a produção de objetos demandados pela indústria brasileira (Carvalho, 2015). É importante enfatizar que outras iniciativas, como o curso de Desenho Industrial da Universidade Mineira de Artes (UMA), que formulou diretrizes curriculares a partir de 1960; a Escola de Desenho Industrial e Artesanato, idealizada por Lina Bo Bardi, entre 1962 e 1963, na Bahia; e a proposta de criação da Escola Técnica de Criação (ETC), associada ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) em 1956, também esboçavam o campo do desenho industrial no Brasil (Souza, 1996; Anastassakis, 2014; Freitas, 2017). Não pretendo, entretanto, avaliar ou hierarquizar tais iniciativas no intuito de conferi-las (ou não) a primazia da fundação. Essa parece ser uma busca comum que diz mais respeito às disputas de narrativas historiográficas no presente do que a uma avaliação complexa dos debates da época. Como afirma o historiador Marc Bloch (2001, p. 57), a obsessão pelas origens é perigosa já que elas podem ser entendidas como um “começo que explica” ou que “bastaria para explicar”.



Berwanger ainda indica que “Em alguns circuitos institucionais brasileiros, é bastante disseminada a ideia de que a Esdi é uma cópia irrefletida no ensino praticado na Escola de Ulm, sua matriz pedagógica declarada, na qual se formaram alguns designers que efetivamente atuaram na escola carioca” (Berwanger, 2013, p. 64). Segundo a autora<sup>11</sup>, essa opinião seria simplificadora, na medida em que a própria Ulm seria também uma instituição complexa e com disputas internas. Ela não seria, assim, uma experiência unidimensional. Nesse sentido, já se pressupõe uma apropriação por parte da Esdi, que se alinhou a uma perspectiva em detrimento de outras. A historiografia do design brasileiro, portanto, para além de sua centralidade no Rio de Janeiro e na escola ali fundada enquanto sinônimos do surgimento da disciplina no país, elaborou uma narrativa que interpreta a fundação da Esdi e o consequente “surgimento” do Design no Brasil enquanto “cópia” de um modelo estrangeiro, pautado sobretudo na Hochschule für Gestaltung Ulm<sup>12</sup>. Essa narrativa, por sua vez, construiu uma “cultura histórica”<sup>13</sup> que pode ser identificada em nosso presente pela necessidade de busca por uma identidade do design genuinamente brasileira em oposição à “cópia” anteriormente instituída. As reportagens jornalísticas analisadas até aqui indicam a elaboração dessa cultura histórica por meio das atribuições de sentidos

---

11 Essa proposta, contudo, não se restringe à interpretação de Bianca Berwanger. Em sua tese de doutorado em história, na PUC-RJ, Ana Luiza Nobre (2008) sugere que “É bastante difundida no Brasil a versão segundo a qual a Esdi resultou de uma espécie de debate da HfG. [...] Um exame mais minucioso dos currículos dessas duas escolas revela, no entanto, diferenças significativas que têm sido deixadas de lado, mas se mostram particularmente relevantes do ponto de vista da nossa reflexão” (Nobre, 2008, p. 65).

12 Entendida, frequentemente, como um desdobramento da Bauhaus, a HfG Ulm se destacou por estreitar as relações entre design e ciência em um contexto pós-guerra. Foi inaugurada em 1953 com o apoio da Fundação Irmãos Scholl, instituição criada em homenagem aos membros do grupo contrário ao nazismo alemão nomeado *Weisse Rose*. Até o seu fechamento em 1968, a escola foi dirigida por diferentes personalidades, como o arquiteto suíço Max Bill e o designer argentino Tomás Maldonado, que possuíam perspectivas divergentes sobre o ensino do design (Spitz, 2002). De modo geral, contudo, uma educação humanista e pautada no aprendizado criativo voltado para o cotidiano foi a base fundamental da escola de Ulm.

13 O conceito de cultura histórica se refere a um conjunto de sentidos que indivíduos e sociedades atribuem aos acontecimentos no tempo e no espaço (Gontijo, 2019). Essa atribuição corresponde a um trabalho conjunto de diferentes agentes históricos para além dos historiadores de ofício, como jornalistas, artistas, cineastas, etc. Sendo assim, as representações sobre o passado não são exclusivas do trabalho historiográfico, mas, sim, um processo dinâmico, interpretado, discutido, negociado e difundido coletivamente. Essas representações são, portanto, uma prática social que vai além da atividade intelectual e que interfere também nos modos de escrever a história.

diversos dados para o design brasileiro – e seu passado, presente e futuro – não apenas por historiadores do design, mas também jornalistas, designers, arquitetos, empresários, dentre outras personalidades.

A partir dessa avaliação, este capítulo tem como objetivo definir a problemática central de pesquisa a ser enfrentada e suas possibilidades de questionamento ao longo da investigação. Apesar do foco da dissertação ser na historiografia que interpreta a institucionalização do design brasileiro por meio de um mito da “cópia”, neste capítulo evidencio a complexidade da temática abordada para, em seguida, reforçar o recorte analítico focado nas narrativas historiográficas brasileiras que reafirmam a interpretação da “cópia”. Como ponto de partida, busco compreender as apropriações da história do design das discussões em torno da história global – seus métodos, possibilidades e fundamentações teóricas – para entender a circulação de ideias durante a constituição do design moderno brasileiro. Nesse contexto, o debate pós-colonial surge como referência primordial para entender a construção de identidades nacionais a partir do design, suas tensões entre local e global e a cultura histórica da “cópia” que circunscreve essas discussões. Esse procedimento possibilita, sobretudo, um novo olhar e novas perguntas para o passado em um processo de “apreensão mútua” (Bloch, 2001) entre passado e presente, reafirmando que a escrita da história possui também seu tempo e, conseqüentemente, sua historicidade. Assim, me aproprio dos questionamentos da nação e do difusionismo cultural para o enfrentamento do mito da “cópia”. Busco definir a ideia de mito na última parte deste capítulo, tendo em vista que essa é a chave interpretativa central para os desdobramentos da dissertação. Para isso, dialogo com as propostas do historiador britânico Clive Dilnot (1984) sobre a historiografia do design e os discursos acadêmicos e jornalísticos que reiteram no presente as interpretações da “cópia” no contexto do design brasileiro.

---

## 1.1 Relações globais e pensamento pós-colonial como possibilidades para a historiografia do design

Ao longo dos anos 1990 e 2000, palavras como redes, local, global e transnacional começam a ser utilizadas com frequência em discussões acadêmicas na tentativa de definir novas abordagens que se constituíam na história e nas ciências sociais por meio dos chamados estudos pós-coloniais. Indicados pela historiadora Mary Anne Junqueira (2015), *Close Encounters of Empire* (1998), coletânea organizada por Gilbert Joseph, Catherine Legrand e Ricardo Salvatore, e *Los lugares del saber* (2007), livro escrito por Ricardo Salvatore, são alguns exemplos de trabalhos perpassados por essas novas perspectivas. O contexto de globalização dos anos 1990 teve forte influência no surgimento dessas abordagens, interessadas em discutir a circulação de ideias entre diferentes localidades do globo e suas redes e conexões transfronteiriças. A diáspora africana entre os séculos XVI e XIX e a circulação de commodities, como a cana de açúcar ou o algodão, são exemplos de temáticas que interessam a esses estudos. O questionamento sobre a formação dos Estados nacionais passa a ser também fundamental, em um exercício de desnaturalização dos processos de construção das nações. Nesse sentido, para a análise das integrações e transformações globais, o foco em narrativas nacionalistas deve ser também reavaliado.

A compreensão das relações assimétricas de poder entre diferentes localidades é outra característica importante para a constituição desses novos campos historiográficos. Nesse contexto, o debate pós-colonial é mobilizado como fundamentação teórica para as perspectivas em construção. Constituído ao longo dos anos 1980 e 1990, o pensamento pós-colonial se formula sobretudo no mundo anglo-saxão, mais especificamente nas ex-colônias inglesas. O Imperialismo, as diversas dimensões do poder, a produção de saberes nas ciências humanas e a reprodução do conhecimento eurocêntrico são preocupações dos debates em ascensão nos países subordinados ao poder colonial. Apesar de não haver um consenso sobre o termo, algumas tentativas de delimitação do debate são importantes para entendermos sua construção e suas possibilidades de uso. Patrick Williams e Laura Chrisman, por exemplo, publicaram, em 1993, a coletânea de textos *Colonial Discourse*

*and Post-Colonial Theory: A Reader*, considerada importante referência para a formulação acadêmica do debate denominado pós-colonial.

No texto introdutório do livro, os organizadores evidenciam autores essenciais para a construção da teoria que se constituía nas ex-colônias. Os livros *Orientalismo*, escrito pelo crítico literário palestino Edward Said e publicado em 1978, e *Comunidades imaginadas*, de Benedict Anderson, publicado em 1983, são referências centrais. Apesar de não discutirem especificamente sobre um pensamento pós-colonial, esses autores propuseram debates que correlacionam conceitos como poder, império e produção de conhecimento ou a desnaturalização da formação dos Estados nacionais. Essa base teórica apresenta, portanto, chaves interpretativas que são articuladas pelo pensamento pós-colonial por autores como os indianos Homi Bhabha e Dipesh Chakrabarty. Além disso, Williams e Chrisman apresentam alguns questionamentos sobre a formulação do conceito sob análise. Apesar do certo otimismo dos países que se tornavam independentes das regras coloniais ao longo do século xx, “a persistência do neo-colonialismo ou de práticas imperialistas no mundo contemporâneo é o mais evidente, talvez o mais grave, obstáculo para o uso despreocupado do termo pós-colonial”<sup>14</sup> (Chrisman; Williams, 1993, p. 3).

A possibilidade da construção de um “conhecimento teórico puro” ou mesmo a presunção de que a pureza teórica é possível e desejável é outro ponto levantado pelos autores. Ao mobilizar a crítica formulada pelo filósofo alemão Theodor Adorno, Chisman e Williams apontam essa busca da pureza como uma “deficiência” de algumas das teorias pós-coloniais. Segundo eles, essa concepção se pauta na possibilidade de desconexão da produção do conhecimento dos poderes políticos e materiais, como pressupõe o Iluminismo europeu, por exemplo. As críticas da filósofa indiana Gayatri Chakravorty Spivak, figura importante para a construção dos chamados estudos subalternos no sul asiático, são também apresentadas em paralelo às observações de Adorno. Spivak afirma que o intelectual está também inserido em estruturas de poder e, portanto, não há um “ambiente não institucional” e sem relações de poder diversas. Essas críticas, no entanto, não desvalidam o conhecimento pós-colonial. Os autores alertam sobre a necessidade de

---

14 “The persistence of neo-colonialist or imperialist practices in the contemporary world is a very obvious, perhaps the most serious, obstacle to any unproblematic use of the term post-colonial” (Chrisman; Williams, 1993, p. 3).

exercitar “[...] a consciência constante da localização do indivíduo e as circunstâncias da produção de conhecimento”<sup>15</sup> (Chrisman; Williams, 1993, p. 11-12). Nesse sentido, as teorias pós-coloniais servem como base teórica para a crítica sobre a produção de conhecimento em relação ao “outro”.

Além disso, a desconstrução é uma marca desse campo, interessado em se afastar de binarismos e entender a complexa relação do conhecimento para além da oposição ou resistência em relação ao colonizador. Não é possível para os países coloniais escaparem dos países colonizados e vice-versa. As relações transnacionais estão, sim, submetidas a assimetrias de poder, mas, de modo geral, as perspectivas pós-coloniais compreendem a produção do conhecimento como uma arma também para os países submetidos à lógica de exploração colonial. É importante ainda enfatizar que as narrativas historiográficas globais ou transnacionais não pretendem homogeneizar as relações entre diferentes localidades do globo ou mesmo construir narrativas totalizantes com o intuito de fazer uma espécie de “história geral” de determinada temática selecionada para análise. Daniel J. Huppatz (2015), historiador do design australiano, demonstra preocupação em diferenciar uma nova perspectiva em construção – a história global – e uma outra abordagem comum ao longo do século xx, denominada por ele como história mundial.

Para abordar essa diferenciação, Huppatz seleciona três historiadores – William H. McNeill, Fernand Braudel e Immanuel Wallerstein – que propuseram uma análise historiográfica pautada em recortes espaciais e temporais amplificados. O intuito desses autores seria identificar e analisar processos históricos de larga escala ou a persistência das mentalidades independentemente de mudanças políticas ou sociais, por exemplo. Huppatz argumenta que os teóricos mobilizados por ele construiriam uma base para acadêmicos interessados nos processos de globalização e, sobretudo, em estabelecer conexões geográficas de larga escala. Até mesmo no campo mais específico da história do design, essa perspectiva se mostra presente. O livro *História do design gráfico*, de Philip B. Meggs e Alston W. Purvis (2009), publicado no Brasil pela editora Cosac Naify, pretende fazer uma história geral do design gráfico que, para os autores, teria início na chamada “pré-história”. A construção dessa narrativa, no entanto, denuncia o local de produção dos autores,

---

15 “[...] a constant awareness of the location of the individual and the circumstances of knowledge production must ensue” (Chrisman; Williams, 1993, p. 11-12).

interessados sobretudo nos países europeus e nos Estados Unidos. Huppatz (2015, p. 184) argumenta que o livro de Meggs e Purvis se alinha a uma narrativa historiográfica comum na segunda metade do século xx nos Estados Unidos: “*A ascensão do ocidente do primitivo ao presente*”.<sup>16</sup>

Segundo Huppatz (2015, p.187), a nova perspectiva global se distancia da ideia de uma história mundial: “Em contraste com a história mundial, a história global refere-se a uma noção revisada de narrativas temporais e geográficas de grande escala, explicitamente inclusivas da ‘multiplicidade de globalizações’”<sup>17</sup>. Os contornos metodológicos da história global, no entanto, estão em constante discussão e é importante entender as discordâncias do próprio campo. Richard Drayton, professor do departamento de história do King’s College London, e David Motadel, professor do departamento de história internacional da London School of Economics and Political Science, por exemplo, afirmaram em 2018 que a História Global estaria sob ataque, acusada de ser uma perspectiva elitista e homogeneizadora (Drayton; Motadel, 2018, p. 1-21). O debate se pauta em críticas feitas aos historiadores David A. Bell e Jeremy Adelman, da Princeton University. Os pontos de conflito se basearam, principalmente, em uma suposta priorização da história global por grandes estruturas narrativas, ao invés de olhar para a individualidade dos agentes históricos. Além disso, na acusação de o campo ser uma tendência incorporada por uma “elite minoritária”, personificada pelo pesquisador especializado comprometido com a ideia “idílica do cidadão global”. Os autores defendem, entretanto, que ser um historiador global significa também se comprometer com estudos de lugares e instituições muito específicos, distantes de suposições generalistas. Afirmam também a importância da perspectiva global no presente, para nos afastarmos dos nacionalismos contemporâneos, exemplificados pela fala de defesa do *Brexit* proferida por Theresa May em 2016: “Se você acredita que é um cidadão do mundo, você é um cidadão de lugar nenhum”<sup>18</sup> (Drayton; Motadel, 2018, p. 1). Além disso, apostam no

---

<sup>16</sup> “*The primitive-to-present ‘rise of the West’*” (Huppatz, 2015, p. 184).

<sup>17</sup> “In contrast to world history, global history refers to a revised notion of large-scale temporal and geographical narratives, explicitly inclusive of the ‘multiplicity of globalizations’” (Huppatz, 2015, p. 187).

<sup>18</sup> “If you believe you are a citizen of the world, you are a citizen of nowhere” (Drayton; Motadel, 2018, p. 1).

futuro da história global, defendendo o campo como “o produto de esforços em relação ao problema do global baseado em comparações inspiradoras e no pensamento conectivo e não apenas na acumulação de exemplos de diferentes regiões”<sup>19</sup> (Drayton; Motadel, 2018, p. 15).

Bell e Adelman respondem aos apontamentos apresentados por Drayton e Motadel, tendo em vista que são diretamente criticados no artigo publicado (Drayton; Motadel, 2018). Eles tentam esclarecer alguns dos conceitos utilizados e também alertam para uma legítima reavaliação dos processos metodológicos da história global. Bell reafirma a importância do que ele chama de “*small spaces*”, argumentando que o local não apenas responde aos impactos das forças globais, mas pode também ser um laboratório autônomo e dinâmico de intensas mudanças. Adelman, por outro lado, relembra seu compromisso de construção do campo global há décadas e alerta sobre os perigos da inclusão “de todo o mundo” nos processos históricos, o que pode levar a um certo esvaziamento das análises historiográficas. Ambos avaliam que há um uso inflacionado, uma euforia em relação aos métodos da história global. Reavaliá-los com cautela seria, portanto, essencial para colocar em prática ajustes críticos ao campo em questão.

Essa reavaliação é particularmente importante para pensarmos as apropriações no campo do design. A história global e a história transnacional, assim como o debate pós-colonial em diálogo com esses campos, têm sido também pensadas pela historiografia do design. Os periódicos científicos *Design Issues*, editado pela MIT Press, e *Journal of Design History*, editado pela Oxford University Press, promoveram debates ao longo da década de 2000 em torno da possível correlação entre design, narrativas nacionais, tensões entre o local e o global, pós-colonialismo, globalização, dentre outros campos teóricos e conceitos. Como apontado por Victor Margolin (2005, p. 237), “[...] esses são os dois principais periódicos acadêmicos que publicam artigos em história do design, incluindo artigos sobre design na Turquia, China, México, Japão, Romênia e Indonésia, dentre outros países.”<sup>20</sup> Nesse sentido, eles são

---

19 “It is the product of engagements with the problem of the global, based on inspired comparative and connective thinking and not just the accumulation of examples from different regions” (Drayton; Motadel, 2018, p. 15).

20 “[...] the two major academic journals that publish articles on design history, have included articles on design in Turkey, China, Mexico, Japan, India, Romania and Indonesia, among other countries” (Margolin, 2005, p. 237).

importantes referências utilizadas ao longo deste capítulo para a análise do debate epistemológico diverso estabelecido na historiografia do design.

A edição especial do *Journal of Design History*, publicada em 2005, é um ponto de partida para o entendimento das apropriações metodológicas do design em relação à história global. Intitulada *The Global Future of Design History*, a edição reuniu uma série de debates com o intuito de refletir sobre um futuro global na história do design. A introdução, assinada pelo editor Christopher Bailey (2005), alertou sobre a preocupação em discutir o futuro de uma disciplina idealmente descentralizada geograficamente e preocupada em incluir “outras histórias”. Na edição, Jonathan M. Woodham (2005) elabora um mapeamento que ajuda a compreender as apropriações e discussões em torno de novas perspectivas teóricas que se desenhavam na década de 1990 e 2000. As três primeiras edições dos congressos promovidos pelo International Committee of Design History and Design Studies (ICDHS) são apresentadas por Woodham como fundamentais para os desdobramentos na historiografia do Design. Os eventos foram realizados em Barcelona (1999), Havana (2000) e Istambul (2002) e tiveram como marca a tentativa de trazer ao debate outras localidades do globo com especial interesse em territórios historicamente invisibilizados, por exemplo, a América Latina. A edição especial do *Journal of Design History*, inclusive, reuniu alguns dos textos apresentados no evento de Istambul. Além disso, Bailey pré-anunciou a publicação do texto “*Local, Regional, National, Global and Feedback: Several Issues to be Faced when Constructing Regional Narratives*” (2005), da espanhola Anna Calvera, na edição seguinte da revista, importante referência para entendermos os caminhos desenhados para uma possível história global do design.

Calvera (2005, p. 371) atribui ao historiador do design turco Tevfik Balcioglu a autoria da primeira afirmação pública sobre uma visão de design multicultural como “[...] o resultado de um processo de síntese a partir da contribuição de muitas regiões e realidades culturais diferentes”.<sup>21</sup> A avaliação de Balcioglu teria sido feita em 2000 em um trabalho apresentado no segundo ICDHS, realizado em Havana, Cuba. A partir dessa constatação, Calvera, em parceria com as professoras Lúcia Fernández (Cuba) e Maria Cecília Loschiavo (Brasil), desenvolveu uma investigação

---

21 “[...] the outcome of a synthetic process resulting from the contribution of many different regions and cultural reality” (Calvera, 2005, p. 371).



intitulada *Local Chapters for a Global History* para o evento seguinte, realizado em Istambul em 2002. O objetivo seria entender os aspectos das histórias regionais de diferentes lugares que poderiam ser vistos sob uma perspectiva comparativa. A autora ainda refletiu sobre uma vontade no campo do design de inclusão do que ela chamou de “histórias alternativas”, a partir da incorporação de novos processos metodológicos no início do século XXI. Segundo ela, periódicos importantes como o próprio *Journal of Design History* e o *Design Issues* estariam publicando textos preocupados com perspectivas “periféricas” que alargariam as fronteiras da história do design. Ao mobilizar os historiadores Victor Margolin e Jonathan Woodham, no entanto, Calvera evidencia a complexidade das apropriações de metodologias historiográficas no contexto do design.

No congresso realizado em Istambul, Margolin e Woodham se interessaram em discutir a contribuição de histórias locais para uma narrativa geral da história do design (Calvera, 2005, p. 372). A ideia seria, então, pensar uma possibilidade de discurso que integrasse o campo em questão com o objetivo de consolidar uma definição comum sobre design. A análise metodológica, nesse sentido, seria construída do geral para o particular e suficientemente aberta para ser compartilhada por diferentes regiões e nações. Segundo Calvera (2005), o evento em Cuba também discutiu uma segunda possibilidade de abordagem metodológica que encontraria aspectos de comparação entre diferentes localidades do globo. O movimento seria o inverso em relação à primeira proposta. Assim, particularidades identificadas em diferentes lugares poderiam orientar novos modelos interpretativos, adaptados a realidades locais. Em seu texto, a pesquisadora espanhola também apresenta o debate sobre as ideias de centro e periferia. Para ela, um exercício de definição do que seria um país periférico no contexto do design foi colocado em prática entre 1999 e 2000, anos demarcados pelos congressos internacionais ICDHS realizados em Barcelona e Havana, respectivamente.

O relato de Calvera indica que a relação de dependência dos modelos econômicos e culturais centrais seria a característica fundamental dos “países periféricos”. Além disso, os pesquisadores em Havana, ela incluída, reforçaram que os países marginais não recusam os modelos centrais, mas importam, aceitam e integram o modo de vida dos centros de poder (Calvera, 2005, p. 374). Calvera sugere, ainda em consonância com os debates na capital cubana, que “Há um atraso, às vezes sutil, às vezes bastante grande, que é culturalmente falando o

principal atributo do caráter periférico”<sup>22</sup>. Nesse sentido, os objetos de design periféricos pertenceriam a uma história geral, mas não seriam analisados pela historiografia porque são apenas exemplos atrasados do que já se conhece em outros países. Alinhando-se à perspectiva de uma grande narrativa histórica como sinônimo de história global, Calvera (2005) questiona como a periferia poderia ser incluída e, sobretudo, como a pesquisa periférica poderia “ganhar credibilidade e ser suficientemente atrativa” na “história geral” do design. Por fim, segundo Calvera (2005), uma estratégia metodológica adotada em Havana sugeriu deixar de lado a dependência econômica como principal qualificação das periferias e focar nos aspectos que conferem originalidade às experiências “marginais”. Calvera (2005) assume o risco dessa solução, que pode ser acusada de provincialismo ou mesmo de conferir ainda mais legitimidade para os chamados centros de poder. Assim, a autora indica que muitos historiadores do design das periferias defendem o argumento de fundo evolucionista de que “[...] o atraso cronológico em experiências culturais se torna a essência da situação em países periféricos, sendo o fator que lhe confere caráter e identidade peculiar”<sup>23</sup> (Calvera, 2005, p. 375).

A legitimação dos centros de poder formulada em um mundo regido pelo capitalismo é questionada por Calvera (2005) ao apresentar a possibilidade de abrangência geográfica-cultural a partir do reconhecimento da multiplicidade das diferentes experiências dos lugares em um mundo globalizado. Ao dialogar com o sociólogo Edgar Morin, a autora assume que uma perspectiva de análise policêntrica permite a coexistência de histórias em paralelo, e não alternativas, que interagem umas com as outras. Ao falar sobre suas pesquisas na Espanha, por exemplo, a autora enfatiza os diferentes significados dados a palavras como modernismo, modernidade ou modernização a depender do país em que esses termos são empregados. A própria palavra “design” foi e é ainda apropriada em uma diversidade de significados, muitas vezes particular de regiões específicas. Nesse sentido, Calvera propõe que:

---

22 “There is a delay, sometimes subtle, sometimes quite large, which is culturally speaking the main attribute of the peripheral character” (Calvera, 2005, p. 374).

23 “[...] the chronological delay in cultural experiences becomes the core of the situation in peripheral countries and, thus, the factor that gives its peculiar character and identity” (Calvera, 2005, p. 375).

[...] é possível supor, ou propor como hipótese, que a chegada da ideia de design em muitas áreas geográficas por volta dos anos 1950 e 1960 não está relacionada à produção industrial, mas simplesmente ao desejo de desenvolvimento econômico e, portanto, a uma sociedade em mudança cultural que adota modelos de design como forma de reforçar suas aspirações de mudança na área social<sup>24</sup> (Calvera, 2005, p. 377).

As proposições de Calvera certamente abrem caminhos para uma análise mais aprofundada das apropriações do pensamento em design em diversas localidades do globo. Seu pensamento, contudo, deve ser analisado com cautela. Apesar de indicar a complexidade das “influências” do design nos países periféricos, assumindo que há uma “adaptação de ideias” no processo de incorporação de uma perspectiva estrangeira, Calvera (2005) aparentemente analisa esse movimento em direção unilateral. Dessa forma, os países periféricos, ditos não ocidentais, estariam sempre submetidos a processos de influência. A concepção da ideia de design, nesse sentido, pertenceria aos centros de poder, espaços fundamentalmente modernos. As geografias “não centrais”, por sua vez, apropriam-se da linguagem do design como um caminho para uma almejada modernização. Apesar de criticar “historiadores ocidentais” que apresentam o design enquanto uma conquista exclusiva de suas culturas, Calvera reforça que o design é um pensamento importado ao pensar os países periféricos. Portanto, é a adaptação local que deve ser comparada para uma análise da “originalidade da tradução”. Nesse sentido, ainda segundo a autora, o desejo de modernização de culturas pouco desenvolvidas seria o motivo de apropriação da cultura de design, delimitada por Calvera como uma atividade constituída a partir da Revolução Industrial.

Calvera não deixa de apontar a complexidade das “influências” nos países periféricos, afirmando que há um “processo de adaptação de ideias e referências estéticas” (Calvera, 2005, p. 380). Seu argumento, no entanto, parece delimitar uma hierarquia entre os países centrais e não centrais que seria minimizada a partir da apropriação periférica da cultura de design. Além disso, como já apresentado aqui, suas ideias reforçam também

---

24 “[...] it is possible to assume, or to propose as a hypothesis, that the arrival of the idea of design in many geographical areas around the 1950s or 1960s is not related to industrial production but simply to the wish for economic development and, thus, to a culturally changing society which adopts design models as a way to reinforce its changing aspirations in the social area” (Calvera, 2005, p. 377).

um fluxo unilateral das concepções de design dos centros de poder para as periferias. Os estudos pós-coloniais, nesse contexto, podem ajudar a complexificar o posicionamento da autora. A partir dessa perspectiva, uma forte crítica à ideia binária do centro *versus* periferia se constituiu, tendo em vista que as relações entre diferentes países, como já apresentado neste capítulo, estariam interconectadas e não seria possível para o centro escapar da periferia. A ideia de uma universalidade dos conceitos nas ciências humanas e sua consequente aplicação em contextos diversos é, por exemplo, questionada pelo indiano Dipesh Chakrabarty em seu livro *Provincializing Europe* (2009). Em uma crítica direta ao marxismo, o autor questiona a figura abstrata do “homem universal” ou mesmo categorias conceituais como o “pré-político”. Nesse sentido, ele argumenta que, para entender as condições da modernidade política na Índia colonial e pós-colonial, seria necessário refletir sobre a não unicidade do tempo histórico e se afastar da ideia ontológica do homem singular. O objetivo, contudo, não é descartar ou rejeitar o pensamento europeu que pode ajudar a entender as modernidades em países não ocidentais, mas perceber como esse pensamento pode ser repensado nas margens. Segundo o autor:

O pensamento europeu é ao mesmo tempo indispensável e inadequado para nos ajudar a refletir sobre as experiências da modernidade política nas nações não ocidentais e provincializar a Europa torna-se a tarefa de explorar como esse pensamento – que agora é herança de todos e que afeta a todos – pode ser renovado de e para as margens<sup>25</sup> (Chakrabarty, 2009, p. 16).

Ao discorrer sobre o camponês indiano, a partir dessas reflexões iniciais, Chakrabarty sugere que as categorias políticas europeias não sustentam o entendimento das relações de classe e religião dos sujeitos históricos do seu país. O autor questiona a concepção da história cronológica e do tempo histórico como natural independente de sistemas humanos de representação ao incorporar em sua discussão um contexto perpassado por representações religiosas e intensas relações com diferentes deuses.

---

25 “European thought is at once both indispensable and inadequate in helping us to think through the experiences of political modernity in non-Western nations, and provincializing Europe becomes the task of exploring how this thought—which is now everybody’s heritage and which affects us all— may be renewed from and for the margins” (Chakrabarty, 2009, p. 16).

Provincializar a Europa, portanto, torna-se um projeto de descentralização do mundo não apenas intelectual, mas também político. Essa proposição se torna especialmente importante ao confrontarmos os apontamentos de Anna Calvera (2005), já que, em sua compreensão, o design seria um parâmetro fundamentalmente europeu ou norte-americano, conectado à Revolução Industrial. Nessa lógica, a concepção e o pensamento sobre design nos países ditos centrais parece ser uma consequência natural à realidade local e, sobretudo, uma ideia concisa que se difunde em outras localidades do globo. Nos países ditos periféricos, por outro lado, o design seria uma disciplina adaptada, importada ou passível de características locais. Certamente há assimetrias de poder entre as diferentes regiões do planeta. O pensamento colonial, nesse sentido, possui, muitas vezes, protagonismo nas discussões sobre a produção de conhecimento. É preciso, no entanto, provincializar a concepção e o pensamento sobre design dito central, constituídos também a partir de discordâncias, debates e apropriações dos pensamentos construídos nas margens.

Por fim, Calvera (2005, p. 381) sugere que é a partir da comparação das situações particulares localizadas em um mapa de conexões que seria possível a construção de uma grande narrativa da história do design. A sugestão da autora assume a validade de uma história geral e as histórias locais serviram como “elementos corretivos” na construção de uma narrativa expandida. Essa concepção não parece ser exclusiva da autora. Pelo contrário, indica uma tendência de apropriação da história global no contexto do design. Victor Margolin (2005), por exemplo, enfatiza a necessidade de criar uma historiografia geral sobre design que inclua uma diversidade maior de localidades. Entretanto, seu posicionamento no texto “*A World History of Design and the History of the World*” (Margolin, 2005) diverge, em alguns aspectos, em relação às considerações de Calvera. Segundo a pesquisadora espanhola, a delimitação entre artesanato e design seria fundamental para o entendimento das especificidades de diferentes contextos históricos. A partir da ideia de que os objetos de design são consequência de um processo natural da industrialização e da mecanização nos centros do capitalismo, Calvera entende que

Ao se manter inalterado o antigo conceito de design relacionado à produção em massa por meio da indústria, poderia ser mais fácil entender os eventos inesperados indicados acima; que em muitas

regiões do mundo ainda não incorporadas à industrialização, ou ainda em fase de atraso, – como prova a falta de um movimento operário nas áreas do Magrebe e do Extremo Oriente – a ideia de Design chega principalmente como uma conquista cultural, logo se tornando um ideal de progresso, o símbolo visível do desenvolvimento econômico<sup>26</sup> (Calvera, 2005, p. 379).

A perspectiva defendida por Calvera, portanto, distingue os lugares que importariam o design como símbolo de desenvolvimento econômico, segundo ela, desconectado do padrão histórico da revolução industrial britânica. Margolin (2005, p. 241), por sua vez, defende que “[...] ao longo da história da humanidade, todas as culturas produziram material básico e artefatos visuais exigidos para suas sobrevivências. Nesse sentido, design, de alguma forma, está presente em todas as partes do mundo e em todos os tempos”.<sup>27</sup> O autor, portanto, se mostra mais aberto a expandir o conceito de design, o que implicaria em uma maior abrangência temporal e territorial das análises historiográficas.

O posicionamento de Margolin é interessante na medida em que questiona narrativas canônicas, como o livro *Os pioneiros do desenho moderno* (2002), de Nikolaus Pevsner, publicado pela primeira vez em 1936, e suas definições de design necessariamente conectadas à produção de objetos em massa. Essas narrativas, ainda segundo Margolin (2005), limitaram a investigação historiográfica em design a temporalidades e lugares específicos. Além disso, não incluíam outras experiências para além das “ocidentais”. As raras exceções eram justificadas pela conexão com a produção dos países detentores da narrativa canônica. Um exemplo disso seria a própria construção de Brasília, que representaria nos trópicos a reprodução de um pensamento de modernização europeia ou norte-americana. O autor também enfatiza que essa expansão territorial e temporal pode ser perigosa se apenas considerar a produção fora

---

26 “While keeping unchanged the old concept of design related to mass production through industry, it could be easier to understand unexpected events above; that in many regions all over the world not yet incorporated to industrialization, or still being in a backward stage – as proves the lack of a working class movement in the Maghreb and Far East areas, an idea of Design arrived which was mostly a cultural achievement, soon becoming an ideal of progress, the visible symbol of economic development (Calvera, 2005, p. 379).

27 “[...] throughout human history, all cultures have produced the basic material and visual artefacts they require to survive. In this sense, design in some form has been present in all parts of the world at all times” (Margolin, 2005, p. 241).

do eixo ocidental como primitiva, tradicional ou exótica. A principal contribuição dessa expansão estaria sobretudo na interseccionalidade do debate que poderia começar a incluir parâmetros como raça ou gênero nas análises historiográficas. Afinal, como argumenta Margolin (2005), o racismo ou a estrutura machista são também reproduzidas nas produções em design, sejam elas acadêmicas ou práticas.

Apesar da importância de entender a diferença entre os pensamentos expressos em Calvera (2005) e Margolin (2005), para a presente análise interessa mais especificamente suas convergências. O entendimento dos autores de que a história global seria sinônimo de uma narrativa geral sobre o design pode ser questionada a partir de uma investigação mais aprofundada dos métodos da perspectiva histórica global. Analisar esse debate nos ajuda a colocar em perspectiva os interesses em torno de um novo campo em construção e, sobretudo, auxilia em uma escolha metodológica consciente que se afasta dos modismos teóricos. Ao analisarmos pesquisas como a da historiadora Mary Anne Junqueira (2015) sobre a viagem de circum-navegação dos norte-americanos intitulada *U.S. Exploring Expedition*, ocorrida entre 1838 e 1842, ou o trabalho de Sven Beckert (2016) que articula uma rede global em torno da circulação do algodão, é perceptível o grande esforço para criar uma narrativa em perspectiva global ou mesmo transnacional sobre determinada temática. Arquivos e seus documentos em diferentes localidades devem ser visitados. Uma articulação criteriosa e um profundo conhecimento historiográfico das regiões que se pretende interconectar devem ser também colocados em prática para um trabalho consistente nos campos sob análise.

O historiador alemão Sebastian Conrad, ao tentar definir o que seria a história global, argumenta que essa visão é “[...] simultaneamente, um objeto de estudo e uma forma particular de olhar a história: é tanto um processo como uma perspectiva, um objeto e uma metodologia” (Conrad, 2019, p. 22). É interessante pensar, portanto, que o campo do design pode se beneficiar dessa “forma particular de olhar a história”, tendo em vista que, de modo geral, a historiografia do design insiste em reforçar narrativas nacionais, canônicas e a criar mitos em torno de personalidades específicas. Nesse sentido, as interconexões e trocas entre diferentes localidades do globo passam a ser discutidas com mais intensidade, não deixando de lado as questões associadas ao poder, já que, como alerta Conrad (2019, p. 273), as hierarquias sociais e assimetrias de poder têm também moldado o mundo moderno, e as conexões globais não deveriam ser vista como um processo

natural. As abordagens metodológicas propostas pela história global, portanto, não parecem se pautar em um acúmulo de experiências para a construção de uma narrativa geral da história. O foco principal está nas interações e transformações para além das teorias presas aos Estados nações, em um exercício de superação das macro-perspectivas. A presente dissertação, dessa maneira, se apropria de dois pontos centrais para os debates da historiografia global: o questionamento da centralidade da nação como base para as análises historiográficas e a crítica ao difusionismo cultural<sup>28</sup> com foco na circulação transnacional do pensamento em design. A categoria de nação e o conceito difusionista são centrais não apenas para a constituição do mito historiográfico sobre a institucionalização do design brasileiro enquanto “cópia” de um modelo alemão, mas também para as respostas a esse mito que apostam na busca por uma identidade nacional, assim como nas reportagens analisadas anteriormente.

---

## 1.2 Desconstrução da nação em oposição ao difusionismo cultural

A relação entre Estado nacional e design tem sido investigada por autores como Javier Gimeno-Martínez, historiador do design e professor na Vrije University Amsterdam. A partir de debates como os propostos pelas perspectivas pós-coloniais, ele aproxima discussões sobre produção material e construção de nacionalidades. Seu livro *Design and National Identity* (2016) compreende o design enquanto prática importante para a formação de identidades, sobretudo a partir do século XIX. De modo geral, o autor procura entender produção, consumo e apropriação de produtos em uma rede complexa de agentes para além do processo de criação do designer. Nesse sentido, Estado, entidades privadas e consumidores negociam e constroem símbolos nacionais e nacionalidades a partir da

---

28 O conceito de “difusionismo cultural” foi elaborado em oposição ao “evolucionismo cultural”. Perspectiva comum durante a formação inicial da antropologia ao longo do século XIX, o evolucionismo clássico se pauta na ideia de que todas as sociedades do mundo evoluem em estágios sucessivos e obrigatórios de maneira unilinear e ascendente. O difusionismo, por sua vez, explica a presença de elementos culturais semelhantes em sociedades diversas por meio da difusão incentivada por trocas comerciais ou bélicas, por exemplo (Castro, 2005). Apesar de serem perspectivas fortemente criticadas pelo seu caráter etnocêntrico, essas são ideias frequentemente reproduzidas no senso comum ou mesmo no mundo acadêmico.



apropriação de objetos. Gimeno-Martínez mobiliza autores que discutem a formação dos Estados nacionais, como o historiador Eric Hobsbawm e o antropólogo Benedict Anderson, para desnaturalizar a categoria de nação. O ponto chave do debate proposto está na incorporação do cotidiano e da recepção dos objetos. Na perspectiva de Gimeno-Martínez (2016), Hobsbawm e Anderson explicam como símbolos nacionais e a própria nação são inventados, mas não analisam suas recepções.

Por outro lado, autores como Anthony D. Smith, sociólogo britânico, incorporam o debate sobre a apropriação de símbolos nacionais por cidadãos no cotidiano, descentralizando a discussão focada no Estado. Segundo Gimeno-Martínez (2016, p. 23), “[...] a identidade nacional é vista como um ‘habitus’, se tomarmos o Estado como a única fonte de identidade nacional, não conseguiremos capturar as formas multifacetadas e complexas em que se origina a identidade nacional”.<sup>29</sup> Esse posicionamento é particularmente importante para as reflexões apresentadas nesta dissertação, tendo em vista que a busca por uma identidade do design está em constante delimitação também no contexto brasileiro e em diálogo com definições de identidades nacionais. Como exemplificado pelos debates cotidianos promovidos pela imprensa (Vallone, 2014; Magalhães, 2017; Oliveira, 2018), mais especificamente no jornal *Folha de S. Paulo*, é bastante comum a associação entre um desenho “livre de amarras”, preocupado com materiais próprios da natureza tropical, e que responde a um contexto de austeridade, como a suposta “essência” do desenho brasileiro.

Partindo da concepção de que nações e identidades nacionais são construídas, Gimeno-Martínez argumenta que o design também fornece significados para a construção de um passado nacional. Para entender melhor essa construção, o autor investiga o desenvolvimento da concepção de nação a partir de duas perspectivas teóricas: o primordialismo e o modernismo. Esses dois pontos de vista divergem em relação ao período de formação das nações, sendo os primordialistas defensores da formação anterior à modernidade. Dentre esses autores, está Johann Gottfried von Herder, filósofo alemão do século XIX que formula a concepção de um “caráter nacional” conectado sobretudo à língua, em sua perspectiva, característica fundamental na definição de

---

29 “[...] national identity is seen as a ‘habitus,’ if we take the state as the only source of national identity, we fail to capture the multifarious and complex ways in which national identity originates” (Gimeno-Martínez, 2016, p. 23).

um povo. Gimeno-Martínez (2016), no entanto, foca principalmente na crença, reforçada por Herder, de que o caráter nacional estaria contido na cultura de uma sociedade. Dessa maneira, ao analisarmos a produção cultural de um determinado lugar, seria possível descrevermos sua “alma nacional”. Essa concepção, de cunho essencialista, já que entende a nação enquanto aspecto natural, endossa o pertencimento de todo ser humano a uma cultura nacional intrínseca. Nessa lógica, as manifestações culturais de uma nação refletiriam seu próprio caráter nacional. Para o entendimento desse caráter, então, seria apenas necessário estudar as manifestações culturais de um povo (Gimeno-Martínez, 2016, p. 42).

Ao analisar autores como o britânico William Morris e o japonês Yanagi Soetsu, Gimeno-Martínez (2016) identifica alguns exemplos de uma cronologia primitivista na teoria do design. Morris olha para o passado, mais especificamente a Idade Média europeia, como exemplo da relação ideal entre produto e trabalhador, para ele algo inexistente na cultura industrial que se constituía no século XIX. A solução para uma relação mais igualitária de trabalho e uma produção mais “bela” dos produtos residia, portanto, no passado medieval, devidamente incorporado ao debate socialista do qual Morris fazia parte. Soetsu, por outro lado, tenta retomar na década de 1920 a “arte folclórica” japonesa, em busca de uma originalidade e da não contaminação por influências estrangeiras por meio do movimento intitulado *Mingei*. Gimeno-Martínez (2016, p. 47) argumenta que Soetsu, em consonância com Herder, compreendia que “O hibridismo e a individualidade deveriam ser evitados e considerados menos adequados para a compreensão do caráter de uma nação”.<sup>30</sup> Ao longo do século XIX, o modo de pensar nacionalista se estende por meio do chamado romantismo nas artes. Gimeno-Martínez mobiliza o autor Joep Leerssen para definir duas características fundamentais desse movimento: a celebração da nação e a instrumentalização da expressão artística em consciência política.

A partir de exemplos como a produção material decorrente da independência de países das Américas, Gimeno-Martínez demonstra a complexidade de apropriações na construção de símbolos nacionais. No caso da independência desses países, a ruptura com o colonizador era a prioridade. Na América do Norte, por exemplo, o neoclassicismo foi adotado como vocabulário de oposição ao Reino Unido. Segundo

---

30 “Hybridity and individuality were to be avoided and thought to be less suitable for reflecting a nation’s character” (Gimeno-Martínez, 2016, p. 47).

o autor, essa era uma resposta contrária ao rococó, que representaria, por sua vez, os excessos da monarquia. Nos países da América Latina, símbolos da elite eram mesclados com a cultura popular ou indígena no intuito de criar uma iconografia nacional. Ainda segundo Gimeno-Martínez, esses exemplos nos demonstram como a apropriação de um passado dito folclórico buscava construir a originalidade das nações. Esse movimento era, no entanto, próprio das elites intelectuais locais que viam no camponês uma alternativa aos movimentos artísticos internacionais, por exemplo o *Arts and Crafts*. Além disso, o autor reforça que essa não é uma atitude própria de um passado distante. A coexistência entre tradição e suas recriações sustenta, no presente, cânones e estilos nacionais. A Revolução Mexicana do início do século xx, por exemplo, mobilizou referências pré-colombianas para inventar uma “mexicanidade” conectada ao nativo e ao indígena.

Nesse sentido, Gimeno-Martínez defende que é preciso reconhecer a limitação dos cânones nacionais e do que ele caracteriza enquanto nacionalismo metodológico. De modo geral, ao restringirmos as análises históricas em design à nação, “[...] procuramos por características em comum entre designers nacionais, agrupando-os em escolas estilísticas ou explicando o surgimento de fabricantes locais a partir de recursos materiais locais”.<sup>31</sup> (Gimeno-Martínez, 2016, p. 89). Certamente, o nacional possui importância nas análises, mas essa categoria isolada não é suficiente para o entendimento das interações globais. O autor ainda reforça que é essencial pensar a nação como reinvenção e trocas, não uma realidade permanente. Além disso, ele propõe uma reflexão sobre a validade desse recorte analítico, que, se utilizado, deve também analisar narrativas conflitantes em oposição às metodologias nacionalistas tradicionais. Por fim, sua proposta também levanta três pontos de atenção que complementam um uso consciente da nação como categoria analítica: a reflexão sobre a atribuição do nacional aos objetos, o posicionamento da nação em uma lógica global e a investigação do design enquanto elemento de reprodução da nação (Gimeno-Martínez, 2016, p. 90).

---

31 “[...] looks for common characteristics among national designers, grouping them into stylistic schools, or explaining the emergence of local manufacturers in terms of local material resources” (Gimeno-Martínez, 2016, p. 89).

No mesmo ano de publicação do livro de Gimeno-Martínez, Kjetil Fallan e Grace Lees-Maffei publicaram na revista *Design Issues* um texto em que reivindicam a reintrodução do nacional enquanto categoria analítica para a história do design (Fallan; Lees-Maffei, 2016). Segundo os autores, os debates em torno de uma história global do design criticaram a construção de histórias nacionais em comparação com um novo olhar global para além das fronteiras geopolíticas. O artigo é bastante informativo em relação às diferentes correntes de conhecimento que ao longo do tempo têm se correlacionado no debate historiográfico sobre design. Dessa maneira, os autores deixam evidente a historicidade do próprio conhecimento histórico, traçando um panorama de abordagens teóricas que se articulam nesse campo. Como já evidenciado pelo debate promovido por Anna Calvera (2005) e Victor Margolin (2005), a história global no âmbito do design tem sido construída de múltiplas maneiras. A construção de uma narrativa expandida, a comparação, a análise da circulação de ideias, a inclusão da categoria transnacional ou dos debates pós-coloniais são alguns exemplos dos processos de apropriação indicados também por Fallan e Lees-Maffei (2016). Ao revisar essas perspectivas, esses autores reconhecem que “local, regional, nacional e global operam em dinâmica simultânea”<sup>32</sup> (Fallan; Lees-Maffei, 2016, p.14). A relação entre design e identidade nacional deveria, nesse sentido, ser analisada a partir da simultaneidade que esses conceitos operam sobre ela.

A partir da análise dos debates historiográficos de design em torno das perspectivas globais, compreendo que estudar os processos de constituição do design brasileiro não é sinônimo de isolamento das experiências nacionais em fronteiras geográficas. Não é, muito menos, reforçar estereótipos nacionais com intuito de incluir o brasileiro em uma narrativa histórica que se diz geral ou mesmo universal. Nesse sentido, as relações humanas devem ser complexificadas e, não, restringidas à categoria de nação. Questionar essa categoria, e não excluí-la, corrobora, portanto, com o afastamento da essencialização cultural ou do difusionismo das ideias em torno de uma nova disciplina que se constituía não apenas no Brasil, mas em múltiplos países ao longo do século xx. Dessa maneira, observo a agência de personalidades brasileiras ao lidarem com referências projetuais e educacionais em design que circulavam em uma rede global

---

32 “We now recognize that the local, regional, national, and global operate in dynamic simultaneity” (Fallan; Lees-Maffei, 2016, p.14).

de conhecimento. Certamente, as relações de poder se faziam presentes nesses debates, reforçando as assimetrias existentes entre países da América Latina e da Europa, por exemplo. O Brasil, no entanto, não era um receptáculo vazio e passivo às experiências exteriores. Encontros, reuniões, transferências, apropriações, circulação, adaptação, conflitos e divergências são palavras que estariam associadas ao processo complexo de criação e transformação local do que entendemos hoje como design.

Essas são, inclusive, algumas das palavras utilizadas pela pesquisadora brasileira Livia Rezende e a colombiana Patricia Lara-Betancourt (2019) em uma tentativa de compreensão do conceito de “trocas”. Segundo as autoras, o termo é polifônico e norteou a seleção dos textos do número especial do *Journal of Design History*, publicado em 2019 e intitulado *Locating Design Exchanges in Latin America and the Caribbean*. A dupla coeditou o número do periódico que pretendia explorar as conexões e comparações entre o design na América Latina, o Caribe e em outras regiões e geografias. Segundo as editoras, elas estariam adotando metodologias da chamada história global, atentando-se também a uma assimetria de poderes do fazer história (e do fazer design) em diferentes regiões do globo. Dialogando com Javier Gimeno-Martínez (2016), Lara-Betancourt e Rezende (2019) também afirmam que a reflexão histórica em design pautada, sobretudo, na ideia de nação é bastante comum. No contexto da América Latina, essa perspectiva é predominante e se relaciona a outros conceitos como modernização, modernismo e modernidade. A luta por autonomia da região e por um processo de “modernização” dos países latino-americanos muitas vezes tem justificado a construção de narrativas focadas no Estado-nação. As autoras propõem que há um entendimento distorcido de que a modernidade na América Latina e no Caribe foi criada nos países ditos centrais e apenas reproduzida localmente. Seria necessário, nesse sentido, incorporar conceitos como “hibridismo” e “trocas” nas narrativas historiográficas do design. Esse exercício auxiliaria na desconstrução da posição, muitas vezes vista como pretensamente subalterna da região latino-americana e caribenha. Na perspectiva das autoras, ao contrário, essas regiões articulam diferentes temporalidades, tradições, contextos socioeconômicos e modernidades, em consonância com a ideia de “culturas híbridas” do antropólogo argentino Néstor Garcia Canclini (2019). A seleção dos textos para a edição especial da revista, portanto, como defendido pelas

autoras, procurou expandir as abordagens adotadas pela historiografia do design para além das narrativas nacionais e das biografias de “sucesso” dos designers compreendidos como “pioneiros” na região.

Para além do texto introdutório de Patricia Lara-Betancourt e Livia Rezende, a edição especial do *Journal of Design History* reuniu mais cinco artigos. A criação e articulação de instituições internacionais de design como a Asociación Latinoamericana de Diseño – ALADI; o movimento da Arte Concreta e suas relações com o design; a criação de cartazes políticos; e a construção de empreendimentos arquitetônicos e urbanísticos são, em linhas gerais, as temáticas abordadas nos textos publicados. A diversidade temática da edição já chama a atenção para uma abordagem amplificada do campo do design, tendo em vista que inclui questões da arquitetura que, no contexto brasileiro, por exemplo, não seriam incorporadas na discussão do design. Essa amplificação temática e temporal, abordando processos anteriores às institucionalizações oficiais da disciplina, tem sido discutida com mais intensidade no contexto brasileiro nos últimos anos.

O livro *O design brasileiro antes do design* (2005), organizado pelo historiador Rafael Cardoso e publicado pela editora Cosac Naify, por exemplo, questiona os limites dados para a disciplina no país, que parecem colaborar com as narrativas dos designers modernos considerados “pioneiros”. Cardoso assume o certo anacronismo presente no título da publicação, ao defender uma provocação com o intuito de chamar a atenção para as narrativas históricas não canônicas no design. Livia Rezende, inclusive, publicou um capítulo no livro, discutindo a circulação de imagens, como os rótulos e embalagens, no Brasil oitocentista que lhe permitiram avaliar um contexto de mercado que se internacionalizava. A abordagem global apresentada por Rezende em 2019, portanto, parece dar continuidade a uma visão interconectada que pensa o design para além de sua institucionalização local. Agora, no entanto, conceitos como o de “troca” tem mais força na proposição teórica articulada pela pesquisadora. Nos textos da revista sob análise, é possível perceber também o uso de diversos conceitos que sugerem a aproximação metodológica com o campo da história global, mas também de outras perspectivas como o transnacional e o decolonial.

O texto de Verónica Devalle (2019), “*Tomás Maldonado, 1944–1954: From Arte Concreto to nueva visión*”, por exemplo, critica a ideia de “influências” ao evidenciar uma rede de trocas que conectou Argentina, Brasil, Holanda, Suíça e Alemanha em torno do movimento

de Arte Concreta em meados do século xx. Tendo como ponto de partida as articulações do designer argentino Tomás Maldonado, a autora evidencia como o movimento inicialmente articulado entre Alemanha e Suíça perdeu forças durante a Segunda Guerra Mundial tornando-se “marginal” na Europa. O contato posterior entre o arquiteto suíço Max Bill e figuras como Maldonado e Pietro Maria Bardi articulou os movimentos artísticos na América Latina em torno da construção do projeto concretista e, conseqüentemente, do desenho industrial. Maldonado se tornou importante figura nesse contexto, assumindo, inclusive, o cargo de direção da Hochschule für Gestaltung Ulm, na Alemanha, em 1964. As ideias do argentino em torno da educação em design se desdobraram e acabaram se opondo aos posicionamentos de Bill, o que demonstra sua agência e articulação em um contexto internacional. O texto de Devalle é um exemplo importante, tendo em vista que a autora coloca em questão um modelo difusionista na circulação de ideias, exercício fundamental para a compreensão dos territórios latino-americanos também como locais de produção de conhecimento. Esse modelo difusionista incorporado nas interpretações sobre a movimentação de personagens e histórias canônicas do modernismo também é questionado pelo historiador Daniel J. Huppatz. Em sua perspectiva,

Narrativas de design modernista – tipicamente seguindo o projeto inicial de Pevsner em *Os pioneiros do movimento moderno* – baseiam-se em um “modelo difusionista” segundo o qual o modernismo começa na Europa Ocidental e se difunde em direção ao exterior. A fixação no modernismo é alinhada a uma narrativa muitas vezes não declarada em que a vanguarda da cultura do design naturalmente acompanha o progresso tecnológico e o desenvolvimento socioeconômico. Historiadores do design normalmente aderem ao ditado ‘primeiro o Ocidente, depois o resto’<sup>33</sup> (Huppatz, 2015, p. 188).

---

33 “Narratives of modernist design — typically following Pevsner’s initial blueprint in *Pioneers of the Modern Movement* — are based on a ‘diffusionist model’ whereby modernism begins in Western Europe and diffuses outwards. The fixation on modernism is aligned to an often-unstated narrative in which the vanguard of design culture naturally follows technological progress and socio-economic development. Design historians typically adhere to the ‘first the West, then the Rest’ dictum” (Huppatz, 2015, p. 188).

É necessário reconhecer, ainda segundo Huppertz (2015, p. 192), que o design modernista foi um projeto que ocorria paralelamente em múltiplas localidades do globo. Não apenas designers, mas também consumidores respondiam às “mudanças econômicas, políticas, tecnológicas e sociais” que estavam além da difusão de ideias alemãs. Esse reconhecimento, no entanto, não deve ser ingênuo. As maneiras desiguais como o projeto modernista chegou em diferentes países, assim como “as limitações dos fluxos internacionais de pessoas e informações”, devem ser consideradas. Assim como em outros países do mundo, no Brasil, não havia consenso sobre uma nova disciplina que se formulava globalmente. O seu desenho, portanto, era incerto e constituído por inter-relações inseridas em um conjunto de dinâmicas globais que vão além da “cópia” de um modelo estrangeiro no contexto brasileiro. A interpretação historiográfica da “cópia” parece, nesse sentido, ser uma avaliação elaborada por um conjunto de narrativas do design brasileiro que constitui um mito. Esse mito, por sua vez, justifica e incentiva no presente – por meio dos debates jornalísticos cotidianos, mas não se restringindo a eles – a busca por uma identidade do design que seria genuinamente nacional, o oposto da “cópia” supostamente instaurada durante a institucionalização do design brasileiro nas décadas de 1950 e 1960.

---

### 1.3 O mito da “cópia” entre passado e presente

As duas primeiras edições do periódico *Design Issues* foram marcadas pelos textos inaugurais de Clive Dilnot que discutiram a condição dos estudos históricos<sup>34</sup> em design naquele momento. O historiador dividiu suas análises em duas partes: a primeira (*mapping the field*) apresentou um panorama das narrativas historiográficas em design, sobretudo no contexto britânico, e a segunda (*problems and possibilities*) identificou problemas dessa historiografia para então propor algumas possíveis soluções. Dentre os problemas levantados, chama a atenção a possibilidade

---

34 Em 2021, apresentei o trabalho intitulado “O mito da História do Design frente aos debates historiográficos atuais” (Lima, 2022) no congresso internacional MXRIO Design Conference. Para além de discutir a proposta de Clive Dilnot como nesta dissertação, analiso se as produções historiográficas atuais estariam questionando a escrita do mito em design por meio de questões pungentes do nosso presente, como o feminismo ou o afastamento dos modelos de design eurocêtricos.



de transformação da escrita da história em um mito. Em diálogo com o semiólogo francês Roland Barthes, Dilnot questiona o condicionamento dos desdobramentos históricos à natureza. Barthes publicou em 1957 o livro *Mitologias*, que reunia uma série de escritos refletindo sobre os mitos cotidianos da vida francesa. As reflexões analisavam conteúdos artísticos e jornalísticos, por exemplo, que segundo o autor “mascaram continuamente uma realidade que, pelo fato de ser aquela em que vivemos, não deixa de ser por isso perfeitamente histórica” (Barthes, 2001, p. 7).

A partir das análises de Barthes, Dilnot (1984b, p. 6) lista sete características do funcionamento de um mito: a perda da qualidade histórica das coisas; a abolição da complexidade das ações humanas; a construção de um mundo harmônico, sem contradições; a purificação das coisas, nunca explicadas, mas sempre afirmadas; as justificações eternas e naturais; a consequente significação das coisas por elas mesmas; e, por fim, a despolitização do discurso ao remover a qualidade histórica das análises. No contexto da história do design, o autor conclui que o mito se constrói a partir da redução dos assuntos a uma entidade auto evidente, o próprio design. Essa redução restringe a historiografia à repetição das carreiras dos designers e ao entendimento do passado como antecipador e legitimador do presente. Ainda segundo Dilnot (1984b, p. 7), a variedade de representações possíveis para a prática em design é minimizada por um modelo único que separa a atividade em design de suas “raízes sociais”. Refutar a característica essencialista do mito, que se explicaria por si mesmo, a partir do conhecimento histórico, seria o caminho proposto pelo autor para explorarmos as dimensões históricas do design, evidenciando também suas contradições. Esse seria “[...] o primeiro passo para remover a disciplina da trama do discurso mítico”.<sup>35</sup>

As conclusões de Dilnot partiram de uma análise mais abrangente realizada na primeira parte do seu texto. O autor procurou desenhar o campo da historiografia do design no contexto anglófono, levantando algumas de suas características fundamentais. A publicação de livros canônicos, como *Pioneers of Modern Design*, de Nikolaus Pevsner, em 1936, a incorporação das metodologias do campo da história da arte<sup>36</sup>

---

35 “[...] the first step in removing the discipline from the web of mythical discourse” (Dilnot, 1984b, p. 7).

36 Passados oito anos da publicação do texto de Dilnot (1984), Bridget Wilkins (1992) publicou o texto “No more heroes: Why is design history so obsessed by appearance?” na revista *Eye*, criticando as apropriações no campo do design dos modelos de análise da história da arte.

ou da arquitetura nos estudos em design ou mesmo as críticas a essa incorporação já no final da década de 1960 são levantados como processos que auxiliam no entendimento da constituição da historiografia do design. De modo geral, Dilnot (1984a, p. 7) analisa que há muito tempo a “consciência em design, não no sentido de *autoconsciência*, mas no desenvolvimento de compreensão histórica e teórica consciente, tem seu papel negligenciado na pesquisa ou no estudo acadêmico e na própria prática em design”<sup>37</sup>. Além disso, apesar de considerar difícil essa definição, o autor propôs quatro características comuns ao campo da historiografia do design à sua época: o foco na atividade profissional em design, a priorização dos resultados dessa prática profissional, a orientação natural conferida ao design tanto no século XIX quanto no XX, e a ênfase nas histórias de personalidades individuais do campo.

Apesar de indicar essas enquanto características que afastam a disciplina das discussões sobre métodos, objetivos e o próprio papel da história do design, Dilnot (1984a) não deixa de evidenciar que existem diferentes ênfases e perspectivas no trabalho historiográfico sobre design. Suas avaliações gerais, contudo, propuseram novas possibilidades de enfrentamento nesse campo que são também importantes para a presente dissertação. As habilidades, aptidões e o conhecimento são construídos em torno da prática em design e, segundo Dilnot (1984b, p. 20), “todos esses aspectos têm uma história e todas essas histórias são relevantes para a compreensão e posterior construção de um processo projetual ou de uma atitude projetual que possa, quem sabe, tirar a sociedade da crise atual”.<sup>38</sup> Além disso, os problemas são centrais para o entendimento do passado e, não necessariamente, dados

---

Segundo ela, duas perspectivas comuns se estabeleceram na análise histórica do design. A primeira delas, denominada de “*Hero approach*”, foca o designer gráfico não enquanto um comunicador, mas uma mera personalidade e, nesse sentido, individualiza a discussão. A segunda, chamada pela autora de “*stylistic and thematic approaches*”, isola e descreve momentos históricos classificando objetos como fixos e universais. Esses dois modelos são concebidos em linearidade e desconsideram que, para além dos limites tecnológicos de uma época, design é definido pelos interesses, disputas e vontades dos agentes históricos (Wilkins, 1992). Esse debate demonstra que, ao menos no Reino Unido, as críticas às metodologias da história da arte no design se desdobraram durante várias décadas.

37 “Consciousness of design, not in the sense of self-consciousness, but of developed conscious historical and theoretical understanding, has played a negligible role in academic research or study and within design practice” (Dilnot, 1984a, p. 7).

38 “All of these aspects have a history and all of these histories are relevant to the comprehension and then the construction of a design process or a designing attitude that can, perhaps, take society out of its current crisis” (Dilnot, 1984b, p. 20).

empíricos. Em consonância com o historiador da arte T. J. Clark, Dilnot (1984b, p. 12) afirma que “[...] o entendimento do assunto e os modos de argumentar, ou mesmo os ‘hábitos mentais’, trazidos para o trabalho é que dão origem aos argumentos e demandam respostas às perguntas”.<sup>39</sup>

Seguindo as proposições de Dilnot e a partir da análise de produções jornalísticas contemporâneas, percebo uma tendência de interpretação sobre o passado e presente do design brasileiro perpassada pela ideia da “cópia”. Em 2011, por exemplo, o jornalista Chico Felitti (2011, p. 40) evidenciou em reportagem da *Folha de S. Paulo* que “para especialistas” a cópia de produtos nacionais é “sinal de crescimento do país”. A reportagem de Felitti, “‘Made in Brazil’ falsificado”, investigou a pirataria de produtos nacionais da indústria da moda vendidos pelas ruas da 25 de Março em São Paulo. Segundo Suzane Strehlau, professora da ESPM entrevistada pelo jornal, as marcas falsificadas estavam fazendo um bom trabalho, sendo a cópia sinônimo de desejo. Na mesma reportagem (Felitti, 2011, p. 40), o economista Roberto Antumie defendeu que esse era um “sinal de país desenvolvido”, já que o design brasileiro era copiado na Ásia. Ele alertou, no entanto, que esse poderia ser um problema para a arrecadação de impostos no Brasil. Apesar das possíveis mazelas econômicas, ser copiado parece ser desejável na construção da imagem positiva de uma nação que almeja ser reconhecida pela maneira própria de se fazer design. De inimiga, a cópia passa a ser uma aliada, operando em permanente contradição.

O texto intitulado “Salão premia design feito ‘para todos’ e ataca cópias”, publicado em 2013 pela *Folha*, por outro lado, apresenta a cópia como uma inimiga a ser enfrentada. A reportagem, escrita pela jornalista Mara Gama (2013, p. E10), cobriu a 17ª edição do Salão Design de Bento Gonçalves, no Rio Grande do Sul, enfatizada pela autora como “a maior feira internacional do setor na América Latina”. Além disso, Gama destacou a utilização pelo evento da “ideia dos protestos de junho no Brasil para aderir ao movimento internacional NoCopy!”. A iniciativa impedia a participação de empresas copiadoras em feiras internacionais. No contexto brasileiro, a campanha se adaptou ao apropriar da frase “Não é pelos 20 centavos”, comum nas manifestações contra os aumentos das passagens do transporte público no país. A adesão ao movimento é ainda justificada

---

39 “[...] it is the conception of what the subject is about and the modes of arguing, even ‘habits of mind’, which are brought to the work that originate the arguments and demand answers to questions” (Dilnot, 1984b, p. 12).

pela “criação de um design brasileiro, inovador e lucrativo, pronto para ser exportado”. A feira apresentou projetos e designers brasileiros ao lado também de personalidades estrangeiras, enfatizando, mais uma vez, o reconhecimento e a interação do nacional com o contexto global. Aderir ao movimento *NoCopy!*, nesse sentido, representaria perante a um público internacional o compromisso do país com a inovação e, poderíamos adicionar, com sua própria identidade. Para além das questões do nosso presente, no entanto, o passado do design brasileiro também é avaliado a partir das “influências” estrangeiras ou regionais na produção e formação de personalidades do campo. Em articulação com os estudos acadêmicos, o discurso jornalístico cotidiano contribui com a construção de imaginários que circunscrevem o campo do design no Brasil à ideia de “cópia”. Nesse contexto, a sobreposição entre um debate jornalístico corriqueiro e as conclusões acadêmicas é perceptível, evidenciando a característica multifacetada do mito da “cópia”.

Essas sobreposições surgem em intervenções públicas de importantes pesquisadores do design. Zoy Anastassakis, professora da Esdi, ao falar sobre seu livro *Triunfos e impasses: Lina Bo Bardi, Aloísio Magalhães e o design no Brasil* (2014) ao jornal *O Globo*, afirmou que as personalidades escolhidas para o seu estudo estão na “linha mestra da história”. No entanto, Bo Bardi e Magalhães, segundo ela, “não seguiam cartilhas, em geral importadas de países como a Alemanha, berço da Bauhaus e da Escola de Ulm” (Autran; Bertolucci; Candida; Lima, 2014, p. 33). Anastassakis ainda reforçou que “Para fazer desenho industrial no Brasil, é preciso conhecer o Brasil”. A associação de Magalhães com o setor público brasileiro e de Bo Bardi com o artesanato, nesse sentido, seria sinônimo da aproximação dessas personalidades com a realidade do país. A reportagem (Autran et al., 2014, p. 33) reforça, mais uma vez, que o debate sobre a institucionalização caminha em paralelo com as reflexões/disputas sobre identidade do design no país. As falas de Zoy Anastassakis são complementadas por Rafael Rodrigues, designer no escritório *pvdI* fundado por Magalhães. Para ele, é difícil definir a cara do design no país, diferentemente de países “já consolidados” no campo do desenho industrial, como a própria Alemanha ou a Finlândia. Anastassakis concordou, complementando que a característica fundamental do projeto brasileiro seria o “hibridismo”. Ao comentar sobre os projetos do estúdio carioca Lattoog, famosos por combinações conceituadas a partir da ideia de “antropofagismo cultural”,

a reportagem sugere que “esta é uma faceta de um Brasil com muito mais possibilidades”, posicionamento endossado também por Anastassakis.

Nesse contexto de debates sobre a contribuição de projetistas para o design nacional, as notícias sobre a morte de Alexandre Wollner, designer gráfico frequentemente apontado como um dos fundadores do design moderno no país, auxiliam na compreensão da complexidade de percepção dos agentes históricos ao longo do tempo, sobretudo em relação às suas filiações ideológicas e às diversas recepções de suas ideias. Em tributo ao falecimento de Wollner, Mara Gama (2018, p. A22) assinou outro texto da *Folha* que discutiu questões sobre o campo do design. Gama reforçou o caráter duro e disciplinar do designer pautado sobretudo na sua formação racionalista. Em 1953, Wollner se juntou ao corpo discente da Escola de Ulm logo após ter frequentado as aulas de desenho industrial no Instituto de Arte Contemporânea do Masp. Segundo Gama, “Foi sob a influência dessa rica fase de Ulm que Wollner ajudou a construir o currículo e os cursos da Escola Superior de Design [sic] Industrial (Esdi) no Rio, uma de suas contribuições mais importantes para a formação de gerações de designers brasileiros” (Gama, 2018, p. A22). Ela ainda atribui a Wollner “a paternidade do design gráfico brasileiro moderno” ao lado do pernambucano Aloisio Magalhães. Gama não deixa de evidenciar, no entanto, que Wollner diferenciava seu trabalho do de Magalhães, afirmando que seu desenho era cosmopolita, diferentemente de seu colega que exprimia traços regionais na produção em design. A jornalista, contudo, não se aprofundou nessa afirmação, o que nos indica nuances interpretativas sobre o designer em foco.

Apesar de Anastassakis (Autran et al., 2014, p. 33) não citar diretamente Wollner, muito provavelmente ele seria indicado como um dos designers que “seguiram cartilhas importadas” por defender e colocar em prática seus aprendizados na HfG Ulm. A análise de Gama acompanhou a reportagem de Isabella Menon (2018, p. A22) que, por sua vez, relembrou a experiência de Wollner na Alemanha que teria mudado não apenas a sua própria carreira, “mas também a história do design no país”. Diversas personalidades do campo do design foram entrevistadas por Menon e relataram percepções diversas sobre a trajetória de Wollner, indicando que sua carreira não é um consenso, sobretudo no que diz respeito ao seu reflexo de uma visão estrangeira no contexto brasileiro. Enquanto o designer Eduardo Foresti reforçou na reportagem que Wollner teria conseguido “trazer

o rigor e a tradição germânicas para os trópicos”, Jacó Guinsburg, fundador da editora Perspectiva, argumentou: “dizer que ele era um filho da escola de Ulm não é justo”. Segundo Guinsburg, Wollner não teria apenas trazido uma perspectiva importada, “mas suas próprias ideias sobre a escola”. É, inclusive, nesse campo das “influências” que Rico Lins relatou ter divergido de Wollner. Para Lins, a metodologia do designer era muito germânica, “funcionalista e linear, que dava as costas para o Brasil”. Apesar da diversidade de análises sobre Wollner, essa última interpretação parece ser a mais comum sobre sua trajetória, reforçando conclusões sobre a institucionalização do design brasileiro enquanto um reflexo de referências estrangeiras.

Esses debates demonstram que uma cultura histórica, ou seja, um conjunto de sentidos atribuídos ao tempo e ao espaço por diferentes agentes históricos, articulam o presente e o passado do design brasileiro por meio da ideia da “cópia”, interpretação polifônica e reiterada em múltiplas temporalidades. Essa reiteração é responsável pela própria formulação de um mito que é mantido a partir da constante mobilização do conceito enquanto chave interpretativa para a história e prática do design no país. Nesse sentido, presente e passado se articulam em uma rede temporal complexa que renova cotidianamente os significados dados para a ideia de “cópia”, apesar da constante correlação entre institucionalização do design moderno no país e importação de modelos estrangeiros. A partir dessas percepções, identifico, em um primeiro momento, a necessidade de compreensão da produção historiográfica sobre o design que reafirma a formação do design moderno nacional enquanto “cópia” de modelos estrangeiros. Por isso, no próximo capítulo, analiso as proposições interpretativas de Lucy Niemeyer (1997), Dijon de Moraes (2005) e João de Souza Leite (2006) com especial atenção ao contexto de produção dos autores, a virada dos anos 1990 para os 2000, momento de reconhecimento do design brasileiro pela comunidade do campo do design internacional e influente nas interpretações historiográficas.



# O popular recu

Entre todos os designers que trabalharam no Brasil, um dos mais importantes foi o pernambucano Abilio Magalhães, falecido em 1992 quando era secretário nacio-

INDÚSTRIA

BRASIL

# SEM VERGONHA

AGLARIANTE DE CANA  
PROCEDENTE  
DO EST. DO  
MINAS GERAIS



GRUPO ALCOOL  
S/A S.F. C. L.  
AV. PÉLO  
L. S. A. S.  
SOP. N.º 16018

---

## CAPÍTULO 2

# Uma virada historiográfica: a consolidação de um mito (1990 – 2000)

A análise dos debates e das questões que emergiram no campo do design brasileiro a partir da década de 1990 é fundamental para a compreensão da produção historiográfica desse período. Afastando-me da ideia de que a história seria uma ciência exclusiva sobre o passado, assim como questionado por Marc Bloch (2001), compreendo que o presente histórico possui importância fundamental para as análises sobre o passado. A proposição de Bloch da qual me aproprio foi feita em seu livro *Apologia da História ou O Ofício de Historiador* (2001), obra publicada pela primeira vez em 1949 de forma incompleta, já que o autor foi assassinado pela polícia nazista francesa antes mesmo de concluir a escrita do texto. Sob o ponto de vista da historiadora Lilia Schwarcz (2001), que assina o prefácio da edição brasileira do livro, Bloch fez parte de uma importante revolução historiográfica no início do século xx, que passa a propor a história enquanto problema. Juntamente com Lucien Febvre, Bloch compunha a primeira geração da escola dos *Annales* na França que, dentre outras propostas, questionava o valor factual da história e a percepção da disciplina como um conhecimento exclusivo sobre o passado. Esses questionamentos eram direcionados principalmente à escola metódica ou positivista, corrente nomeada por seus críticos – Bloch e Febvre



inclusos – e responsável pela disciplinarização da história no final do século XIX. Contrapondo à tradição positivista, Bloch (2001, p.55) propõe uma correlação entre o tempo e os agentes históricos se afastando da concepção de história como ciência sobre o passado. A própria ciência histórica estaria imersa na atmosfera da categoria de duração. O tempo, assim, não é apenas uma medida, fragmentos desintegrados artificialmente, mas o próprio lugar de inteligibilidade da história.

O historiador evidenciou também particularidades da observação histórica, pautada na busca por vestígios – fontes de narrativa não isentas de erros ou mentiras – que auxiliam na reconstituição do passado. A partir de um método regressivo, que propõe o deslocamento constante entre diferentes temporalidades, os historiadores fariam uma história às avessas em que as questões são pensadas no presente e levadas ao passado. Nesse sentido, ao invés da busca por fatos concretos e verdadeiros, importa mais as questões que são indagadas pelos historiadores, já que o olhar lançado ao passado é sempre carregado de impressões do presente. A proposição de que a escrita da história tem sua própria historicidade é, portanto, uma das importantes contribuições de Bloch (2001) para a historiografia do século XX. Ao aprofundar nessa proposição, a historiadora Nicole Loraux (1992) identifica um paradoxo constituinte da historiografia: a incapacidade dos historiadores de não levar ao passado suas questões do presente, mesmo que essa não seja a intenção. Tal constatação se caracteriza enquanto um paradoxo, tendo em vista que o anacronismo seria o maior pecado dos historiadores contra a prática metodológica historiográfica. A partir dessas considerações, sobretudo das avaliações de que o paradoxo é incontornável e da possibilidade de limitação da audácia interpretativa pelo medo de cometer o erro anacrônico, Loraux defende a “prática controlada do anacronismo” (Loraux, 1992, p. 61). Assim, os historiadores deveriam explicitar a incorporação do presente em suas avaliações, evidenciando suas escolhas e se afastando de uma ingenuidade interpretativa que simplesmente desconsidera o anacronismo.

Em diálogo com Bloch (2001) e Loraux (1992), argumento que a historiografia do design brasileiro selecionada enquanto objeto de estudo desta dissertação constitui uma importante virada historiográfica<sup>40</sup> que

---

<sup>40</sup> O termo virada é comumente utilizado nas ciências humanas para indicar mudanças significativas em direção a uma ordem de preocupações temáticas e teóricas distintas daquelas até então predominantes, como na *cultural turn* ou na *linguistic turn* na historiografia, iniciadas por volta dos anos 1970. Embora os autores aqui selecionados

consolidou o mito da “cópia” por meio de uma avaliação anacrônica não explicitada sobre o passado. Ao longo da década de 1990, artigos publicados nos jornais *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo*, *O Globo* e *Jornal do Brasil*, por exemplo, evidenciam que a busca por uma identidade brasileira se intensificou devido ao reconhecimento da comunidade internacional de design – por meio de feiras, prêmios e exposições – do que se produzia no Brasil. Como argumentado no capítulo 1, essa busca tem como característica fundamental o afastamento da “cópia” supostamente instaurada na institucionalização do design moderno brasileiro das décadas de 1950 e 1960. Em oposição, o distanciamento das “influências” estrangeiras conectaria o design a uma identidade “genuinamente” nacional que se destacaria no cenário global. Cabe, portanto, analisar a historiografia do design que se constituiu durante a década de 1990 e o início dos anos 2000 em seu contexto de produção. A escrita da história não é isenta de seu presente, muito menos as produções intelectuais sobre design, que refletem também os desejos e disputas epistemológicas do campo do design no país. Para além de reafirmar o mito da “cópia”, o recorte historiográfico sob análise neste capítulo constrói, em interações recíprocas com os debates jornalísticos de época e atuais, a cultura histórica da “cópia” no design nacional.

Se no primeiro capítulo desta dissertação a análise dos periódicos contemporâneos foi primordial para a compreensão dessa cultura histórica em nosso passado/presente, agora, as produções jornalísticas de época surgem enquanto peças centrais para a interpretação do passado histórico, com foco na contextualização da produção historiográfica. Nesse sentido, considero que os jornais selecionados para análise neste capítulo construíram também opiniões públicas amplificadas que ressoaram nas produções intelectuais sobre design e vice-versa. Entendo, além disso, que o olhar para o passado – e a prática historiográfica decorrente desse olhar – é de interesse de múltiplos agentes. Um conhecimento coletivo que se desenha para além das definições especializadas e técnicas (Chesneaux, 1995, p. 23). No contexto jornalístico, é possível identificar

---

não utilizem conscientemente da historiografia e dos seus métodos para escrever uma história do design, suas interpretações evidenciam uma maior preocupação do campo em relação à temática de institucionalização do design moderno no país. Assim, utilizo a expressão “virada historiográfica” com o intuito de evidenciar que essas interpretações são valorizadas pelo campo do design e passam a mediar significativamente a maneira como o passado de constituição da disciplina é analisado no contexto nacional.

um aspecto relevante para a análise do conjunto de textos reunidos neste capítulo a partir da observação dos cadernos ou colunas em que os materiais foram publicados. Ao longo de diferentes períodos temporais e em um mesmo jornal, o recorte temático dado para o design no debate público variou entre os campos da cultura e da economia. Nos anos 1990, o design era compreendido sobretudo como produção cultural, sendo destaque em colunas de opinião, identidade nacional, criatividade, artes e exposições. Essa constatação auxilia na compreensão da década de 1990 como uma virada epistemológica para o campo do design brasileiro.

Para além de um debate cotidiano sobre a identidade nacional, ao longo da década de 1990, o campo de pesquisa sobre design foi também impulsionado pela organização de periódicos, eventos e a criação dos primeiros programas de pós-graduação *stricto sensu* em design. Em 1993, a revista *Estudos em Design* foi fundada, sendo a primeira publicação de natureza acadêmica e científica sobre design no país<sup>41</sup>. O Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design – P&D Design teve sua primeira edição realizada no ano de 1994, em São Paulo. Além disso, também em 1994, o primeiro programa de pós-graduação *stricto sensu* específico em design foi criado na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ). Já em 2000, na quarta edição do P&D Design, esse conjunto de processos foi evidenciado enquanto a consolidação da pesquisa sobre design feita por brasileiros. Os anais do evento foram apresentados pelos pesquisadores Marcos Braga e Sydney Freitas que destacaram a inédita fase em que o design brasileiro entrava, em consequência de uma década de conquistas. Braga anunciou os anos 1990 como “uma nova fase do desenvolvimento do design no Brasil” (Braga, 2000, p. ix) que havia superado seus anos mais difíceis. Freitas, por sua vez, demarcou a importância da pesquisa para a vida acadêmica e afirmou que sem pesquisa o design acabaria no “[...] reprodutivismo e no espontaneísmo alienante, repetindo fórmulas estrangeiras, batizando os projetos com nomes estrangeiros, agindo como cegos guiando cegos, sem história, sem base para orientar nossas próprias ações” (Freitas, 2000, p. vii).

Ainda no contexto de pesquisa, ao compartilhar sobre sua experiência acadêmica como estudante e professora, a pesquisadora Priscila Farias

---

41 As informações sobre o histórico da revista *Estudos em Design* podem ser encontradas no site oficial do periódico pelo seguinte *link*: <https://estudosemdesign.emnuvens.com.br/design/about/history>. Acesso em: 5 jun. 2023.

(2015) relata a dificuldade de encontrar, ao longo dos anos 1980, trabalhos historiográficos sobre design no Brasil. Farias (2015) argumenta que o campo de pesquisa sobre história do design gráfico amadureceu, sobretudo nos últimos vinte anos anteriores à escrita do seu texto, e apresenta quatro referências centrais que evidenciam essa mudança: *O Gráfico Amador* (1997), escrito por Guilherme Cunha Lima; *O design brasileiro antes do design* (2005), organizado por Rafael Cardoso; *O design gráfico brasileiro: anos 60* (2006), organizado por Chico Homem de Melo; e *Linha do tempo do design gráfico no Brasil* (2011), editado por Chico Homem de Melo e Elaine Ramos. Os debates promovidos ao longo dos anos 1990, como evidenciado por Braga (2000) e Freitas (2000), criaram um terreno fértil para o desenvolvimento da pesquisa acadêmica sobre o design brasileiro. Já nos anos 2000, a publicação de livros importantes para a historiografia do design, como apontado por Farias (2015), indica a consolidação de uma virada significativa para o campo intelectual do design. Em sua tese de doutorado, Zoy Anastassakis (2014) também argumenta que é “somente a partir da segunda metade da década de 1990 que surgem, de maneira mais sistemática, pesquisas e publicações” (Anastassakis, 2014, p. 51) no campo da história do design. Portanto, a partir da constatação de um florescimento da vida intelectual sobre design nas décadas de 1990 e 2000, mais uma vez, a análise contextualizada das produções historiográficas se mostra essencial, sendo a própria historiografia abordada como fonte primária para as investigações sobre a constituição do mito da “cópia”.

Dessa maneira, no presente capítulo, argumento que os anos 1990 e 2000 constituíram uma virada historiográfica que consolidou a interpretação da institucionalização do design moderno brasileiro como “cópia” de um modelo estrangeiro. Em defesa desse argumento, inicialmente, mobilizo as produções jornalísticas de época para contextualizar as mudanças no campo do design durante a década de 1990, fundamentais para a compreensão dos desdobramentos interpretativos teóricos ao longo dos anos 2000. Nesse contexto de produção, três livros (Niemeyer, 1997; Moraes, 2005; Homem de Melo, 2006) foram escolhidos para a análise de uma tendência historiográfica que foca nos processos de institucionalização do design no país e reproduz o mito da “cópia”. Em um segundo momento, portanto, apresento e analiso as produções dos pesquisadores Lucy Niemeyer (1997), Dijon de Moraes (2005) e João de Souza Leite (2006), indispensáveis para a argumentação que proponho. Por fim, analiso o livro *ESDI: biografia de uma ideia* (1996), escrito pelo pesquisador Pedro Luiz

Pereira de Souza, como uma possibilidade interpretativa que complexifica os processos de formação da Esdi, instituição comumente identificada enquanto a síntese do “momento sociogenético” (Anastassakis, 2014, p. 85) do design brasileiro, ou seja, a institucionalização das décadas de 1950 e 1960. A partir de uma investigação documental criteriosa, Souza (1996) questiona a hipótese da “cópia” de um modelo alemão ulmiano, evidenciando a atuação múltipla dos autores responsáveis pela fundação da Esdi. Nesse sentido, mesmo considerando a avaliação questionável de que a instituição seria o início do design no Brasil – como um exercício reflexivo – o livro de Souza evidencia debates constituintes dessa “origem” que vão muito além da suposta “cópia”. Trata-se, portanto, de um caminho possível para a construção de interpretações contemporâneas que questionam o mito da “cópia”, como defendido ao longo desta dissertação.

---

## 2.1 Descobrimientos e independência do design brasileiro

Uma mistura de expectativas e certezas marcou a preparação da entrada do design brasileiro aos anos 1990. Nesse contexto, Cláudio Ferlauto, arquiteto que no início dos anos 1980 se especializou em design na FAU USP sob orientação de Décio Pignatari, contribuiu com a criação da atmosfera eufórica que era construída em torno da produção de objetos e artefatos gráficos no final do século xx no Brasil. Em julho de 1990, Ferlauto (1990a) anunciou em reportagem especial para *O Estado de S. Paulo* a publicação de um anuário da revista *D&I*, intitulado “Brasil Design 1990” e qualificado como “um instrumento para o marketing do design” (Ferlauto, 1990a, p.2), ao invés de uma retrospectiva. A revista apresentou escritórios do país que desenvolviam projetos no campo criativo e contribuía, segundo Ferlauto, para as respostas à existência ou não de um design brasileiro. A edição especial demarcava, sobretudo, o “momento de consolidação e organização do design e de seus profissionais” (Ferlauto, 1990a, p.2), mas também evidenciava discussões sobre a carência de uma linguagem de projeto propriamente brasileira. Para Ferlauto, o debate se dividia em dois grupos: o design de produto – desfalcado pela constante prática da cópia e a falta de pesquisa criativa – e o design gráfico – maduro e reconhecido em revistas especializadas internacionais –, como a *Print* nos Estados Unidos, que havia publicado em 1987 uma

edição especial nomeada “*Brazil Designs*”, abordando a produção gráfica nacional. Apesar das certezas do avanço alcançado pelos projetistas brasileiros, as expectativas e dúvidas sobre os próximos passos dessa caminhada não deixavam de ser apresentadas pelo debate público sobre o design no país. As afirmações da existência de uma identidade do design característica de uma nação eram, nesse sentido, comumente acompanhadas da dúvida que se carrega em uma década de transição.

“Existe mesmo um design brasileiro?” (Rito, 1990, p. 4), essa era a pergunta chave que inaugurou um período de novas possibilidades interpretativas para o design no país. Nesse contexto, exposições, feiras, e retrospectivas realizadas por galerias de arte tentavam trazer respostas e faziam parte de uma virada epistemológica. O design passa a ser entendido mais intensamente enquanto produção cultural que poderia demarcar a própria identidade de um país. Para além dos possíveis benefícios econômicos, interessava o poder de influência que o Brasil exerceria com seus projetos mundo afora. A 2ª Mostra do Móvel de Escritório, organizada pelo Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) em setembro de 1990 no Rio de Janeiro e anunciada pelo *Jornal do Brasil* como a síntese do que existia de mais moderno no Brasil, exemplifica a vontade de afirmação de novos tempos. Em paralelo à pergunta sobre a identidade brasileira, a reportagem escrita pela produtora cultural Lucia Rito (1990) reproduziu a seguinte afirmação: “o IAB garante que as novidades da exposição vão sepultar de vez o eterno debate sobre a existência de um design realmente brasileiro” (Rito, 1990, p. 4). A organização de mostras e feiras passa a ser, como já prenunciado anteriormente, uma importante articulação para a comprovação da existência de uma produção genuína nacional. A curadoria – e consequente reunião de materiais em espaços expositivos – prática comum no campo das artes, estendeu-se ao mundo do design em uma espécie de articulação que chancelou o surgimento da criação autêntica no país.

Ao cobrir a exposição coletiva “A Ferro e Fogo” para a *Folha Ilustrada* em dezembro de 1990, o jornalista Humberto Saccomandi (1990) enfatizou a representatividade do evento para os designers da época, tendo em vista sua antecipação de tendências para a década prestes a se iniciar. A designer Adriana Adam, umas das expositoras entrevistadas, destacou que o país entrava em uma nova era. Segundo ela, o Brasil estava “parando de copiar o design estrangeiro para dar vazão à própria criatividade” (Saccomandi, 1990, p. E-10). Fernando Campana também endossou a percepção de que a coletiva introduzia

uma década potencialmente mais fértil para a criatividade no campo do design. Saccomandi (1990) fez também questão de destacar um novo fato característico da exposição, realizada paralelamente em São Paulo e Recife, uma tradicional galeria de artes investia na produção de design. A Motesanti-Roesler, responsável pela organização da coletiva, procurava diversificar seu catálogo em um momento de baixa do mercado da arte. O design brasileiro havia amadurecido e ampliado o seu público. Essa era a percepção sintetizada por Cláudio Ferlauto (1990b) em reportagem publicada no *Estadão* no dia 30 de dezembro de 1990. Sua proposição parece consolidar uma agenda de preocupações em torno do design que se articulava nos jornais em análise. Ferlauto destacou a consolidação, em 1990, dos avanços profissionais da década de 1980, concluindo que a produção nacional era bem estabelecida e competente. Sua afirmação sugeriu a vontade de construção, a partir de uma euforia, que abria portas para a última década do século. Ferlauto não deixa de criticar a cultura de cópias e importações que, para ele, ainda prevalecia no país. No entanto, ele afirmou uma nova fase de “sonhos e desejos” em que “Os designers querem falar, escrever e pensar o País. Através do design” (Ferlauto, 1990b, p. 4).

Os avanços evidenciados por Ferlauto não eram, contudo, um consenso no debate travado durante os anos 1990. A euforia de uma vida cultural agitada em torno do design foi relativizada por alguns profissionais, sobretudo aqueles conectados à primeira geração da Escola Superior de Desenho Industrial. A partir de 1968, críticas ao modelo de educação esdiano e ao design que se fazia no Brasil foram intensificadas e consolidadas ao longo dos anos 1970<sup>42</sup>. Ana Luisa Scorel (1991), aluna da Esdi entre 1968 e 1972 com participação ativa no Diretório Acadêmico dos estudantes da instituição, reiterou, em 1991, críticas ao design no país conectadas ao seu lugar de formação. Para Scorel, o design ainda vivia em um limbo, tendo em vista a sua falta de reconhecimento pelo Estado e pela iniciativa privada que dificultava a inserção da disciplina tanto na economia quanto na cultura nacional. Além disso, a designer reforçou a interpretação da dependência brasileira em relação aos países desenvolvidos, o que

---

42 Esse processo é identificado e analisado de forma mais aprofundada no capítulo 3 desta dissertação por meio dos documentos consultados no arquivo da Escola Superior de Desenho Industrial e de produções jornalísticas da época. Esse conjunto de documentos registrou as reavaliações críticas à educação posta em prática na Esdi e as demandas decorrentes desses processos de reavaliação.

colocava o Brasil em posição de “aceitação passiva do atraso tecnológico” e, em consequência, “pela adoção de soluções projetuais já testadas pelas economias ricas” (Escorel, 1991, p. 10). Ao apresentar os problemas considerados constituintes da realidade nacional, Escorel indicou, por fim, a aclimação como solução para os obstáculos identificados. Dessa maneira, os projetos industriais poderiam dar respostas mais qualificadas para uma realidade local pautada, por exemplo, na baixa renda e na mão de obra pouco especializada. Ao mobilizar a edição da revista estadunidense *Print* dedicada ao design gráfico brasileiro, como Ferlauto (1990a) havia feito em reportagem no ano anterior, Escorel também contribuiu com a percepção da época de distinção, em termos de reconhecimento e avanço, entre as áreas de projeto de produto e gráfico no país.

Apesar de não ser o foco desta dissertação, evidencio, por meio da análise das fontes jornalísticas, a percepção à época das diferenças de autonomia entre as especializações produto e gráfico. Ao analisar o mundo musical brasileiro, Chico Homem de Melo (2006), por exemplo, indica a multiplicidade de apropriações de referências estrangeiras por designers nacionais. Segundo Homem de Melo, durante os anos 1960, as criações de Cesar Villela, considerado o grande capista da Bossa Nova, sugerem uma produção modernista “livre das normas do modernismo” (Homem de Melo, 2006, p. 40). Para além dessa constatação, a produção gráfica brasileira conectada à música é ainda indicada por Homem de Melo como um campo de experimentações que de acordo com os estilos musicais apostaram em linguagens visuais opostas, do modernismo da Música Popular Brasileira (MPB) ao psicodelismo e a arte pop do movimento tropicalista. As análises historiográficas sobre o design brasileiro enquanto “cópia” parecem ter ignorado essas adaptações e interpretações com o intuito de reafirmar o mito da “cópia”. Assim, mesmo havendo uma percepção de que o design gráfico brasileiro era mais autônomo – ou representativo de uma identidade nacional –, as limitações características do design de produto, como a dificuldade de comunicação com a indústria nacional, passaram a representar o design brasileiro como um todo. A “cópia” e a ausência de uma identidade produtiva brasileira, nesse sentido, a síntese do design. Esse processo evidencia como a seleção é uma característica inerente à escrita da história, definindo os contornos das análises que se constroem a partir dessa seleção.

Ressaltar o caráter complexo das discussões de época auxilia, portanto, na matização dos processos históricos, não excluindo



incertezas constituintes da própria discussão que se desdobrava no passado. A busca por soluções genuinamente brasileiras por meio dos processos de produção do design era elaborada em um campo de disputa que almejava a afirmação das características nacionais, mas, ao mesmo tempo, reconhecia a importância da fusão – no contexto local – de linguagens ditas internacionais. Cláudio Ferlauto (1992), na coluna “Estilo” do *Estadão*, apurou a associação entre escritórios nacionais e estrangeiros que pretendiam criar forças para competir em um mercado internacional. Ferlauto evidenciou a relativização da apropriação de uma “sólida visão cultural europeia” (Ferlauto, 1992, p. 4) por parte dos escritórios brasileiros com o objetivo de criar uma visão cosmopolita também do que se produzia por brasileiros. Citado pela reportagem, o estúdio Milani Design, do brasileiro Armando Milani, identificava-se com o estilo “bauhausiano importado de Milão” (Ferlauto, 1992, p. 4). A expressão indica o esforço do escritório de se associar ao estrangeiro, demonstrando a força de espaços de poder – nesse caso, a Alemanha e a Itália – historicamente entendidos como centros canônicos do design<sup>43</sup> e, em consequência, legitimadores da qualidade do que era produzido pelos brasileiros. As contradições entre independência local e reconhecimento global ficaram ainda mais evidentes em meados dos anos 1990, na medida em que o design brasileiro passou a reivindicar mais intensamente sua própria identidade a partir do reconhecimento da comunidade internacional de designers.

Essas contradições são perceptíveis na reportagem do dia 12 de setembro de 1994 escrita pela jornalista Giovanna Picillo (1994) para *O Estado de S. Paulo* e intitulada “Design brasileiro ganha independência”. Dessa vez, a coluna “Decoração” foi publicada no caderno Economia do periódico e Picillo se preocupou em demonstrar a importância do design para o desenvolvimento do Brasil. Segundo a reportagem, a estabilização

---

43 Grace Lees-Maffei e Kjetil Fallan (2014) argumentam que a Itália faz parte de um grupo de nações que recebeu atenção desproporcional da historiografia do design, o que não justificaria a recusa da construção de novos estudos sobre a produção nacional do país. Segundo os pesquisadores, contudo, a Itália foi vítima de sua própria canonização por meio da valorização excessiva dos seus objetos de design em jornais e revistas internacionais, muitas vezes, limitando análises críticas do que é produzido pelos italianos. Já no contexto alemão, Jeremy Aynsley e Esther Cleven (2022) discutiram na introdução da edição especial do *Journal of Design History* intitulada *The Bauhaus Centennial and Design History* as construções canônicas em torno da Bauhaus e os recentes esforços de desconstrução desse cânone a partir de perspectivas de interações transnacionais, que evidenciam a troca da escola com outras instituições para além da Alemanha e vice-versa.

da economia brasileira era fator positivo para a mudança de paradigma do país, que idealmente passaria de importador para exportador de ideias e produtos. A designer Etel Carmona relatou ao jornal que ao visitar Nova Iorque, nos Estados Unidos, ficou surpreendida com a semelhança de um móvel de sua empresa com um produto a ser lançado pela empresa italiana Palazzetti. Segundo Carmona, seu relato indicava a abundância de recursos no Brasil, país que não precisava mais copiar do estrangeiro.

Em maio do mesmo ano, Felipe Taborda (1994), designer gráfico e editor executivo de arte do jornal *O Globo*, dedicou-se a entender o que ele chamou de “os descobrimentos do Brasil”. Como ponto de partida, Taborda levantou a questão que perpassou muitas das reportagens sobre design na época: “Existe algo que podemos chamar de ‘estilo brasileiro’ nas criações do país?” (Taborda, 1994, p. 6). O designer indicou a solidez de países como Japão e Estados Unidos enquanto impositores de um estilo nacional característico, modelo de conduta que deveria ser adotado também no Brasil. Em sua perspectiva, no entanto, a busca da identidade brasileira deveria ser feita por meio do olhar para o passado, já que “as ofertas, produtos e modismos vindos do chamado primeiro mundo chegaram rápido demais desprezando acintosamente a cultura e as tradições locais” (Taborda, 1994, p. 6). A partir dessa conclusão, a “arte popular” foi apresentada por Taborda como inspiração para o estilo brasileiro. Papel de embrulho de padaria, rótulo de cachaça, marca para rede de lava-carros, dentre outras imagens, foram impressos na reportagem, que ocupava uma página inteira e reproduzia também a imagem de um grande mapa do Brasil no centro do layout [FIGURA 5].

O olhar para o passado – e a busca por referências capazes de solidificar a identidade do design nacional – passa a ser ferramenta de disputa no campo de embates. Se Taborda (1994) sugeria a mobilização da cultura popular brasileira como sinônimo de estilo genuinamente brasileiro, outras personalidades, como os jornalistas Zuenir Ventura (1994) e Patricia Saboia (1994), relembavam a Esdi e o Rio de Janeiro como protagonistas do design no país. Ambos compartilharam a página da edição de 15 de maio de 1994 do *Jornal do Brasil* dedicada, sobretudo, à exposição de comemoração dos 30 anos da Esdi em exibição na Fundação Progresso no Rio de Janeiro. De modo geral, Saboia destacou a produção de objetos diversos no contexto nacional que “muitos tratam como criações importadas”, mas que saíam “das pranchetas de brasileiríssimos designers” (Saboia, 1994, p.5). No entanto, a jornalista apontou também limitações que impediam o avanço

Existe algo que podemos chamar de 'estilo brasileiro' nas criações do país? E caso exista, de que maneira este estilo é determinante na formação de sua personalidade? Algumas referências devem ser lembradas.

FELIPE TABORDA

Creio que todos os brasileiros acordam todo dia com um mesmo dilema: gosto ou não gosto do Brasil? Esta simples e ao mesmo tempo complexa questão está constantemente presente na vida de todos nós. Porém, não se trata de uma declaração de falta de amor ou mesmo de desprezo por este imenso e desconhecido país.

Ao contrário de uma relação de amor-ódio, comum em vários relacionamentos que conhecemos, trata-se apenas de uma constante reavaliação pessoal que todos fazemos dos contrastes diários que a vida neste país nos impõe.

Por exemplo: ao mesmo tempo em que estamos cercados por um exuberante cenário tropical que faz do Brasil um dos mais belos países do mundo, convivemos com um sistema telefônico que está à beira de um colapso absoluto, tornando quase impossível um simples telefonema para um bairro vizinho! E isto nos faz parar e pensar.

As ofertas, produtos e modismos vindos dos países do chamado primeiro mundo chegaram rápido demais, desprezando acintosamente a cultura e as tradições locais, fazendo desta convivência um confronto diário entre a realidade de Terceiro Mundo e a ilusão de modernidade.

Vivemos algo que me parece não ser apenas uma situação do Brasil, mas sim de todo o mundo: o desenvolvimento e isolamento do indivíduo frente a uma total desorganização da sociedade, desacreditada como um grupo, determinando uma atitude cética de todos em relação a tudo. Ou seja: o ser humano vale ou não a pena?

Porque as coisas são assim? É difícil aceitar ou compreender tudo isso, da mesma maneira que, quando adolescentes (e ainda mesmo hoje em dia), detestávamos ouvir a frase "gosto-de-você-como-amigo" dita por uma possível candidata a uma paixão, deixando-nos completamente fora de rumo, frustrando totalmente a possibilidade de um relacionamento, dignos, mais íntimo. Dentro do processo de revisitar constantemente nossos conceitos, mais uma vez o mundo que nos cerca misturado às nossas relações e ao passado pessoal figura como eterno ponto de referência.

E onde achamos o Brasil no meio disso tudo? Em conversas e discussões sobre arte, criação e estilo, sempre questiona-se a existência de uma "cara brasileira" em tudo que é feito por aqui. Ao mesmo tempo, é comum estrangeiros perguntarem "isto é brasileiro?" para tudo que vemos ou provam aqui. Mas isso, na realidade, existe de fato?

A primeira imagem que me ocorre é o biquíni tipo tanga ou fio-dental, orgulhos absolutos da criação nacional, sempre citados como exemplos da capacidade brasileira, lado a lado com os desfiles de escolas de samba e as eternas mulatas. Isso é tudo? E existe vida além disso?

Países como o Japão, os Estados Unidos ou mesmo a Espanha, por diversos motivos culturais, sociais e, principalmente, econômicos desenvolveram e impuseram suas personalidades características, divulgando também sua modernidade, observando ao mesmo tempo um respeito por suas origens. No decorrer desse demorado processo de divulgação, uma preocupação com suas tradições aliado a um sentimento de orgulho de seus cidadãos por seu próprio país foram fatores importantes para a criação e a manutenção de suas personalida-

# OS DESCOBRIMENTOS DO BRASIL



VOLTE SEMPRE



des únicas. Hoje em dia, percebemos claramente a força criativa de qualquer obra vinda de tais países. Todos eles são óbvios em seus estilos e influentes em sua penetração no mundo inteiro. Como podemos importar e aplicar esse modelo de criação em nosso país? Os exemplos mostram que a busca de seu próprio passado é positiva para a existência da cultura presente e a sobrevivência da futura.

Com toda a turbulência cultural, sonora, gastronômica e visual que existe no Brasil, onde convivem pixotes, Kevin Costners, dinossauros, rap, loursas, MacDonald's, pizzas, políticos, videomakers, marketing, mixagem, Edições, letrados, prais, pintores e designers, perdemos de vista a essência do nosso país. Procura-se o Brasil Mas é sempre mais fácil e mais rápido usar como exemplo o modelo importado que está mais próximo de nossas mãos ou olhos.

No mundo visual, é necessário acontecer algo que já aconteceu na música popular. Explico: há alguns anos, cantar em português era uma vergonha e um tabu, e os grupos de rock e cantores de então só se ousavam cantar em inglês. Era muito mais bacana. Foi preciso Caetano, Chico e Gil retrarem a língua portuguesa, mostrando a todos a beleza e sonoridade línicas que ela possui, contribuindo para a atual universalidade da música brasileira.

Nas artes visuais é a mesma coisa: nossas cidades estão repletas de exemplos únicos, completamente autênticos em sua brasilianidade. Basta abrir os olhos. São placas indicativas pintadas à mão informando a mecânica de automóveis ou a manloure mais próxima, embrulhos de pão disponíveis em quase todas as padarias, saquinhos de pipoca nas praças, letreiros com tipografias jamais imaginadas por tipógrafos oficiais, rótulos de cachaca, todos absolutos em suas condições de verdadeiros estilos nacionais. Chegou mesmo a afirmar que tais exemplos são os únicos manifestos de design realmente brasileiros.

O estudo desse universo visual traz um festival de idéias e conceitos que certamente podem influenciar ou mesmo serem aproveitados em futuros projetos. O design gráfico profissional nacional teria muito a aprender com os milhares de exemplos de arte popular que frequentam os nossos cenários. É necessário observar novamente o trabalho de Aloísio Magalhães (ver box). Claro que não é sempre que nos deparamos com trabalhos impressionantes como os de Arthur Bispo do Rosário, o magnífico artista que criou obras mais se aproximam do conceito absoluto do que verdadeiramente é arte. Mas existem outros trabalhos de artistas em todas as ruas das cidades. E todos eles são dignos de observação.

A cultura popular ensina que, para se criar, o que realmente importa é o conceito do trabalho, além de uma clareza absoluta de suas intenções informativas. O popular é direto, puro. Há uma semelhança mundial nos exemplos de arte popular encontradas nas ruas. O símbolo para o lugar onde se fazem ou copiam chaves é igual no mundo inteiro: o desenho de uma chave. É esta imagem que é entendida de Assunção a Pequim, sem necessidade de nenhum estudo iconográfico. É preciso descobrir as imagens possivelmente do Brasil e acreditar que sua criatividade natural supera os modelos importados de estilo.

Felipe Taborda é designer gráfico e Editor Executivo do Arte do GLOBO



Papel de embrulho de uma padaria com a filigrana Elizabeth Luiz com seu péo

Rótulo de cachaca com uma ilustração que lembra muito o mais puro estilo pop



PRODUTOS COLOURADO BEBIDAS LTDA.



Marca para uma rede de lava-carros de São Paulo: liberdade tipográfica inédita para designers tradicionais

## O popular reconhecido como cultural

Entre todos os designers que trabalharam no Brasil, um dos mais importantes foi o pernambucano Aloísio Magalhães, falecido em 1982 quando era secretário nacional de Cultura. Criador de marcas e logotipos notórios como o símbolo do 4º Centenário da cidade do Rio de Janeiro, o símbolo da Light e duas séries de dinheiro brasileiro, entre inúmeros outros, ele foi um dos principais responsáveis pela popularização do design no Brasil.

Um dos fundadores da Esdi (Escola Superior de Desenho Industrial), a primeira universidade de design da América Latina, Aloísio interessava-se pela criatividade popular brasileira. Um de seus empenhos no estudo deste universo foi a criação, nos anos 70, do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), órgão ligado à Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Os objetivos do CNRC resumiam-se na captação de vertentes culturais do Brasil, sua memorização como dados a serem usados como fonte de aprendizado e de reflexão, o referenciamento adequado das pesquisas e modos de documentação e, finalmente, a devolução dos trabalhos e reflexões ao público. Dentro desta proposta foram estudados e documentados trabalhos como a taçagem popular no triângulo mineiro, a cerâmica utilitária e figurativa de Anuro de Tucumbém, o uso de mauer velhos para a fabricação de cestos de lixo no Nordeste, entre outros exemplos de capacidade popular brasileira, num trabalho único de admiração e reconhecimento ao talento nacional.

---

FIGURA 5

Página da reportagem de Felipe Taborda (1994) com destaque para o mapa do Brasil ao centro do *layout* e imagens de produtos visuais ao seu redor, descritas pelo autor como referências que deveriam inspirar o estilo do design brasileiro.

do desenho brasileiro, reconhecido em prêmios internacionais – contudo, em ritmo lento – atrás no que ela chamou de esteira aberta pela Bauhaus e pela escola de Ulm. Ao mobilizar a opinião de especialistas da Esdi, Saboia ainda afirmou na reportagem que o principal fator de atraso do desenho industrial brasileiro estava na falta de competição, fruto de industriais que copiavam referências estrangeiras. Esse processo teria desabado “como uma lâmina de guilhotina sobre o nascente *design* dos anos 60” (Saboia, 1994, p. 5). Ventura (1994), por outro lado, enfatizou a importância da Esdi, onde havia lecionado e, segundo ele, escola de matriz “pioneira” para a atividade de design no Brasil. Ao comentar sobre a exposição comemorativa em cartaz, que reuniu trabalhos de 700 alunos, Ventura afirmou que a Esdi era responsável pela mudança da cara do desenho brasileiro em um contexto de indústrias pouco desenvolvidas. Ele ainda relatou: “Resultado antropofágico do cruzamento do rigor da Bauhaus e Ulm, nas quais se inspirou, com o feitiço carioca, a Esdi já está durando mais do que aquelas duas escolas juntas” (Ventura, 1994, p. 5).

Essas e outras produções jornalísticas indicam que o *Jornal do Brasil* e seus colaboradores se articulavam com o intuito de projetar o Rio de Janeiro enquanto cidade inovadora que fundou o design no país. Ainda em 1994, o estúdio carioca A3 – composto por Ana Luisa Escorel, Evelyn Grumach e Heloisa Faria – foi protagonista em reportagem escrita pela jornalista Nayse Lopez (1994). O estúdio foi selecionado pela revista japonesa *Idea* como destaque do design latino-americano da época e a reportagem enfatizou a importância de tal reconhecimento. Segundo Lopez (1994), as designers da A3 sugeriam que o design no país estava atrasado em relação aos países desenvolvidos, mas ainda assim seus trabalhos representavam uma linguagem projetual que existia no Brasil e, naquele momento, era reconhecida internacionalmente. Já em 1996, a Esdi volta a ser destaque do *Jornal do Brasil*, que anunciou a criação do CentroEsdi, centro de informação em Design resultado da parceria entre a escola e a prefeitura do Rio. Freddy Van Camp, então professor da Esdi, e Elio Grossman, um dos fundadores do CentroEsdi, são entrevistados por Polyanna Torres (1996) na reportagem “Design brasileiro busca maioria”. Mais uma vez metonimizada como nacional, os entrevistados não poupam elogios à escola carioca. Segundo eles, a Esdi representava uma grande tradição para o design no país e os entrevistados indicavam o pioneirismo da escola devido à fundação do novo centro de informação. No mesmo ano, o informe publicitário do jornal – intitulado “Rio, o melhor *design* do

Brasil” (Jornal do Brasil, 1996, n.p.) e sem autoria especificada – apresentou o concurso SELORIOcomDesign, promovido pelo CentroEsdi para selecionar os melhores trabalhos de design na América Latina. A Esdi continuava sendo apresentada enquanto centro de formação do design nacional. Em paralelo, o Rio de Janeiro foi comparado por Elio Grossman à cidade italiana de Milão ao sugerir a representatividade da cidade brasileira para o design. Para Grossman, o Rio era o “centro de comunicações do Brasil, mesclando arte, cultura e desenvolvimento” (Jornal do Brasil, 1996, n.p.).

Essa comparação entre as cidades não parece ingênua, tendo em vista que a relação entre Milão e o design brasileiro havia sido destaque em uma série de materiais jornalísticos entre 1995 e 1996. No centro dos debates estava a exposição “O Brasil também faz design”, realizada em abril de 1995 no contexto da Feira Internacional de Design em Milão. Sediada na embaixada brasileira da cidade italiana, a mostra reuniu trabalhos de 57 profissionais sob curadoria da designer e jornalista Marili Brandão e do arquiteto e professor italiano Vanni Pasca. Ambos se uniram com o intuito de dar respostas, a partir da organização da exposição, “aos comentários de designers e críticos italianos de que o Brasil não teria um design forte” (Fioravante, 1995, p. 10). Segundo Araújo Netto (1995), à época correspondente do *Jornal do Brasil* em Milão, os estrangeiros haviam aprovado os trabalhos brasileiros expostos. Além disso, Netto também destacou em seu texto a fala do professor Pasca que indicou uma tendência à extravagância na produção brasileira, o que não significava o “sacrifício da estética e o bom-gosto do design globalizado” (Netto, 1995, p. 29). Essa percepção teria, ainda segundo Pasca, levado à seleção de desenhos com um toque especial e não à extravagância gratuita. O toque pessoal como parâmetro evitaria a escolha de produtos copiados, o que para ele era bastante comum no Brasil. Embora o design brasileiro tenha se afirmado no contexto internacional, o fantasma da cópia ainda assombrava os discursos em torno do estilo nacional. Marili Brandão também mostrou preocupação em levar produtos copiados – “principal pedra no sapato da produção brasileira” (Millen, 1995, p. 5) – para a mostra em Milão.

Apesar das preocupações, a avaliação geral era de que o design brasileiro havia passado incólume por sua “prova de fogo” (Millen, 1995, p. 5). O evento é representativo de uma série de esforços que estava em curso desde o início dos anos 1990 para a construção da independência do campo do design brasileiro e a consequente inclusão do país em espaços de poder reconhecidos pela comunidade internacional

do design. O sucesso da “Brasil também faz design” resultou em uma segunda edição sediada novamente em Milão. Wilson Coutinho (1996), crítico de arte do jornal *O Globo*, considerou a segunda edição da mostra, realizada em 1996, uma afirmação de que o pior já havia passado para os designers brasileiros, que há décadas lutavam por reconhecimento. Após a exibição em Milão, a exposição intitulada “Brasil faz design” – que a partir de 1996 excluiu a palavra “também” do seu nome – foi exibida no Museu da Casa Brasileira, em São Paulo, e no Instituto dos Advogados do Brasil (IAB) no Rio de Janeiro. Em terras nacionais, a jornalista Angélica de Moraes (1996) enfatizou as burocracias alfandegárias que causaram confusão na abertura em São Paulo. Moraes mobilizou as críticas de Cláudio Ferlauto ao evento – que se mostrou indignado com o catálogo da exposição – segundo ele, de projeto confuso. Ferlauto (1996), inclusive, compartilhou a mesma página do jornal *O Estado de S. Paulo* em que Moraes publicou seu texto. O jornalista reproduziu sua entrevista do curador italiano Vanni Pasca, que apontou críticas à mentalidade do design brasileiro, sendo a indústria a principal fraqueza no país. Os apontamentos negativos não impediram a continuação do evento que promoveu sua terceira edição em 1998, mais uma vez reconhecida enquanto uma “prova” do “amadurecimento da produção do País” (Viegas, 1998, p. D10). Entre 1995 e 2004, seis edições da mostra foram realizadas. Em 2017, o livro *Brasil faz design: criatividade brasileira no cenário internacional* (2017) foi publicado com o intuito de reunir debates em torno do evento.

Longe de um processo natural, a independência do design brasileiro foi imaginada, negociada e colocada em prática pelo debate público jornalístico em diálogo com diferentes agentes históricos. Jornalistas especializados, designers, curadores, pesquisadores, artistas, professores, dentre outras figuras, expressaram suas opiniões e promoveram debates que interpretaram os avanços do design brasileiro na década de 1990 como um processo de independência. Por meio de feiras, exposições e anuários esse processo era incentivado com o intuito de demonstrar o poder de influência do design brasileiro em um cenário mundial que se globalizava<sup>44</sup>.

---

44 Em opinião expressa na edição d’*O Globo* do dia 27 de junho de 1997, Ana Luisa Escorel (1997) demonstrou preocupação com o papel do design gráfico brasileiro no contexto da globalização. Escorel, naquele momento membro da diretoria da Associação dos Designers Gráficos (ADG), defendeu a reserva de mercado no Brasil e a regulamentação profissional dos designers ao confrontar a contratação de empresas publicitárias estrangeiras para a construção de marcas brasileiras. A designer é questionada por Ricardo

Esse processo, no entanto, era incerto. Dúvidas, sobretudo em relação à existência de um estilo nacional, eram paralelamente apresentadas nos debates enquanto obstáculos para a almejada independência do design brasileiro. Nesse contexto, a ideia de “cópia” era, muitas vezes, apresentada como um problema superado ou, em outros momentos, como um fantasma que ainda rondava a produção nacional. Imersas por esse contexto de discussão, as interpretações historiográficas analisadas a seguir alinharam-se à avaliação cotidiana de que no passado a “cópia” no design – imposta não apenas nos produtos, mas também nas apropriações teóricas de um campo em construção transnacional – era o padrão, e a busca por uma identidade do design nacional seria o caminho inverso a ser adotado.

---

## 2.2 Adesão ingênua, mimese e design de costas para o Brasil

A percepção de que o design brasileiro entrava em uma nova fase nos anos 1990, fundamentada pelo reconhecimento dos projetistas nacionais e pela ascensão da pesquisa científica da área, alertou também o mercado editorial sobre a necessidade de divulgação das pesquisas sobre design que se desdobravam no Brasil. Nesse contexto, André Villas-Boas, pesquisador da comunicação visual, fundou, em 1997, a 2AB Editora com o objetivo de publicar exclusivamente autores brasileiros do campo do design. Em um movimento de consolidação do design nacional, a editora identificou a defasagem do mercado editorial sobre o tema, focado em autores estrangeiros, muitas vezes, publicados em edições caras e pouco acessíveis que não discutiam a realidade do país<sup>45</sup>. *Design no Brasil: origens e instalação* (1997) foi a primeira publicação da editora, uma adaptação da pesquisa de mestrado de Lucy Niemeyer, designer formada pela Esdi com ingresso na segunda turma da instituição. Sua pesquisa de mestrado foi desenvolvida na Universidade Federal Fluminense

---

Porto (1997) na seção “Carta dos leitores” publicada no mesmo jornal no dia 6 de julho. Porto considerou injustificável a reserva de mercado, tendo em vista o já representativo reconhecimento internacional da produção brasileira. Além disso, defendeu que “foi a reinterpretção local de tendências criativas estrangeiras que, desde o modernismo, geraram os mais interessantes movimentos estéticos brasileiros” (Porto, 1997, p.6).

<sup>45</sup> As informações sobre a fundação da editora 2AB, hoje pertencente ao grupo Rio Books, podem ser acessadas pelo seguinte *link*: [www.riobooks.com.br/a-2ab-pg-2odf7](http://www.riobooks.com.br/a-2ab-pg-2odf7). Acesso em: 22 jan. 2023.

(UFF), defendida em 1995 sob o título *Desenvolvimento e Modernismo: implicações para o ensino de design na ESDI* (1995) e orientada por Maria Cristina Leal, professora da Faculdade de Educação da UFF. No ano seguinte à publicação pela 2AB Editora, o livro de Niemeyer foi premiado em primeiro lugar na categoria “ensaios críticos” pelo Museu da Casa Brasileira. A obra se tornou uma referência central para a pesquisa em design, sendo citada, inclusive, por autores que refletem sobre a história do design no Brasil, como Dijon de Moraes (2005), Bianca Berwanger (2013) e Zoy Anastassakis (2014), mobilizados ao longo desta dissertação.

A primeira edição do livro incluiu paratextos importantes para o entendimento do seu contexto de publicação. Uma de suas “orelhas” reproduziu um texto de Guilherme Cunha Lima, pesquisador e amigo de Niemeyer que havia publicado no mesmo ano *O Gráfico Amador: as origens da moderna tipografia brasileira*<sup>46</sup> (1997). Apesar dos elogios à autora, em seu breve texto, Lima indica que acompanhou a elaboração do trabalho de Niemeyer desde o mestrado até a publicação do livro, muitas vezes discordando das ideias elaboradas por ela. O texto de apresentação escrito pela editora foi também reproduzido em uma das “orelhas” da publicação, enfatizando a importância da pesquisa desenvolvida por Niemeyer em um contexto mais amadurecido do design nacional. A 2AB não deixou de sugerir, no entanto, que a revisão da história do design no país, promovida por Niemeyer, revelou equívocos, “O maior deles justamente este: transplantar, dogmaticamente, construções hexógenas [sic] que, se tinham muito a acrescentar naquele momento, não bastavam por si só” (Niemeyer, 1997, orelha). Ainda segundo o texto editorial, a contribuição de Niemeyer foi justamente trazer as razões pelas quais o design brasileiro sentia dificuldade em andar com suas próprias pernas. A quarta edição do livro, por sua vez, excluiu os textos de Guilherme Cunha Lima e de Gustavo Amarante Bomfim, designer formado durante a década de 1970 pela ESDI, que

---

46 Em *O Gráfico Amador*, Guilherme Cunha Lima endossa a perspectiva de influência da escola de Ulm no contexto nacional, que teria exercido “influência decisiva no florescimento do *design* brasileiro” (Lima, 1997, p. 175). Sua pesquisa se diferencia, contudo, por propor uma investigação do trabalho de um grupo de projetistas em Pernambuco, ou seja, fora do tradicional eixo Rio/São Paulo e que produziu publicações entre 1955 e 1961, período anterior à canônica institucionalização do design brasileiro promovida pela ESDI considerada, muitas vezes, o marco da fundação do design no país. Para mais informações sobre o mito do design moderno brasileiro enquanto marco fundador, conferir a introdução de Rafael Cardoso (2005) ao livro *O design brasileiro antes do design*.



assinou a apresentação da quarta capa da primeira edição. Já em 2007, o texto editorial foi reelaborado em uma avaliação dos dez anos de publicação do livro. O editor associou o pioneirismo da publicação ao fato de sua autora pertencer à primeira geração de designers com formação em nível superior no Brasil. Além disso, manteve o discurso da construção exógena do design no Brasil, inicialmente, distante de um “pensamento autóctone” (Niemeyer, 2007, quarta capa).

Os paratextos analisados evidenciam a construção de uma narrativa histórica que norteia os escritos de Niemeyer (1997). Se no passado o Brasil havia implementado um modelo estrangeiro de se fazer design, a pesquisa histórica da autora indicou essa implementação enquanto um problema que impediu – e continuava a impedir – a plena autonomia do campo do design no país. Essa autonomia estaria tanto associada ao campo econômico quanto ao cultural, por meio da construção de uma identidade do design propriamente brasileira. Nesse contexto de análise historiográfica, a Esdi foi selecionada enquanto definidora do design no país, embora outras experiências educacionais do desenho industrial em instituições como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) ou o Museu de Arte de São Paulo (Masp) tenham sido apresentadas ao longo do livro de Niemeyer. Ao considerar que “o marco histórico do design no Brasil é, sem dúvida, a criação da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), no então estado da Guanabara, em 1962” (Niemeyer, 1997, p. 17), a autora contribui com a construção da narrativa de que a instituição representaria a metonimização do design brasileiro<sup>47</sup>. Essa contribuição fica mais evidente na conclusão de seu trabalho, momento em que a autora mobiliza a exposição comemorativa dos 30 anos de fundação da Esdi, que ocorreu em 1994 e foi intitulada “Consequências de uma ideia”. Ao correlacionar seus escritos à exposição em questão, Niemeyer sugere que a “reflexão sobre a instalação do design no Brasil

---

47 A promoção da escola carioca como instituição pioneira não era exclusividade da pesquisa acadêmica. Como analisado anteriormente neste capítulo, os debates em torno da exposição de comemoração dos 30 anos da Esdi foram também promovidos pelo campo jornalístico. Patrícia Saboia (1994) e Zuenir Ventura (1994), por exemplo, discutiram no *Jornal do Brasil* os “pioneirismos” da escola. Saboia evidenciou a originalidade dos projetos desenvolvidos pelos brasileiros, interditados pela ânsia de cópia dos empresários. Ventura, por outro lado, mobilizou o antropofagismo como ponto marcante da escola. Ambos, portanto, tentam se afastar da “cópia” enquanto característica fundamental da Esdi com o intuito de preservar a imagem pioneira da instituição, e associam a identidade do design nacional, sobretudo, aos eventos ocorridos na escola.

e a formação do seu ensino no país” (Niemeyer, 1997, p. 116) são os objetivos que aproximam sua pesquisa do evento comemorativo. Suas conclusões são sobretudo focadas nos processos históricos de constituição da Esdi, seus obstáculos pedagógicos e possibilidades de reconstrução.

Também em suas considerações finais, Niemeyer sugere que propostas originais dos cursos brasileiros de design anteriores à Esdi, preocupadas com a adoção de um modernismo conectado às tradições nacionais, foram suprimidas pela matriz racionalista da escola de Ulm em um processo de imposição contrário às raízes barrocas brasileiras. Se a Esdi representou o marco do design no Brasil, assim como proposto pela autora, conclui-se que a disciplina no país como um todo se pautou – por meio da supressão – em um modelo imposto e desconectado da realidade nacional. Segundo Niemeyer, “O currículo adotado na Esdi, semelhante ao de Ulm, desconsiderou a realidade do setor produtivo brasileiro. Assim, o curso de design estabeleceu um distanciamento crescente entre a formação profissional e as necessidades do mercado potencial de serviços para o design” (Niemeyer, 1997, p. 117-118). É preciso, no entanto, analisar com cautela os caminhos interpretativos, os métodos e referenciais teóricos utilizados por Niemeyer para as conclusões apresentadas. De modo geral, a autora anuncia como objetivo de sua pesquisa compreender o papel dos designers em uma estrutura produtiva capitalista em paralelo à observação do estatuto profissional dos projetistas no Brasil, segundo Niemeyer, implementado pela Esdi. Para isso, alguns procedimentos metodológicos são colocados em prática pela autora: a busca por fontes primárias e secundárias em arquivos pessoais e no acervo da própria Esdi; entrevistas com algumas personalidades consideradas relevantes; e a pesquisa bibliográfica “enriquecida com a fala de outros entrevistados” (Niemeyer, 1997, p. 18).

Embora não seja enunciada pela autora, a memória é um dos aspectos fundamentais da pesquisa desenvolvida em seu livro. Ao lidar com essa natureza de fonte, no entanto, Niemeyer não discute a complexidade do tratamento desse material que, idealmente, deve ser confrontado para o entendimento complexo sobre o passado e não enriquecido ou preenchendo lacunas de informação com outros vestígios, como sugerido pela autora. O argumento de que não há documentos primários suficientes para a investigação historiográfica do design brasileiro, muitas vezes, justifica o

uso irrestrito da memória enquanto fonte verídica do passado<sup>48</sup>. O texto de Anamaria de Moraes (2003) – que, inclusive, escreveu o prefácio do livro de Lucy Niemeyer (1997) e foi também entrevistada pela autora – intitulado “Eu estava lá, vi, vivi e sofri na própria carne, como foi difícil o nascimento e maturidade da pesquisa em design no Brasil” foi publicado em duas partes nos anais do 2º Congresso Internacional de Pesquisa em Design e é representativo dessa análise. Moraes (2003) apresenta uma série de “fatos” relativa aos encontros acadêmicos e profissionais do design entre as décadas de 1970 e 1990. Faz também um balanço geral das investigações que analisaram os processos de pesquisa e ensino sobre design no Brasil. O título sugere que seu texto é, sobretudo, uma seleção a partir de sua memória em relação ao passado legitimada pela sua vivência. Ela defende que seria “Importante um balanço dos fatos e não de desejos delirantes” (Moraes, 2003, n.p.). Há, portanto, um juízo de valor perigoso daquilo que seria factível para uma análise historiográfica, sendo ela capaz de apresentar, e daquilo que seria um “delírio”. Niemeyer (1997), por sua vez, não deixa de esclarecer que o uso das entrevistas evidenciou a complexidade das “versões dos fatos”. Contudo, a escolha por personalidades diretamente envolvidas nos processos de decisão da Esdi, como os ex-diretores Freddy Van Camp e Carmen Portinho, não é relativizada. Esse processo auxilia na construção da imagem pioneira da Esdi, tendo em vista a posição privilegiada desses agentes, tanto no passado quanto no presente, como guardiões da memória da instituição, interessados na manutenção da escola enquanto um marco histórico representativo do design nacional<sup>49</sup>.

---

48 No texto “Memória, Esquecimento, Silêncio”, Michael Pollak (1989) apresenta algumas de suas experiências de pesquisa com sobreviventes do holocausto nazista na Alemanha no intuito de discutir as especificidades no tratamento da memória como fonte histórica. Suas proposições sugerem que a memória é uma construção coletiva das interpretações do passado perpassada por sentimentos de pertencimento a diferentes grupos e instituições sociais. Além disso, é um instrumento de coesão dos grupos no presente, fator primordial na construção da memória, já que é a partir do presente que ela é formulada em um constante processo de reconstrução e redefinição dos lugares dos indivíduos. O dito, o não-dito, o esquecimento, as lembranças, as repressões são alguns dos elementos que devem ser considerados para o entendimento da memória e o seu uso consciente nos trabalhos historiográficos.

49 Ao analisar a produção historiográfica sobre a constituição do design moderno brasileiro das décadas de 1950 e 1960, Zoy Anastassakis (2014) ressalta a participação na escrita da história de uma geração que vivenciou os processos de formação do design no país. Segundo ela, “Entre os autores, encontram-se, portanto, alguns protagonistas da história refletindo, *a posteriori*, sobre um quadro que eles próprios ajudaram a delinear” (Anastassakis, 2014, p. 53). Esse é o caso de Lucy Niemeyer e João de Souza Leite. Dijon de Moraes, por outro lado, parece fazer

Outro aspecto relevante não necessariamente explicitado por Niemeyer – mas significativo para a análise historiográfica – é seu alinhamento com as teorias do historiador e geógrafo brasileiro Caio Prado Júnior. Reconhecido intelectual que estudou a formação sociológica do Brasil, Prado Jr. possui “teses tão difundidas que quase ninguém reconhece a autoria” (Ricupero, 2009, p. 228). Esse parece ser o caso do livro *Design no Brasil: origens e instalação* (1997), tendo em vista as preocupações explicitadas por sua autora de analisar o papel e a formação dos designers paralelamente aos debates sobre o capitalismo. Além disso, logo na epígrafe de abertura da publicação, Niemeyer mobiliza *O 18 Brumário e Cartas a Kugelmann* de Karl Marx, mais um indício de seu alinhamento com a perspectiva marxista. Prado Jr. foi figura importante para a nacionalização do marxismo no Brasil em uma tentativa de tradução teórica para a realidade específica nacional. Ao sugerir a necessidade de evolução da economia colonial para uma economia nacional no Brasil, Caio Prado Jr. (2011) propõe o sentido da colonização enquanto orientação fundamental da sociedade brasileira. A função básica do Brasil teria se constituído, portanto, a partir do fornecimento de produtos para a metrópole colonial e “É com tal objetivo, objetivo exterior, voltado para fora do país e sem atenção a considerações que não fossem o interesse daquele comércio, que se organizarão a sociedade e a economia brasileira” (Prado Jr., 2011, p. 29).

Ao analisar os interesses de desenvolvimento industrial do então estado da Guanabara representado sobretudo pelo governador Carlos Lacerda, Niemeyer (1997) reproduz a chave interpretativa proposta por Caio Prado Jr. em *Formação do Brasil contemporâneo* (2011). Com o intuito de acelerar a modernização da Guanabara, a autora argumenta que Lacerda aplicou “modelos adotados em países desenvolvidos” (Niemeyer, 1997, p. 60) com preferência pela contratação de especialistas estrangeiros. A implantação do curso de design na Esdi é atribuída, portanto, à figura individual de Lacerda, que, ao entender o papel do desenho industrial nos processos de industrialização, teria mobilizado esforços para a implementação de um curso em nível superior. Essa associação individualizada é também feita em

---

parte de outro grupo, composto, ainda seguindo a análise de Anastassakis, por designers de uma geração posterior que lançou um olhar crítico ao campo tendo como alvo sua fundação. De modo geral, a autorreflexão e a discussão sobre a identidade do design nacional são características que unificam esses grupos.

relação a Lamartine Oberg<sup>50</sup>, membro fundamental para o Grupo de Trabalho (GT) responsável pela formulação inicial do curso da Esdi.

Embora Niemeyer tenha tido acesso à documentação histórica que registrou as reuniões do GT de formação da Esdi com discussões envolvendo outras personalidades, a autora acaba por concluir que o curso “foi elaborado inicialmente segundo a concepção de realidade de uma só pessoa” (Niemeyer, 1997, p. 81). Oberg não teria, portanto, colocado em prática uma articulação com o setor produtivo local e, segundo Niemeyer, o voluntarismo teria sido a tônica do processo de implementação do primeiro curso superior de desenho industrial no Brasil. Apesar de não explicitado, Niemeyer (1997) reproduz a concepção de sentido de colonização elaborada por Caio Prado Jr. (2011), pautando-se na ideia de um Brasil predominantemente voltado para fora. Os agentes de institucionalização do design brasileiro, nessa perspectiva, foram apenas tomados por interesses pessoais de reprodução dos modelos estrangeiros necessariamente desprovidos de sentido em território nacional.

Avaliação semelhante é realizada pela autora ao analisar a formação da Escola Técnica de Criação (ETC), tentativa frustrada de implementação de um curso de design no MAM Rio ao longo da década de 1950. Apesar de levantar as articulações promovidas por figuras como o arquiteto suíço Max Bill, o designer argentino Tomás Maldonado, o filósofo alemão Max Bense, a engenheira brasileira Carmen Portinho e até mesmo o então presidente Juscelino Kubitschek, Niemeyer mantém a avaliação de que a ETC era fundamentada em “ideias descoladas de uma realidade concreta” (Niemeyer, 1997, p. 74-75), ou seja, não adaptada à realidade industrial e estudantil brasileira. A autora não cogita que a própria formulação de ideias e do pensamento em torno do design por personalidades brasileiras em diálogo com figuras internacionais, igualmente interessadas em formular um campo em construção não apenas no Brasil, faria parte de uma realidade local.

---

<sup>50</sup> Lamartine Oberg foi diretor do Instituto de Belas Artes (IBA-RJ) e professor de desenho técnico da Esdi entre 1963 e 1967. Oberg teve importante participação na criação da escola. Como membro do Grupo de Trabalho responsável pela criação da Esdi, recebeu o incentivo do estado da Guanabara e de instituições como o Itamaraty para iniciar os processos de implementação do curso de ensino superior de desenho industrial no Brasil. Visitou escolas na Alemanha, Suíça, França e Inglaterra com o intuito de traçar o cenário internacional do ensino de design e elaborou relatórios dessas visitas arquivados na Esdi, analisados no capítulo 4 desta dissertação.

Ao comparar o currículo formulado para a ETC com o adotado na Esdi, Niemeyer conclui que o modelo alemão anteriormente desenhado no MAM Rio foi reproduzido no currículo esdiano. Em diálogo com o livro *Currículos e programas no Brasil* (1990) de Antonio Flavio Barbosa Moreira, pesquisador da área da educação, Niemeyer enfatiza que a implementação do ensino sobre design no país se deu pela transferência educacional por meio de uma adesão ingênua. Essa transferência, por sua vez, se caracteriza pela “[...] recepção acrítica e ingênua de costumes, idéias e teorias estrangeiras e uma certeza (equivocada) de que toda assistência técnica prestada por um país metropolitano beneficiará o país receptor e contribuirá para o seu desenvolvimento, devendo por conseqüência ser recebida como uma benção” (Moraes, 1990 apud Niemeyer, 1997, p. 92). A partir da consulta de documentos de época, de entrevistas com personalidades consideradas importantes e pesquisas bibliográficas, a conclusão da autora é de que “A despeito de todas as mediações, adaptações, e transformações que foram feitas para possibilitar a aplicação do modelo alemão, a adesão ingênua caracterizou o ensino efetivamente implantado na ESDI” (Niemeyer, 1997, p. 92). O Brasil parece, nesse sentido, estar sempre na periferia da discussão sobre o design, aderindo ingenuamente às ideias difundidas por países centrais. Em um contexto em que pouco havia sido escrito sobre a constituição inicial da Esdi, a consolidação de informações realizada por Niemeyer foi um importante ponto de partida para o entendimento dos processos de criação do ensino superior em design no Brasil. Seu olhar para as fontes de época, no entanto, busca versões dos fatos como se a realidade estivesse consolidada exclusivamente no acontecimento<sup>51</sup>.

Há uma contradição constituinte na pesquisa de Niemeyer que, ao mesmo tempo, indica a complexidade das relações dos agentes envolvidos na institucionalização do design brasileiro e minimiza a possibilidade de agência das mesmas figuras. O mito da “cópia” é, dessa maneira, reproduzido por meio da conclusão da adesão ingênua. Em oposição,

---

51 É importante enfatizar também que algumas personalidades entrevistadas por Niemeyer, como Freddy Van Camp e Carmen Portinho – e a própria autora – participaram dos processos de reavaliação do currículo da Esdi a partir da greve da instituição em 1968, caracterizada pela forte crítica ao modelo de ensino instituído na escola no início dos anos 1960. Esse momento tem grande importância para a constituição das interpretações da “cópia” e construiu uma memória coletiva, muitas vezes, reproduzida nos discursos contemporâneos sobre a institucionalização do design brasileiro. O evento é analisado de forma mais detalhada ao longo do capítulo 3 desta dissertação.

sugiro que desmistificar a suposta ingenuidade dos atores brasileiros nos processos de decisão é essencial, assumindo que o eurocentrismo faz parte também de uma escolha – consciente ou não – submetida a relações desiguais de poder. O olhar que proponho para a documentação da época, nesse sentido, assume que brasileiros e brasileiras negociavam com os “centros” de poder no intuito de colocar em prática suas vontades, muitas vezes, legitimadas por pressupostos eurocêntricos de qualidade<sup>52</sup>. Esse tratamento das fontes é apenas possível, como tenho argumentado ao longo desta dissertação, por conta das ferramentas e perspectivas historiográficas disponíveis no meu presente histórico e que coloquei em prática ao longo da realização da pesquisa, preocupado com as relações de troca entre diferentes países e realidades.

A perspectiva de influência e adesão de modelos estrangeiros proposta por Niemeyer (1997), contudo, acabou por pautar outras avaliações historiográficas ao longo da década de 1990 e 2000. Esse é o caso do livro *Análise do design brasileiro: entre mimese e mestiçagem* (2005) publicado pela Editora Blucher e escrito pelo designer mineiro Dijon de Moraes, professor emérito da Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG). A publicação é um desdobramento da tese de doutorado desenvolvida por Moraes no Politécnico de Milão, entre 1999 e 2003, sob orientação dos italianos Andrea Branzi e Ezio Manzini. Intitulada inicialmente “A relação local-global: novos desafios e oportunidades projetuais – o Brasil como estudo de caso local”, a pesquisa objetivou pensar a produção brasileira de design em um contexto de globalização. Na introdução de seu livro, Moraes explica que a adoção posterior do título *Análise do design brasileiro* partiu de sua percepção de que uma nova perspectiva analítica teria sido adotada por ele. Nesse sentido, o autor se atribui a autoria de um modelo interpretativo capaz de analisar vários dilemas do design

---

52 A interpretação do modernismo brasileiro no início do século xx proposta por Rafael Cardoso (2022) é importante referência para minha argumentação. Cardoso identifica nas articulações de personalidades como Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade negociações de poder que os colocavam em um lugar estratégico de reconhecimento tanto pelos brasileiros quanto pelos estrangeiros. Essas personalidades, assim, “Ao jogar um contra o outro – nacional e estrangeiro, popular e erudito, selvagem e civilizado –, asseguravam que seus discursos seriam recebidos como autênticos de ambos os lados” (Cardoso, 2022, p. 213).

nacional em uma tentativa de se lançar enquanto um intérprete<sup>53</sup> não apenas do design local, mas também da realidade brasileira.

De modo geral, Moraes argumenta que o design nacional se configura “no bívio entre o mimetismo produtivo proveniente do exterior e a mestiçagem de sua cultura autóctone local” (Moraes, 2005, p. 261-262). Apesar de centrais para a interpretação proposta, os conceitos de mimetismo e mestiçagem são incorporados pelo autor sem aprofundamentos em relação aos seus contextos teóricos. As referências mobilizadas por Moraes indicam algumas pistas das inspirações que auxiliaram na construção de seu modelo interpretativo. É intrigante constatar, no entanto, que em nenhum momento ao longo do seu texto essas referências são diretamente associadas ao uso dos conceitos empregados. É “preciso reconhecer a origem violenta da mestiçagem [...]” (Santos, 2022, p. 74) em nosso país e os estudos realizados pela historiadora Ynaê dos Santos indicam a complexidade da formação e das apropriações do termo no contexto brasileiro. Gilberto Freyre, por exemplo, – referenciado por Moraes (2005), mas não citado diretamente – é figura central para a reapropriação amistosa da ideia de mestiçagem no Brasil e suas consequentes perpetuações racistas. Ynaê Lopes dos Santos (2022) alerta sobre a leitura atenta que deve ser realizada em relação aos escritos de Freyre, significativamente criticados ao longo da década de 1960. Santos (2002) evidencia que *Casa-Grande & Senzala*, publicado pela primeira vez em 1933, representou uma mudança em relação ao reconhecimento positivo da participação de negros e indígenas na formação da sociedade brasileira. Gilberto Freyre havia estudado nos Estados Unidos como aluno de Franz

---

53 Ao longo da dissertação, adoto o conceito cultura intelectual brasileira, proposto pelo historiador Thiago Lenine Tito Tolentino (2013), aos invés dos conceitos pensamento social brasileiro ou intérpretes do Brasil comumente utilizados para designar produções intelectuais que se propõem a interpretar o país, sobretudo, por meio da história e das ciências sociais. Tolentino argumenta que as ideias de pensamento social brasileiro ou de intérpretes do Brasil hierarquizam conhecimentos, privilegiando alguns tipos de produção intelectual em detrimento de outros e sugere que “Interpretar o Brasil, não obstante, não pode ser considerado como atividade exclusiva de algum segmento intelectual [...]” (Tolentino, 2013, p. 180). A proposição de Moraes (2005) de uma análise do design brasileiro, no entanto, indica sua afinidade com o conceito de intérprete, por isso o termo é aqui utilizado. Considero, contudo, que diversos agentes históricos – jornalistas, artistas, críticos, historiadores, curadores – para além dos designers, articulam-se para a produção do conhecimento em torno do design brasileiro e suas consequentes reflexões sobre uma identidade nacional.



Boas, figura central na reformulação de conceitos da antropologia do século XIX, direcionando críticas ao evolucionismo cultural e à diferenciação biológica de raça. A ideia de um país constituído por três raças, já difundida pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) durante o século XIX, foi recuperada por Freyre ao analisar as relações patriarcais da sociedade brasileira. Como argumenta Santos, o livro de Freyre identificou os diferentes grupos culturais, mas demarcou seus lugares sociais hierarquizados. Esses são, portanto, “os ingredientes do mito da democracia racial” (Santos, 2022, p. 210).

*Casa-Grande & Senzala* foi publicado durante a Era Vargas, momento em que uma nova ideia de brasilidade estava em rumo de construção no país. Freyre foi bem recebido pela elite intelectual e política brasileira que “passou a defender que o país seria uma espécie de paraíso racial, um país harmoniosamente mestiço, sobretudo se comparado aos Estados Unidos, marcado por suas leis segregacionistas” (Santos, 2022, p. 211). Essa concepção sobre a formação social brasileira começa a ser questionada durante os anos 1950 e 1960. Santos (2022) relembra o projeto financiado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), após a Segunda Guerra Mundial, para a pesquisa sobre relações raciais em um contexto internacional. O Brasil teria chamado a atenção pela sua suposta harmonia racial. Pesquisadores brasileiros, como Luís de Aguiar Costa Pinto e Florestan Fernandes, portanto, dedicaram-se aos estudos raciais, identificando a profunda desigualdade no país, muito distante de um paraíso racial. Embora a pesquisa sobre as desigualdades raciais tenha se intensificado no Brasil, sobretudo ao longo dos anos 1960, Santos demonstra também os esforços da ditadura militar, imposta pelo golpe de 1964, em reafirmar o mito da democracia racial. Mais uma vez, os grupos culturais foram reconhecidos, desde que seu lugar de desigualdade estivesse mantido. Ao incorporar o conceito de mestiçagem sem discutir sua construção, Dijon de Moraes (2005) adota uma postura estereotipada da cultura nacional – híbrida, mestiça e amistosa – que, muitas vezes, se apresenta ao exterior não apenas como verdade, mas como um modelo a ser seguido.

Essa postura fica evidente a partir do reconhecimento de seu orientador, o italiano Andrea Branzi (2005), expressado no prefácio intitulado “O Brasil como modelo do mundo”. Branzi reforça a estereotipação da identidade brasileira, afirmando que o Brasil é

“Um país com forte identidade, mas uma identidade evasiva, ambígua, misteriosa, fruto de uma grande nação híbrida e mulata, onde a maioria é constituída de um conjunto de minorias” (Branzi, 2005, p. 4). Uma série de afirmações contraditórias é elaborada por Branzi em seu texto. Ao mesmo tempo que o Brasil é apontado como um lugar que produz uma cultura específica, o país é também considerado artificial. A oposição entre a Europa – moderna, com valores históricos e estável – e o Brasil – dependente, com modelos exportados e instáveis – é a base fundamental do prefácio escrito por Branzi. Contudo, o Brasil ainda é reconhecido como um modelo a ser exportado pela sua produção de “um equilíbrio cultural em contínua transformação” (Branzi, 2005, p. 4). O flerte com as teorias de Gilberto Freyre, mais uma vez, se faz presente. Ao escrever o prefácio da 51ª edição de *Casa-Grande & Senzala* (2006), Fernando Henrique Cardoso (2006) analisa o “equilíbrio dos contrários” presente na obra de Freyre como fundamental para o modelo interpretativo Freyriano, que resulta em uma avaliação da convivência harmônica. A oposição simplificadora, ainda segundo Cardoso (2006), é característica central das análises de Freyre, próprias da estrutura de um mito.

Dentro do conjunto de produções culturais brasileiras, o design no Brasil é considerado por Branzi como uma cultura exportada contrária à cultura autóctone, que ao longo dos anos tem se esforçado para encontrar o equilíbrio dessa oposição. Branzi não deixa de afirmar que o esforço desse equilíbrio provém, sobretudo, da presença europeia antagônica em um país sem “vocação, nem tradição, nem ocasião, [para] a cultura do projeto moderno aplicado aos objetos de produção em série” (Branzi, 2005, p. 11). Apesar de tentar complexificar essa posição, indicando que provém de um equívoco do pensamento europeu que não reconhece a cultura imaterial de outras sociedades, o autor insiste na oposição entre estabilidade europeia e instabilidade do outro não-europeu. A cultura brasileira nessa interpretação acaba sendo avaliada como “simbiótica, quase parasitária” (Branzi, 2005, p. 12), que não produz novos estilos, mas acrescenta sentidos a modelos preexistentes. Segundo Branzi, em *Análise do design brasileiro* (2005), Dijon de Moraes teria investigado a trajetória complexa do design no país a partir desse antagonismo. Apoiando-se nas propostas interpretativas de Lucy Niemeyer (1997), Moraes avança em sua avaliação, propondo o conceito de mimese como modelo não apenas para os produtos desenvolvidos no país, mas também para as ideias formuladas em torno do design no momento de sua institucionalização. Assim como o

conceito de mestiçagem, o de mimese é utilizado de maneira despreocupada. Moraes, no entanto, mobiliza brevemente o texto “A epifania da mimese na Narratio de Imagene Edessena” (2001), uma possível indicação das inspirações teóricas para o uso do conceito, que reúne interpretações dos pesquisadores da PUC-RJ Alberto Cipiniuk, Denise Portinari e Gustavo Amarante Bomfim sobre termos filosóficos como a representação e a própria mimese. O foco de Moraes (2005, p. 145), contudo, se manteve na parte do texto escrita por Bomfim, “A relação entre mimese e poiese na configuração”, mobilizada com o intuito de introduzir o debate sobre criação no contexto pós-moderno e o design em uma cultura heterogênea.

Bomfim foi personagem importante na implementação da pesquisa sobre design no Brasil, articulando a implantação do primeiro Programa de Pós-graduação em Design do país na PUC-RJ. Formado em desenho industrial pela Esdi, especializou-se em filosofia pela Bergische Universität Wuppertal na Alemanha. Suas investigações filosóficas, portanto, foram incorporadas ao design na tentativa de construir uma teoria associada à prática. O conceito platônico de *mimese*, por exemplo, foi interpretado por Bomfim (2014) em oposição à *poiesis* aristotélica. O autor propõe, assim, uma incursão filosófica ao analisar a produção dos objetos, configurada na oposição entre o idealismo e o aperfeiçoamento, entre o mundo das ideias e o da realidade. Além disso, Bomfim (2014) também indica que escolas de design como a Bauhaus e a Hochschule für Gestaltung Ulm criaram padrões a partir dessas oposições. Ainda no campo da educação, o autor sugere que a criação é perigosa e subversiva, porque coloca em questão normas que são seguidas mimeticamente. “Ensinar, portanto, é quase sempre um processo platônico, onde a *mimese* prevalece sobre a criação poética” (Bomfim, 2014, p. 54). Ao propor a interpretação da “mimese como modelo no Brasil”, Moraes (2005, p. 38) parece incorporar os antagonismos filosóficos apontados por Bomfim. Nesse sentido, sua constatação do modelo mimético da produção e educação do design no país se resolveria por meio da aproximação de uma criação local, caracterizada pela espontaneidade e inventividade “próprias” do povo brasileiro.

Esse modelo da “cópia” no design é, contudo, predominantemente associado por Moraes à Esdi e sua relação com o racionalismo alemão. Apesar de indicar que o contexto brasileiro do design das décadas de 1950 e 1960 se configurava em um “contínuo fenômeno de confluências ideológicas” (Moraes, 2005, p. 31), Moraes insiste – assim como Niemeyer

(1997) – na importância da Esdi como marco histórico para os processos de institucionalização. A escola carioca, metonimizada como design brasileiro, é, mais uma vez, entendida enquanto “cópia” ou mimese do modelo alemão de Ulm. Em oposição às artes plásticas e à arquitetura, o design brasileiro não teria passado por uma localização evolutiva, conceito do italiano Ezio Manzini também incorporado por Moraes. O barroco, a Semana de Arte Moderna e a livre-forma modernista de Niemeyer são destacados como movimentos que, segundo Moraes, seriam representativos de aspectos tipicamente nacionais. O modelo racional funcionalista adotado por meio da mimese esdiana em relação à escola de Ulm, alinhada à sua não localização evolutiva, seria o grande fator do atraso de inserção dos ícones culturais locais no contexto nacional e de sua consequente autonomia<sup>54</sup>. A conclusão de Moraes, enfim, é de:

[...] que o design brasileiro, quando comparado com as demais localizações evolutivas ocorridas em outras disciplinas – primeiro nas artes plásticas e posteriormente na arquitetura – não promoveu, durante a sua instituição no Brasil, através do modelo funcionalista, uma decifração local de intensidade significativa que proporcionasse o surgimento de um modelo autônomo, que fosse, por fim, reconhecido como singularmente brasileiro (Moraes, 1995, p. 62).

Para além de reproduzir o mito da “cópia”, Moraes se alinha às concepções evolucionistas e nacionalistas representadas pelo conceito de “localização evolutiva” de Ezio Manzini e pelas interpretações do

---

54 A autonomia nacional por meio do design é uma questão recorrente no trabalho de Dijon de Moraes. Durante a terceira edição da International Conferences on Design History and Studies (ICDHS), realizada em Istambul (2002), por exemplo, Moraes organizou o *workshop Design in the Periphery: Historical Development of Industrial Design in Newly Industrializing Countries* em parceria com o turco Alpay Er e moderado por Gui Bonsiepe. As conclusões do *workshop* apresentadas por Moraes (2005) indicam o problema do descompasso entre a indústria dos países periféricos e o surgimento do design local, que incorpora modelos exteriores próprios da realidade de países desenvolvidos. Dijon de Moraes e Alpay Er são citados no texto de Calvera (2005), discutido no primeiro capítulo desta dissertação, como figuras importantes para os estudos sobre o design na periferia. Avaliar essas redes intelectuais estabelecidas corrobora com a análise de que suas interpretações sobre a institucionalização do design brasileiro se pautam, sobretudo, no fluxo unilateral do pensamento europeu, a partir da mimese e da não “localização evolutiva” interna.

antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro<sup>55</sup>. *O povo brasileiro: evolução e o sentido do Brasil* (1995) é obra central para a argumentação de Moraes (2005), citada ao longo de toda a sua análise. Ribeiro é figura controversa no contexto acadêmico brasileiro com discurso marcado por duas características centrais: o evolucionismo materialista e a “literatura como fonte e veículo de expressão da atividade intelectual” (Bomeny, 2009, p. 341). Suas paixões políticas tiveram grande participação em sua produção intelectual: o autor, inclusive, assume que seus escritos são movidos pela sua “fé e partido” e “um fundo patriotismo” (Ribeiro, 1995, p. 17). A proposta de *Análise do design brasileiro* (2005) elaborada por Moraes incorpora os pensamentos de Darcy Ribeiro (1987), reproduzindo, mesmo que implicitamente, conceitos evolucionistas do antropólogo, como o de atualização histórica. *O processo civilizatório* (1987), livro publicado pela primeira vez em 1968, é obra central para a melhor localização desse conceito. Darcy Ribeiro se propõe a desenvolver uma teoria geral sobre a evolução das civilizações. Inspirado pelos clássicos evolucionistas do século XIX, como o estadunidense Lewis H. Morgan, Ribeiro (1987) compreende a evolução sócio-cultural enquanto um processo de etapas sucessivas. Em um mesmo tempo histórico, portanto, seria possível perceber sociedades em diferentes fases de evolução. No entanto, em uma reavaliação do evolucionismo clássico, sua proposta sugere que a sucessão de etapas de evolução não é necessariamente unilinear, mas constituída a partir da dialética multilinear entre progresso e atraso. Nesse contexto teórico, Ribeiro propõe a seguinte conceituação: “Por *atualização* ou *incorporação histórica*, designamos os procedimentos pelos quais esses povos atrasados na história são engajados compulsoriamente em sistemas mais evoluídos tecnologicamente, com perda de sua autonomia ou mesmo com a sua destruição como entidade étnica” (Ribeiro, 1987, p. 56).

Em *O povo brasileiro*, Darcy Ribeiro (1995, p. 73-77) retoma o conceito de atualização histórica no intuito de explicar a formação da sociedade brasileira. Os povos originários das Américas, que na perspectiva de Ribeiro estariam em uma fase evolutiva atrasada, foram então submetidos

---

55 Darcy Ribeiro (1983) escreveu a apresentação do livro de Gui Bonsiepe *A “tecnologia” da tecnologia* (1983) que reúne textos elaborados por Bonsiepe, entre 1978 e 1982, debatendo a produção de tecnologias nos contextos “periféricos”. A mobilização das teorias de Darcy Ribeiro por Moraes (2005) não parece, portanto, uma mera coincidência, visto que Ribeiro também se articulava com personagens significativos para a teoria do design no Brasil, como Bonsiepe, importante referencial teórico para Dijon de Moraes.

à incorporação histórica dos povos ibéricos, o que explicaria a condição de dependência da região latino-americana. Essa dependência estaria também relacionada às violências da colonização e, em certa medida, o antropólogo propõe interpretações anti-coloniais no intuito de solucionar a condição de exploração dos povos americanos. Embora Ribeiro indique que a violência é característica marcante do processo de formação do povo brasileiro, sua perspectiva nacionalista a relativiza no intuito de promover um entendimento comum da sociedade nacional voltada para o futuro. Ribeiro, nesse sentido, adota categorias de conhecimento coloniais, como a ideia de nação, sem considerar suas violências epistêmicas. A própria ideia de sociedade mais evoluída está associada a disputas de poder que legitima ou deslegitima diferentes modos de viver (Pinto, 2018, p. 166). As concepções evolucionistas de Ribeiro aqui apresentadas – etapismo, difusionismo cultural, incorporação histórica – são também evidentes na análise proposta por Dijon de Moraes (2005). Suas interpretações consideram o Brasil como uma espécie de laboratório que viveu uma globalização antecipada, caracterizada pela mestiçagem. Moraes argumenta que:

O verdadeiro desafio na resolução do teorema design brasileiro é aquele de transformar o excesso de informação cultural, oriunda da forte miscigenação das raças, em um modelo em equilíbrio. Isto é, o desafio de conferir harmonia estética e estésica aos bens de uma cultura material provenientes de uma cultura múltipla (Moraes, 2005, p. 256).

A antecipação da globalização, e seus consequentes confrontos entre povos distintos, teria sido marcante no próprio processo de formação da cultura brasileira em oposição à “unicidade que se vê fortemente presente em países de cultura homogênea” (Moraes, 2005, p. 256). Assim como Darcy Ribeiro, Moraes desconsidera – ou pelo menos relativiza – as disputas de poder nos processos de constituição das culturas nacionais e estrangeiras. Sua escolha interpretativa foca na criação de um Brasil leve, ingênuo que não traz um “eterno sofrimento por um passado não vivido” (Moraes, 2005, p.224) com o intuito de sugerir um futuro para o design nacional genuinamente brasileiro e com sua identidade reconhecida internacionalmente. As aproximações teóricas tanto de Niemeyer (1997) quanto de Moraes (2005) indicam que a historiografia do design nacional não está dissociada da cultura intelectual brasileira. Resultado de pesquisas acadêmicas, suas publicações

mobilizam – explicitamente ou implicitamente – argumentações sobre a nação na tentativa de desenho da identidade do design local. Esse desenho (incerto) é caracterizado por uma escolha dos chamados marcos históricos ou de personalidades importantes para a formação do campo do design nacional conectada à formação institucional e intelectual desses autores. Esse exercício de localização da produção historiográfica merece uma abordagem diferenciada na análise do próximo ensaio a ser discutido. Diferentemente dos livros de Niemeyer e Moraes, anteriormente analisados, João de Souza Leite (2006) discute a formação do design nacional em um ensaio publicado na coletânea *O design gráfico brasileiro: anos 60* (2006), organizada por Chico Homem de Melo e publicada pela editora Cosac & Naify. Em “De costas para o Brasil, o ensino de um design internacionalista”, Leite (2006) busca compreender a formação do ensino sobre design no país a partir dos debates em torno da fundação da ESDI, “uma herdeira tropical” (Leite, 2006, p. 275) da escola da forma de Ulm.

Assim como Lucy Niemeyer, João de Souza Leite integrou a primeira geração de alunos da Escola Superior de Desenho Industrial. O designer esteve, portanto, envolvido desde os primeiros passos da ESDI, tornando-se professor, pesquisador e vice-diretor (1996 - 2000) da instituição. Além disso, Leite trabalhou no escritório Aloisio Magalhães Programação Visual Desenho Industrial (AMPVDI) ao lado do próprio Magalhães, figura central para a formação crítica de Leite. Em 2003, organizou o livro *A herança do olhar: o design de Aloisio Magalhães*<sup>56</sup> (2003) em que destaca a importância de Magalhães na construção de um modo nacional de se fazer design. Leite indica que o designer “não elegeu o partido sistematizador do design de origem suíco-alemã, hegemônico na implantação da atividade no Brasil, como doutrina. Nele, existiu, reconhecendo entretanto ser da nossa história, dos nossos elementos, que se poderia nutrir uma ação mais poderosa” (Leite, 2003, p. 22). É nesse sentido que Leite desenvolve seu argumento no artigo “De costas para o Brasil”, extrapolando a figura de Magalhães e propondo uma interpretação amplificada sobre a formação do design brasileiro. Sua introdução é categórica: a ESDI é uma “parcial cópia transplantada da Hochschule für Gestaltung” (Leite, 2006, p. 252),

---

56 Em parceria com João de Souza Leite, Felipe Taborda, editor executivo de arte do jornal *O Globo* durante a década de 1990, fez parte da equipe de concepção do livro. Como analisado anteriormente neste capítulo, interessava a Taborda (1994) o debate sobre a importância da aproximação do design nacional de uma cultura popular, preocupação evidenciada por ele na prática de Aloisio Magalhães.

fruto da vitória de uma matriz alemã presente no país, distante das preocupações da cultura nacional e responsável pelo estabelecimento de um dogma que impede reformulações no campo profissional. Leite (2006) também argumenta que a abstração geométrica do início dos anos 1950, sobretudo enfatizada pelo IAC no Masp, estabeleceu o paradigma do ensino de design no Brasil em relação direta com o concretismo paulista. Esse movimento seria caracterizado pelo distanciamento do que o autor chama de fase inicial do modernismo brasileiro das décadas de 1920-30, que, por sua vez, acabou “redescobrimo o barroco colonial, o artesanato, a música de origem popular” (Leite, 2006, p. 257).

É no pós-guerra, portanto, que teria se estabelecido no Brasil uma linguagem formal que se bastava em si própria, sem uma representação do “mundo contingencial, do tempo e do lugar” (Leite, 2006, p. 257). Leite, nesse sentido, defende que a institucionalização da Esdi erroneamente desconsiderou a tradição modernista brasileira, voltando as costas para a realidade nacional e operando apenas no campo da idealização. A avaliação de alienação da Esdi em relação ao contexto brasileiro formulada por João de Souza Leite, contudo, não apresenta esclarecimentos sobre quais seriam as especificidades dessa “realidade” nacional (Berwanger, 2013, p. 145). Suas interpretações naturalizam – ou pelo menos se alinham à construção questionável de identidade nacional formulada no início do século xx pelo modernismo paulistano – os processos que constituem uma nação e o igualmente construído sentimento identitário de pertencimento a ela. O debate promovido por Rafael Cardoso em seu livro *Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945* (2022) auxilia no questionamento da suposta representatividade da realidade nacional promovida pelo modernismo brasileiro e defendida por Leite. Cardoso (2022) desconstrói o mito constituído em torno do modernismo, sobretudo a partir da década de 1940, atrelado à Semana de 1922 e à centralidade paulistana e carioca. A disputa entre Rio e São Paulo teria, portanto, subordinado outras regiões do país a um conflito regionalista e presunçoso. Afinal, como defendido por Cardoso,

Vale questionar como agentes modernizadores tão díspares quanto Mário de Andrade, Monteiro Lobato, Oswald de Andrade ou Plínio Salgado se propuseram a repensar, ou mesmo refundar, a cultura brasileira em sua totalidade, sem nunca se darem conta da presunção inerente à ideia de pensar o Brasil a partir de São Paulo (Cardoso, 2022, p. 25).



Faria mais sentido, portanto, falar de modernismos, no plural, tendo em vista a diversidade de produções em um contexto de modernidade que vai muito além das elites nacionais. O suposto combate do modernismo paulistano a uma hegemonia colonialista é outra construção histórica colocada em questão por Cardoso. O autor evidencia como as representações dos subalternos – o indígena ou o autóctone, por exemplo – excluíram os mesmos da modernidade “por meio da folclorização e/ou paródia [que] teve o efeito de perpetuar estereótipos” (Cardoso, 2022, p.26). A própria produção de artistas gráficos, como K. Lixto ou J. Carlos, foi ignorada em um contexto que valorizava as belas-artes e minimizou a inovação da cultura visual em revistas de grande circulação.

O exercício de matização dos modernismos proposto pelo historiador Rafael Cardoso (2022) auxilia na própria localização do ensaio de Leite em seu contexto de publicação. É perceptível um certo deslocamento entre os textos selecionados para compor a coletânea *O design gráfico brasileiro: anos 60*<sup>57</sup> (2006) e o ensaio de Leite. Se a intenção geral de Chico Homem de Melo foi reunir “ensaios sobre o design visual brasileiro dos anos 60” (Homem de Melo, 2006, p. 26), “De costas para o Brasil, o ensino de um design internacionalista” foge à regra por tratar mais dos processos de constituição de uma disciplina – para além, inclusive, do design gráfico – do que exatamente dos artefatos resultantes de sua prática. Essa constituição é compreendida pelo autor como um processo impositivo, sem debate e deslocado da realidade brasileira. Embora Leite (2006) apresente Aloisio Magalhães e Lina Bo Bardi como vertentes distanciadas do concretismo e simpáticas ao artesanato local, o que demonstra a diversidade do debate naquele momento, sua avaliação final é reducionista. Ao se

---

57 É válido considerar que apesar do importante papel da coletânea para a divulgação e diversificação da pesquisa sobre design no país, a abordagem analítica proposta pelos autores enfatiza a figura individualizada e precursora dos designers e de suas produções. Há, portanto, uma preocupação geral de indicar “pioneiros” que teriam, inclusive, previsto “tendências” projetuais que se afirmariam em décadas posteriores. Como indicado ao longo desta dissertação, essa abordagem tem sido questionada na historiografia do design por pesquisadores como Clive Dilnot (1984), Bridget Wilkins (2014), Lívia Rezende e Patrícia Lara-Betancourt (2019). O próprio ensaio de André Stolarski (2006) na coletânea faz uma ressalva, em seu epílogo, sobre a heterogeneidade e disputa na produção de identidades visuais da década de 1960. No entanto, a escolha de Stolarski por escrever o texto a partir da biografia e produção de figuras individuais acaba por sugerir “uma evidente convergência de interesses entre os designers aqui mencionados” (Stolarski, 2006, p. 246), algo, por fim, questionado pelo próprio autor.

distanciar da perspectiva que atribui à fundação da Esdi os anseios políticos desenvolvimentistas industriais da época, Leite argumenta que “o processo que culminou em sua fundação diz muito mais respeito [...] à evolução da arte abstrata entre nós, mais precisamente da arte concreta” (Leite, 2006, p. 276). Essas considerações de um ambiente impositivo e sem espaço para outras perspectivas são contraditórias em relação aos outros ensaios reunidos na coletânea. O próprio panorama dos anos 1960 apresentado por Homem de Melo, na introdução, como já citado neste capítulo, complexifica o tratamento das influências estrangeiras na produção nacional das capas de disco por figuras como Carlos Prósperi e Cesar Villela. A análise de Homem de Melo (2006) no ensaio “Design de livros: muitas capas, muitas caras” não deixa também de evidenciar a participação ativa de artistas, como Eugenio Hirsch, no campo gráfico, tensionando a linha tênue entre a arte e o design.

O texto de Jorge Caê Rodrigues (2006) é ainda mais esclarecedor sobre a dinâmica complexa de debates no período de fundação da Esdi. Com o intuito de discutir a produção tropicalista do designer Rogério Duarte, Rodrigues acaba narrando a história de um personagem multifacetado. Sua formação no MAM, com figuras constantemente identificadas como racionalistas, Tomás Maldonado e Alexandre Wollner são alguns exemplos, não o limitou ao rigor técnico e funcional. Duarte teria produzido capas de discos e cartazes para o cinema brasileiro, segundo ele, guiadas por graus de determinação. A necessidade da função, portanto, era adaptada ao seu contexto de uso. Para além da prática, Duarte também se colocou no debate teórico do design nacional. Publicou em 1965 o texto “Notas sobre o Desenho Industrial” na *Revista Civilização Brasileira* em que apresentou algumas considerações sobre a relação entre arte e indústria. Ao comentar sobre a experiência brasileira, Duarte (1965) demonstrou preocupação em relação à então recém inaugurada Esdi. Seu foco estava sobretudo na possível desconexão entre um ensino superior em design e a realidade nacional subdesenvolvida. Embora o designer tenha também demonstrado receio em relação à influência de Ulm na escola brasileira, sua perspectiva era de confiança “no nosso poder de assimilação e transformação de influências, na nossa antropofagia” (Duarte, 1965, p. 246). Além disso, sua defesa conclusiva era no foco de uma arte industrial capaz de dar respostas exatas para o contexto nacional. Em depoimento a Rodriguez (2006) no ano de 2000, em Salvador, Duarte reivindica seu protagonismo como um dos fundadores da Esdi, indicando

que tinha participação ativa junto ao corpo docente da instituição. A escola, no entanto, nunca teria permitido sua participação direta, já que, segundo Duarte, sua presença era vista “como uma espécie de demônio que lá dentro exercia uma crítica” (Duarte, 2000 apud Rodriguez, 2006, p. 195).

Se nos anos iniciais a dúvida sobre o que se desenhava na Esdi estava presente no texto escrito para a *Revista Civilização Brasileira*, a reavaliação de Duarte (2000), distanciada no tempo, sugere um posicionamento mais certo de que uma perspectiva – a racionalista – havia vencido na escola. Isso não significa, no entanto, que o debate não se desenrolava naquele momento. No ensaio “A identidade visual toma corpo”, por exemplo, André Stolarski (2006) alerta, em seu epílogo, sobre a aparente homogeneidade da produção de marcas dos designers selecionados para sua análise. Dissidência, divergência e disputa são as palavras destacadas por Stolarski para definir o campo de criação das identidades visuais durante a década de 1960. Em sua perspectiva, “Se os pontos de partida haviam sido a Bauhaus, o construtivismo, a Suíça e a Escola de Ulm, foi a crítica aberta aos seus métodos e a busca por outras referências que marcaram a profissionalização da atividade” (Stolarski, 2006, p. 246). Essas apropriações multifacetadas ficam evidentes na figura do designer Ruben Martins, segundo Stolarski, criticado por personagens como João Carlos Cauduro ou Emilie Chamie na tentativa de dissociar sua produção de uma perspectiva alemã por ser muito macia ou transgressora. Aloisio Magalhães também é citado como designer que se aproximou de um projeto nacional a partir do afastamento de métodos projetuais estrangeiros. De qualquer maneira, Magalhães se mostrou elogioso à Escola de Ulm no texto de apresentação do “curso de gráfica” do MAM Rio, em 1962, mencionado por Stolarski (2006). Tanto seu trabalho quanto seu discurso teórico se apoiaram nos métodos considerados racionalistas<sup>58</sup> construídos à sua maneira no contexto brasileiro.

---

58 O discurso de Aloisio Magalhães (1998) proferido em 1977 no evento de comemoração dos 15 anos de fundação da Esdi e intitulado “O que o desenho industrial pode fazer pelo país?” demonstra sua simpatia com o racionalismo alemão no contexto do design brasileiro. Para além de ter qualificado a Esdi como marco fundador da implantação do design no Brasil, Magalhães enfatizou que o modelo racional adotado na escola demonstrou ser, contrariamente, o mais adequado para o contexto brasileiro. Sua justificativa se pautou na percepção do Brasil enquanto lugar de natureza tropical, intuitiva e espontânea. Em oposição a essa percepção, a racionalidade teria permitido a introdução de uma dialética com a “excessiva valorização dos elementos intuitivos” (Magalhães, 1998, p. 10) positiva para a construção do campo do design no Brasil.

Mesmo João de Souza Leite (2006) acaba evidenciado as disputas em torno da institucionalização da Esdi. De maneira muito esclarecedora, o autor apresenta as divergências internas dentro da própria Escola de Ulm, que debatia perspectivas díspares perceptíveis na oposição entre os diretores Max Bill e Tomás Maldonado. Esse é um avanço interpretativo significativo em relação às avaliações de Lucy Niemeyer (1997) e Dijon de Moraes (2005), que não complexificam os debates internos da própria HfG Ulm. No entanto, Leite atribui diversidade de debate ao contexto alemão em oposição ao reducionismo interpretativo de outros contextos. Na “transposição” de visão, portanto, o Brasil e outros contextos – não especificados por Leite – teriam aderido ao racionalismo “reductor dos seus [a escola de Ulm] propósitos originais” (Leite, 2006, p. 266). Visto como um processo unilateral do difusionismo alemão em outros contextos, Leite conclui que:

Entramos no século XXI, carregando a cópia mal operada da estrutura de ensino adotada no pós-guerra, carregando ainda parte da prática pedagógica dos anos 20, e, sobretudo, seguindo a matriz do design europeu de origem alemã, portanto oriunda de uma realidade muito distante da nossa (Leite, 2006, p. 277).

É interessante indicar que Leite não deixa de demonstrar o esforço coletivo, com participação de diferentes agentes, na construção da Esdi. Contudo, se os opositores ao modelo alemão – como Leite (2003) argumenta ter sido Aloisio Magalhães – eram detentores do pensamento crítico, seus contrários são vistos de maneira quase paternalista. Eles não teriam, portanto, articulado saberes, disputas, desejos de um futuro de país, mas, sim, ingenuamente copiado, transplantado ou aderido acriticamente a uma “realidade” distante da brasileira.

Apesar das especificidades teóricas elaboradas por Lucy Niemeyer (1997), Dijon de Moraes (2005) e João de Souza Leite (2006), três características em comum aproximam suas propostas interpretativas. Em primeiro lugar, a defesa de que o design brasileiro teria se afastado das referências nacionais em seu processo de institucionalização das décadas de 1950 e 1960. Esse processo é identificado como o inverso do modernismo do início do século XX, compreendido pelos autores enquanto referência positiva das assimilações culturais ditas locais no campo criativo. O segundo ponto de intersecção entre os autores – correlacionado ao primeiro – está na argumentação de que os designers brasileiros

teriam se distanciando de uma realidade nacional ao se alinharem a um idealismo desconectado das demandas do país. Nesse sentido, na oposição entre idealismo e realidade, o idealismo concretista teria se sobressaído, induzindo a uma adesão acrítica das referências estrangeiras em circulação no território nacional. Por fim, nos três textos analisados, a Escola Superior de Desenho Industrial foi escolhida como “marco histórico” definidor do design brasileiro. Os debates em torno da escola são, dessa maneira, metonimizadas enquanto design brasileiro, ou seja, representativas de uma dimensão contextual amplificada, sinônima do nacional<sup>59</sup>. Em conjunto, essas três características auxiliam na perpetuação do mito da “cópia” na historiografia do design brasileiro.

Sobre a defesa do modernismo brasileiro do início do século xx enquanto promotor da identidade/realidade local, é válido retomar as críticas elaboradas por Rafael Cardoso (2022). O movimento antropofágico, muitas vezes resumido ao “Manifesto antropófago” (1928), tem sido mobilizado “como uma espécie de precursor das teorias pós-coloniais e da descolonização” (Cardoso, 2022, p. 199). Segundo o autor, essa perspectiva é resultado de uma série de reducionismos em relação ao modernismo brasileiro e ao próprio movimento antropofágico. A avaliação de que a Antropofagia seria uma continuidade da Semana de Arte de 1922 é o primeiro reducionismo identificado por Cardoso. Artigos publicados por Oswaldo Costa na *Revista de Antropofagia*, por exemplo, evidenciam as divergências entre os antropofagistas e o que eles denominavam como falso modernismo da Semana de Arte Moderna, que teria importado velhos pensamentos. Sob a ótica do debate racial, a *Revista de Antropofagia* evitou discutir o assunto, sendo a temática abordada ocasionalmente e em tom de piada. Cardoso (2002) também complexifica a articulação do primitivismo no contexto

---

59 A Esdi enquanto metonímia do design brasileiro é, muitas vezes, justificada pela forte influência do “modelo esdiano” na construção de um Currículo Mínimo que começa a ser debatido no final dos anos 1960 a partir das solicitações de reconhecimento oficial do curso de desenho industrial no âmbito governamental (Ferreira, 2018). Nesse contexto, Anastassakis (2014) argumenta que, apesar da seleção do modelo esdiano como parâmetro para o governo federal, outros modelos de ensino estiveram em debate ao longo dos anos 1960, como o da FAU USP e da FUMA, instituições que seguem em funcionamento ininterrupto até hoje (Anastassakis, 2014, p. 129). Além disso, Pedro Luiz Pereira de Souza (1996) evidencia a complexidade das reformulações propostas para o currículo da própria Esdi no final da década de 1960, o que nos indica que um “modelo esdiano” diz mais sobre uma interpretação a posteriori do que exatamente de uma perspectiva conscientemente consolidada ou mesmo implementada na Esdi do final dos anos 1960.

modernista nacional, conceito à época comum no continente Europeu e assimilado pelos brasileiros com o intuito de defender a autenticidade nacional. A descida antropofágica é analisada por Cardoso (2022) como um lugar estratégico de um grupo de intelectuais provincianos que “Cientes de seu apelo exótico como latino-americanos, [...] podiam invocar os mitos e a magia de grupos subalternos no Brasil para ganhar credibilidade junto a seus pares vanguardistas na Europa” (Cardoso, 2022, p. 213). Ao mesmo tempo, a validação no contexto local era articulada a partir da posição de privilégio dos modernistas reconhecidos pela Europa. Longe de uma realidade concreta, a identidade imaginada por um grupo de modernistas – mitificados, sobretudo durante o governo Vargas –, faz parte também de uma ideia negociada entre diferentes agentes, ou seja, uma realidade inventada.

A Esdi, nesse sentido, deve ser também analisada sob o ponto de vista da construção, dos embates em articulação para a invenção de um novo campo disciplinar não apenas local, mas global. A fundação da escola em si foi o resultado de uma série de debates desde o início da década de 1950 – em paralelo à fundação de escolas como a HfG – que incluía a temática da identidade nacional. Resumir a Esdi à “cópia” de um modelo alemão, desvinculado da realidade local, faz parte de um artifício que qualifica a escola em um permanente estado de crise, como argumentado pelo pesquisador Pedro Luiz Pereira de Souza (1996). Os questionamentos em relação à instituição foram frequentemente vistos com temor e, segundo Souza (1996, p. 46), por meio desse artifício os aperfeiçoamentos foram evitados, tendo em vista que o argumento da “cópia” exime responsabilidades pessoais de qualquer nova proposta, sobretudo nos períodos iniciais da escola. Argumento, portanto, que o mito da “cópia”, alinhado à hipervalorização da Esdi como metonímia do design brasileiro, constitui um movimento que confere primazia à instituição e, ao mesmo tempo, autoriza a renovação das problemáticas nacionais do design a partir de seus agentes e pressupostos. Nesse sentido, minimizar a complexidade dos debates em torno da fundação da Esdi faz parte de sua mitificação, que reduz o valor de outras experiências de educação em design no Brasil. O foco desta dissertação na escola carioca, portanto, corresponde a tentativa de desconstruir o mito da “cópia” na historiografia do design brasileiro, fundamentalmente construído em torno da Esdi como sinônimo de um idealismo desvinculado das realidades locais.

---

## 2.3 A “cópia” posta em questão

A compreensão da Esdi para além da “cópia”, contudo, não é uma novidade. Antes mesmo da publicação dos livros de Lucy Niemeyer (1997), Dijon de Moraes (2005) e da coletânea organizada por Chico Homem de Melo (2006) – que reproduz o ensaio de João de Souza Leite (2006) – Pedro Luiz Pereira de Souza publicou o livro *ESDI: biografia de uma ideia* (1996), questionando a importação de um modelo estrangeiro no ensino do design nacional. Pedro Luiz Souza, assim como Niemeyer e Leite, estudou na Esdi e graduou-se em 1971. Logo após a graduação, iniciou sua carreira como professor de projeto na mesma instituição. Souza assumiu também cargos de gestão na área de ensino e pesquisa do design, sendo vice-diretor e diretor (1988 - 1992) da Esdi e coordenador associado do Instituto de Desenho Industrial do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (IDI-MAM). Embora a desmistificação da “cópia” não seja o foco central de Souza (1996), muito mais interessado em debater as diferentes fases de constituição da Esdi entre 1960 e 1980, o autor coloca em questão a concepção de que a escola se resumiria à importação de modelos estrangeiros. Seus questionamentos em torno das referências para o ensino do design no contexto carioca são possíveis por meio de uma investigação documental criteriosa que mobiliza documentos oficiais da instituição e reportagens jornalísticas do período sob análise. Souza (1996) não se limita à utilização positivista das fontes históricas e evidencia na construção de seu texto suas interpretações sobre os documentos utilizados. Nesse sentido, o autor reúne vestígios sobre o passado da Esdi que matizam os debates constituídos dentro e fora da escola, evidenciando a multiplicidade da construção do campo do design, mesmo se resumido ao Rio de Janeiro.

Logo no início de seu livro, Souza (1996) reforça a contemporaneidade entre as propostas de construção de uma escola de design carioca e a implantação da Hochschule für Gestaltung Ulm, na Alemanha. Segundo o autor, os planos de constituição da escola de Ulm se iniciaram em 1947 e foram efetivamente concretizados em 1955. Durante esse período, personalidades como Max Bill e Tomás Maldonado, importantes referências para Ulm, circulavam no contexto artístico brasileiro. Em 1956, Niomar Moniz Sodré Bittencourt, então diretora-executiva do MAM Rio, visitou Bill na Europa para demonstrar o interesse da instituição em fundar a Escola Técnica de Criação.

Posteriormente, Maldonado foi convidado para elaborar um currículo para a ETC, também contribuindo na construção do bloco-escola que faria parte do MAM, projetado pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy, e abrigaria o curso de desenho industrial. Souza (1996, p. 4) indica que as considerações de Maldonado em relação ao projeto já incorporaram uma análise de experiência da recém-inaugurada HfG Ulm. Em paralelo ao debate especializado, figuras políticas brasileiras como Juscelino Kubitschek e Carlos Flexa Ribeiro embarcavam na retórica desenvolvimentista, sendo a fundação da sede definitiva do MAM, em 1958, e da escola técnica, defendidas em seus discursos enquanto sinônimos de organização para o acelerado processo desenvolvimentista pelo qual o Brasil passava. A ETC, no entanto, abrigou apenas alguns cursos no campo da comunicação visual, lecionados por Maldonado, Otl Aicher, Aloisio Magalhães e Alexandre Wollner entre 1959 e 1960. Por fim, a escola não foi efetivamente concretizada, mas seu desenho já evidenciava o forte interesse de personalidades brasileiras em constituir o ensino de uma disciplina que paralelamente era debatida em países como a Alemanha.

O governo brasileiro, dessa maneira, objetivava não se isolar do debate internacional, promovendo interações entre personalidades locais e estrangeiras. Como já mencionado neste capítulo, Lamartine Oberg realizou uma série de viagens com o intuito de mapear o ensino do design no exterior, sobretudo na Europa. Souza (1996) analisa o relatório de Oberg ao Ministério das Relações Exteriores, de fevereiro de 1961, que relata suas experiências com instituições e personalidades do campo do design. Sua análise demonstra as diferentes interpretações de Oberg sobre as propostas de Max Bill, Tomás Maldonado e sobre a adequabilidade de referências como a Bauhaus ou o que Oberg chamou de solução italiana no contexto brasileiro. A prematuridade da fundação de uma escola de desenho industrial naquele momento acabou sendo a conclusão de Oberg em seu relatório. De toda forma, em dezembro de 1961, o governo da Guanabara, representado por Carlos Lacerda, criou um Grupo de Trabalho com o intuito de fundar o primeiro curso em nível superior de desenho industrial no país. Presidido por Flexa Ribeiro, secretário de Educação e Cultura do estado da Guanabara, o GT inicialmente foi composto pelo diretor da Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, Wladimir Alves de Souza; o presidente do Instituto de Arquitetos, Maurício Roberto; o arquiteto Sérgio Bernardes; e Lamartine Oberg, então diretor do Instituto de Belas Artes (Souza, 1996, p. 22).



O grupo foi responsável pela primeira proposta curricular da Esdi além de outras definições burocráticas para a fundação do curso em diálogo com entidades e personalidades brasileiras e estrangeiras<sup>60</sup>.

Ao mobilizar o informe<sup>61</sup> de Carlos Lacerda sobre o projeto da escola à Assembleia Legislativa do estado da Guanabara, Souza (1996) enfatiza a incerteza sobre o currículo até então construído. Aparentemente assessorado por Lamartine Oberg – tendo em vista a vontade expressada no documento de implantação do curso no IBA, dirigido por Oberg – Lacerda anunciou os benefícios do curso para o estado. Além disso, apresentou uma composição curricular de “caráter predominantemente técnico, evidenciando-se a influência de Ulm” (Souza, 1996, p. 23). Ao mesmo tempo, no entanto, Lacerda indicou as negociações realizadas em janeiro de 1962 com o Ministério das Relações Exteriores<sup>62</sup> para a vinda do designer estadunidense Jay Doblin ao Brasil. Divergente à perspectiva ulmiana, a visita de Doblin interessava à Oberg, que flertava com uma perspectiva de ensino menos técnica. O intuito seria a avaliação do currículo, que acabou sendo realizada por Joseph Carrero, diretor do Philadelphia College of Art, devido a posterior recusa do convite por parte de Doblin. Ainda segundo Souza (1996), Carrero foi contraditoriamente responsável pela afirmação das concepções de Ulm no currículo desenvolvido no contexto brasileiro. Sua contraproposta apresentada à comissão de formulação do curso reforçava a importância de matérias de cunho anti tecnológico. Alexandre Wollner e Karl Heinz Bergmiller, ex-estudantes na escola de Ulm, foram então consultados sobre as dúvidas restantes em relação à

---

60 Em pesquisa realizada no arquivo da Esdi, em julho de 2022, encontrei 22 atas que registraram as reuniões do gr de criação da escola. Os documentos foram criados entre 29 de dezembro de 1961 e 31 de julho de 1962 e incluem discussões sobre o currículo da instituição, as limitações técnicas para a fundação do curso, encaminhamentos gerais em relação à estrutura da instituição, dentre outros pontos que são abordados no capítulo 4 desta dissertação.

61 Apesar de Souza indicar em seu livro que o informe foi realizado em 1963, a comunicação de Lacerda parece ter sido elaborada em 1962 e apresentada à Assembleia no mesmo ano, tendo em vista que a Esdi foi oficialmente fundada pelo decreto 1443 de 25 de dezembro de 1962. A citação no informe das negociações da vinda de Jay Doblin ao Brasil corroboram com a suposição de que o documento foi elaborado em 1962. No arquivo da escola, é possível conferir um estudo prévio datilografado e não datado desse informe (Apresentação do ‘currículo’..., s.d.).

62 Em carta do dia 8 de fevereiro de 1962, o diplomata Carlos Alfredo Bernardes acusa o recebimento do ofício de 16 de janeiro de 1962 do secretário Carlos Flexa Ribeiro solicitando a cooperação do ministério para convidar oficialmente o professor Jay Doblin ao Brasil (Bernardes, Carlos Alfredo, 1962).

filosofia ulmiana. Por fim, “A forma como os ulmianos apresentaram seus argumentos prevaleceu e o currículo foi aceito” (Souza, 1996, p. 32). Outras avaliações contrárias à implementação do curso naquele momento são apresentadas por Souza. A visita dos ingleses Misha Black e Robin Darwin e o parecer elaborado pela Companhia Sul Americana de Administração e Estudos Técnicos (Consultec) são alguns exemplos. Black e Darwin eram originários de uma tradição inglesa de design, distante do tecnicismo de Ulm. A Consultec, por sua vez, apresentou argumentos burocráticos contrários, sobretudo, aos custos que a escola representaria, que acabaram desqualificando o parecer frente à comissão de criação da Esdi.

Entre divergências em relação ao local de implementação do curso de desenho industrial, que foi cogitado para ser abrigado pelo MAM, pelo IBA e até mesmo pela Faculdade Nacional de Arquitetura, a Escola Superior de Desenho Industrial foi fundada em dezembro de 1962. Suas atividades letivas, no entanto, tiveram início em meados de 1963 na rua Evaristo da Veiga 95 no bairro da Lapa, Rio de Janeiro. Ao correlacionar os inúmeros esforços de constituição da Esdi, Souza conclui que:

Os dados referentes à origem da ESDI permitem algumas conclusões. Inicialmente deve-se questionar uma distorção que passou a integrar amplos setores do senso comum: a idéia de que o programa inicial era uma cópia da HfG Ulm. A influência era evidente, mas não se tratava de simples transplante. A adoção de um programa radicalmente técnico não foi uma atitude imatura. Resultou de uma reflexão sobre diversas hipóteses possíveis e a escolha recaiu sobre aquela que, além de inovadora, foi apresentada de forma mais consistente. O processo amadureceu durante quase oito anos. Nesse período interferiram várias pessoas, permanecendo porém, um núcleo que garantiu a continuidade do projeto (Souza, 1996, p. 44).

A partir da análise de conflitos, concordâncias, desejos políticos e econômicos dos agentes envolvidos na institucionalização da Esdi, dentre outros fatores, Pedro Souza (1996) se distancia da conclusão da “cópia” de modelos estrangeiros. Frente à documentação apresentada pelo autor, as interpretações como adesão ingênua, mimese ou realidade de costas para o Brasil parecem ofuscar a dinâmica de trocas entre diferentes personalidades do design brasileiro e internacional. A valorização dos procedimentos historiográficos para a análise dos

processos de constituição do design moderno nacional é característica marcante da pesquisa de Souza e contribui para o seu afastamento do mito da “cópia”. Para além do livro *ESDI: biografia de uma ideia* (1996), Souza publicou *Notas para uma história do design* (1998) que reúne textos curtos escritos a partir de suas reflexões no curso História do Design, ministrado pelo autor na Esdi. Embora curtos, Souza (1998) reforça nos textos seu interesse em desmistificar, por exemplo, reducionismos em relação ao ensino praticado em escolas canônicas do design, como a Bauhaus e a HfG Ulm. Na introdução do livro, o autor demarca sua preocupação metodológica que auxilia na compreensão de seu trabalho significativamente conectado com procedimentos historiográficos críticos:

Se não se deve invalidar a historiografia oficial do design, por outro lado, não se pode deixar de demonstrar seu caráter fragmentado ou parcial, que a conduz a problemas de interpretação tanto em aspectos sociais e econômicos, como na própria apresentação pouco crítica das idéias estéticas e das inovações tecnológicas discutidas (Souza, 1998, p.11).

O cuidado de Souza com a complexidade das narrativas historiográficas o leva a matizar não apenas os processos de constituição da Esdi, mas também de outras instituições de ensino do design. Em sua perspectiva, “A frase, tornada lugar comum, ‘A ESDI foi feita segundo o modelo de Ulm’, não sendo nada exata, apontava ainda para o risco de transformar a escola alemã em outro mito. Desfazê-los parece a única forma de manter viva a herança crítica dessas instituições” (Souza, 1996, p. 51). A proposta interpretativa de João de Souza Leite (2006) – leitor de Pedro Luiz Souza – sobre a constituição da escola carioca avança nesse sentido, tendo em vista sua demonstração da diversidade de perspectivas dentro da própria Ulm. Sua proposição, contudo, confere dinamismo ao contexto alemão, mas compreende os debates em território nacional enquanto reproduções de uma discussão externa à realidade local. Chama a atenção, portanto, a força das interpretações da “cópia”, tendo em vista toda a diversidade do debate mobilizado por Pedro Luiz Souza. Como evidenciado neste capítulo, o desejo de afirmação da identidade do design nacional ao longo dos anos 1990 contribuiu consideravelmente para conclusões reducionistas com o intuito de justificar o afastamento dos modelos de ensino construídos no

passado, desqualificando-os, no presente, enquanto “cópia”. É perceptível, no entanto, que a “cópia” não era, necessariamente, uma questão nos anos 1950 e 1960. O termo, no contexto do design, foi consolidado por meio de diferentes significados a partir, sobretudo, da década de 1970.

Segundo Souza (1996), dois eventos marcaram os processos de revisionismo do modelo curricular adotado na Esdi: a greve da instituição em 1968 e a Bienal Internacional de Desenho Industrial realizada no mesmo ano no Rio de Janeiro. Ao realizar uma revisão bibliográfica do campo, Milene Cara (2010) também sugere uma crise do design brasileiro no final dos anos 1960 que, inclusive, expande o debate ao contexto governamental durante a década de 1970. O design, nesse sentido, “ganha *status* nacional e dois pólos de significação” (Cara, 2010, p.78), sendo de um lado percebido como elemento estratégico para o desenvolvimento econômico brasileiro e de outro enquanto caminho resolutivo interdisciplinar a serviço da coletividade. Anastassakis (2014) endossa as percepções de Souza (1996) e Cara (2010) ao afirmar que “o ano de 1968 marca o início de um novo momento na trajetória do campo do design no Brasil” (Anastassakis, 2014, p. 163). Nesse sentido, proponho a interpretação de que é a partir desses pontos de ruptura que o termo “cópia” começa a ser recorrente no vocabulário do design brasileiro, perpassando pelos debates industriais, mercadológicos e governamentais e sendo reproduzido no contexto do ensino de design e de sua identidade local.

Em *ESDI: biografia de uma ideia* (1996), Souza notabiliza o emaranhado das decisões e apropriações em torno das ideias que se constituíam na Escola Superior de Desenho Industrial desde sua fundação. Nesse contexto, o autor identifica também o que ele caracteriza enquanto “uma distorção que passou a integrar amplos setores do senso comum” ou um “lugar comum” (Souza, 1996, p. 44, 51) responsáveis pela descaracterização dos debates esdianos, reduzindo-os à ideia da “cópia”. A análise da historiografia mobilizada neste capítulo, demonstra que parte desse lugar comum se caracteriza pela reprodução do mito da “cópia” em pesquisas acadêmicas e textos sobre o campo do design no Brasil em diálogo com seus contextos de produção. Essas pesquisas, no entanto, apropriaram-se de uma série de discussões que ocorreu posteriormente ao período de institucionalização do design brasileiro moderno das décadas de 1950/60. Ao olhar para esse período histórico, no entanto, Lucy Niemeyer (1997), Dijon de Moraes (2005) e João

de Souza Leite (2006) partiram de uma percepção anacrônica não explicitada sobre o passado, utilizando a chave interpretativa da “cópia”, construída posteriormente aos processos de institucionalização. Em entrevista concedida a Zoy Anastassakis e Marcos Martins no contexto do projeto *Schools of Departure: A digital atlas of Bauhaus pedagogy post-1933*, criado pela instituição alemã Bauhaus Dessau Foundation, Pedro Luiz Souza (2022) atualiza seu interesse em desmistificar as influências estrangeiras na educação do design nacional. Segundo o pesquisador,

A simples associação da Bauhaus e da Hochschule für Gestaltung Ulm (HfG, Escola de Design de Ulm) com a ESDI tornou-se quase um slogan; para mim, parece ser uma questão principalmente retórica e produto de uma imaginação hiperativa. Acho que as referências à Bauhaus e à HfG Ulm em muitos lugares como Brasil, Índia e outros lugares são muito mais visíveis em relações que não são propriamente pedagógicas<sup>63</sup> (Souza, 2022, n.p.).

Na mesma entrevista, o pesquisador ainda relata que, embora problemático, o currículo da ESDI, e suas sucessivas atualizações, representa o que era possível ser feito na época de sua construção. Por meio dos questionamentos apresentados por Pedro Luiz Souza – no seu livro publicado em 1996 e na entrevista de 2022 – é possível sugerir, portanto, que o contexto de fundação da ESDI era multifacetado. Suas considerações corroboram com a perspectiva proposta nesta dissertação de que a defesa da constituição do design brasileiro enquanto “cópia”, ideia reproduzida na historiografia do design brasileiro, faz parte de um mito. A partir da percepção da multiplicidade das perspectivas em debate no contexto de fundação da ESDI, no próximo capítulo, reflito sobre a polifonia dos significados dados ao termo “cópia” e seu processo de construção, sobretudo durante a década de 1970. Assim, pretendo entender sua incorporação anacrônica pela historiografia do design brasileiro escrita durante as décadas de 1990 e 2000. Esse procedimento auxilia na compreensão dos “lugares comuns” (Souza, 1996) – não

---

63 Simply associating the Bauhaus and the Hochschule für Gestaltung Ulm (HfG, Ulm School of Design) with ESDI has all but become a slogan; to me it seems to be a mostly rhetorical matter and the product of an overactive imagination. I find that references to the Bauhaus and the HfG Ulm in many places such as Brazil, India and elsewhere are much more visible in relationships that are not exactly pedagogical (Souza, 2022, n.p.).

explorados em profundidade por Souza, tendo em vista seus diferentes focos de pesquisa – de um conjunto de interpretações que reproduz o mito da “cópia” na historiografia do design brasileiro.



ESD



---

## CAPÍTULO 3

# O debate polifônico sobre a "cópia": interpretações em construção na década de 1970

A virada historiográfica no contexto do design brasileiro, iniciada na década de 1990 e influente na consolidação do mito da "cópia", incorporou um debate polifônico que discutia as condições do design em território nacional. Ao longo da década de 1970, diferentes agentes articularam uma série de críticas relativa à atuação dos designers no Brasil e suas contribuições para o desenvolvimento econômico do país<sup>64</sup>. O movimento estudantil da Escola Superior de Desenho Industrial do Rio de Janeiro e professores da mesma instituição – em diálogo com órgãos governamentais, personalidades políticas, jornalistas, designers, empresários e industriais – posicionaram-se em um debate público

---

64 Essas críticas, no entanto, não eram exclusivas ao contexto brasileiro. O texto *“Design for Development, ICSID and UNIDO: The Anthropological Turn in 1970s Design”*, escrito pela pesquisadora Alison J. Clarke e publicado (2016) no periódico *Journal of Design History*, indica que esse era um debate transnacional. Durante a década de 1970, o design passou a ser discutido a partir de uma perspectiva social atrelada à antropologia tanto em países ditos periféricos quanto centrais. Ao observar as articulações do International Council of Societies of Industrial Design (ICSID) e da United Nations Industrial Development Organization (UNIDO) em eventos como o Congresso de Ahmedabad, na Índia, em 1979, Clarke (2016) demonstra que em diferentes localidades do mundo o design repensava seu campo de ação.



registrado por jornais, revistas, materiais de divulgação e documentos em circulação na Esdi. Nesse contexto heterogêneo, o termo “cópia” passa a ser mobilizado pelas discussões no campo do design com diferentes significados. A importação de tecnologia por empresários brasileiros e a reprodução de produtos industriais estrangeiros no país foram constantemente acusadas de “cópia”, um entrave para o desenvolvimento nacional (O Globo, 1972a). Os designers, nesse contexto, apresentavam-se como solução para a elaboração de um *know-how* específico à realidade local (O Globo, 1972f). Por outro lado, o governo federal representado pelo general-presidente Emílio Garrastazu Médici e interessado na propaganda desenvolvimentista da ditadura militar instaurada em 1964 procurou nacionalizar o debate sobre design na tentativa de impulsionar a força industrial do país (Diogo, 1973).

Ao incorporar acriticamente ou mesmo ignorar esses debates, a historiografia do design brasileiro sob análise nesta dissertação reduziu – por meio do mito da “cópia” – uma discussão polifônica à suposta fundação de um ensino de design no Brasil descolado da realidade local. O foco na Esdi e em seu currículo acabou por simplificar um conjunto de críticas à prática projetual em design, elaborado ao longo da década de 1970, que extrapolou o contexto de ensino. Esse período da história do design nacional introduziu novas possibilidades interpretativas a partir também de um repertório crítico em relação à falta de pesquisa, de incentivo governamental, de incorporação do mercado de trabalho ou de interesse empresarial sobre a prática de design. A virada historiográfica que começou a se desenhar durante a década de 1990, entretanto, manteve a centralidade na educação institucionalizada pela Esdi, compreendida como “cópia” – em suas variações interpretativas – de um modelo de ensino ulmiano. Esse conjunto de interpretações, como demonstrado no capítulo anterior, foi formulado posteriormente ao período de institucionalização do design moderno brasileiro. Em uma análise multitemporal, é perceptível que as interpretações da “cópia” começam a ser construídas fundamentalmente na década de 1970 por meio de críticas à prática e ao ensino de design no Brasil. A partir da década de 1990, pesquisadores, como Niemeyer (1997), Moraes (2005) e Leite (2006), consolidaram a “cópia” enquanto chave interpretativa para a compreensão do campo do design brasileiro. Com os olhos voltados para os anos 1950 e 1960, “momento sociogenético” (Anastassakis, 2014) do design no Brasil, essa historiografia, interessada em criticar e se opor

à institucionalização do design moderno no país, analisou o passado por meio das lentes de interpretação construídas na década de 1970.

A multiplicidade temporal na história é, portanto, elemento fundamental para esta dissertação que se evidencia sobretudo neste capítulo. Para além das proposições teóricas de Marc Bloch (2001) e Nicole Loraux (1996) sobre a relação dos historiadores com os tempos passado, presente e futuro, a reflexão aqui apresentada também incorpora os estudos sobre a multiplicidade dos tempos históricos, que começam a ser debatidos a partir dos questionamentos – intensificados ao longo do século xx – sobre a suposta linearidade do tempo (Salomon, 2018, p. 16). A história, nesse contexto, passa a incorporar discussões sobre a subjetividade em construção nos campos da psicologia, literatura, filosofia ou mesmo da física, por meio do conceito de relatividade (Caianiello, 2018, p. 196). Apesar desse debate filosófico e histórico ter sido fortemente constituído no contexto francês representado por historiadores como Michel Foucault, Paul Ricoeur e Jacques Rancière, suas ressonâncias no contexto brasileiro têm contribuído para a pluralidade temática das pesquisas históricas locais. Em 2018, Marlon Salomon, professor da Universidade Federal de Goiás (UFG), organizou o livro *Heterocronias: Estudos sobre a multiplicidade dos tempos históricos* (2018), coletânea que reúne uma série de textos sobre a relação filosófica entre o tempo e a história escrita por pesquisadores brasileiros e estrangeiros. O livro contribui com os esforços de historicização do tempo e de suas multiplicidades, exercício que auxilia na “construção de saberes que se aproximam da vida e que são capazes de oferecer instrumentos que nos possibilitam pensar, destruir e construir categorias, saberes, práticas, instituições e realidades” (Camargo, 2019, p. 501).

Ao elaborar uma revisão da multiplicidade temporal no debate historiográfico, o italiano Enrico Castelli Gattinara (2018) indica como Marc Bloch se comprometeu a inovar a teoria e prática da história por meio “da multiplicidade dos aspectos da vida dos homens tanto como indivíduos quanto como sociedades” (Gattinara, 2018, p. 51). O tempo, no entanto, não foi flexionado no plural por Bloch. O debate é extenso, e Gattinara (2018) evidencia que a multitemporalidade foi abordada por figuras como o filósofo Gaston Bachelard e o historiador Fernand Braudel, a partir das repartições do tempo histórico entre longa, média e curta duração. Importa pensar que essa discussão se desdobrou aos anos 1990, momento em que, ainda segundo o autor,

[...] a questão parece ter finalmente alcançado uma formulação clara: a multiplicidade temporal implica que o historiador se coloque de modo crítico o problema do tempo concebido, percebido e vivido pelos homens, cuja história ele escreve, em relação às temporalidades impostas pelo poder e pela sociedade, tanto quanto pelas crenças e pelas ideologias (Gattinara, 2018, p. 67).

A escolha por investigar, ao longo deste capítulo, os diferentes significados e contextos da “cópia” no design brasileiro implica – para além da navegabilidade entre as diferentes décadas estudadas nesta dissertação – na compreensão da construção difusa, ou seja, não linear, da ideia de “cópia”. Esse é um aspecto do campo do design nacional que é abordado a partir também das diferentes percepções temporais dos grupos sociais envolvidos no debate. A “cópia”, nesse sentido, é por vezes compreendida – paralelamente e de formas contraditórias – enquanto um problema imediato, de longa duração ou mesmo superado, portanto, relativo ao passado; o que resulta em interpretações e em ações diversas sobre a problemática. A heterocronia do termo, portanto, justapõe-se em camadas e estratos múltiplos, provocando entrecruzamentos que se distanciam da linearidade (Foucault, 1986, p. 9 apud Salomon, 2018, p. 22). O texto de Washington Dias Lessa (1994), então professor da Esdi, publicado na revista *Piracema*, auxilia no dimensionamento da complexidade temporal da temática abordada. Interessado em discutir a contextualização cultural da escola de design carioca no ambiente nacional, Lessa (1994) apresenta trabalhos de conclusão de curso da Esdi que incorporaram, a partir da década de 1970, o debate da inserção do design no contexto nacional. A interpretação proposta pelo autor entrecruza diferentes décadas no intuito de demonstrar a mudança dos referenciais industriais e de concepção do design ao longo do tempo.

Escrito “Na esteira dos balanços e comemorações pelos 30 anos de vida da Escola Superior de Desenho Industrial” (Lessa, 1994, p. 102), o texto identifica a tendência de discussão sobre a inserção do design brasileiro em seu contexto na década de 1970. Na tentativa de explicar esse período de inflexão da história do design nacional, o autor se refere à fundação da Esdi – e sua relação com a escola de Ulm – como um momento importante para as críticas que se desenvolveram no contexto carioca a partir de 1968. Em sua avaliação, “a opção brasileira pelos parâmetros ulmianos não era uma fatalidade” (Lessa, 1994, p. 104). A perspectiva

alemã, nesse sentido, estaria em consonância com as aspirações construtivas das décadas de 1950 e 1960 no Brasil. O olhar retrospectivo do autor, todavia, aponta para o crescimento de um mal-estar a partir da percepção dos designers brasileiros do distanciamento entre discurso e realidade projetual. Ainda sob a perspectiva de Lessa, em diálogo com Roberto Schwarz (2000), trabalhos de conclusão de curso sob análise no texto indicam “a consciência da *ideia fora do lugar* em relação ao *design*” (Lessa, 1994, p. 106). Ele aponta, contudo, contradições desse processo, que teria se distanciado de uma ortodoxia funcionalista e formulado uma outra utopia que reconhecia o racional no contexto brasileiro a partir da relação entre escassez e criatividade. Nesse sentido, o rompimento com os ideais genérico-abstratos, não teria resolvido o impasse das ideias fora do lugar. A conclusão de Lessa sugere, portanto, que:

Do meio desta crise surge a reação através da valorização do dado cultural. Em vez da construção “racionalista” sobre terra arrasada, a projeção não apenas para o futuro mas também do passado, reafirmando o que pode ser conceituado como valor presente; em vez da padronização, a consideração dos repertórios excluídos e das especificidades sociais. Estas propostas de análise introduzem no pensamento projetual o reconhecimento da diferença como postura metodológica (Lessa, 1994, p. 106).

Os apontamentos de Lessa (1994) indicam a mobilização de diferentes tempos históricos pelos agentes do campo do design em seu desenho epistemológico no país. Além disso, seu texto também aponta para uma ruptura importante na construção de uma nova perspectiva que questionou a institucionalização do design moderno brasileiro a partir do final dos anos 1960. De modo geral, contudo, a questão do ensino descontextualizado compreendido como representação máxima da “cópia” de um modelo estrangeiro em um momento sociogenético disciplinar passa a ser o foco explicativo das mazelas do design brasileiro. Em texto publicado na *Revista Brasileira de Design - AGITPROP*<sup>65</sup>, Zoy

---

<sup>65</sup> Na seção de comentários da página *online* da revista, o texto de Anastassakis intitulado “Design em contexto: algumas considerações sobre o caso brasileiro” recebeu críticas divulgadas por Alberto Cipiniuk, Karl Georges M. Gallao, Fabiana Heinich e Marcelo Lacerda, membros do grupo de pesquisa Grudar – Grupo de estudos de design e artesanato da PUC-Rio. Os questionamentos levantados por esse debate indagam os

Anastassakis (2012) argumenta que “todo o debate sobre o ensino de design no Brasil se articula em torno de uma crítica (multi-situada e re-articulada de diversas formas ao longo do tempo) ao modo como se estruturou esse ensino” (Anastassakis, 2012, n.p.), sendo a busca por contextualização a reivindicação chave desse debate. Essa percepção analítica do campo proposta por Anastassakis corrobora com o argumento de que, apesar da polifonia da discussão em torno da “cópia” durante a década de 1970, a incorporação dessas críticas na década de 1990 – redutiva ao ensino – contribuiu para a propagação do mito da “cópia” na historiografia do design brasileiro. Ana Claudia Berwanger (2013, p. 145) alerta sobre a ideia defendida por Anastassakis (2012) em diálogo com Leite (2006) de que a implementação da Esdi teria sido disseminada de maneira ditatorial a partir de um modelo germânico descontextualizado. Além disso, de que a força institucional da escola carioca teria impedido qualquer outra formulação alternativa ao modelo ulmiano, mesmo Anastassakis (2014) indicando Lina Bo Bardi como uma figura contrária a esse modelo ainda na década de 1960.

Como contraponto, Berwanger dialoga com a proposição de Ethel Leon (2013) que compreende as acusações ao modelo de ensino supostamente descontextualizado da Esdi como um “aspecto da luta concorrencial do campo” (Berwanger, 2013, p. 146) reformulado durante a década de 1990<sup>66</sup>. Leon indica que durante essa década a legitimidade do design começou a ser negociada por novos aspirantes – curadores, prêmios, professores, designers – em combate ao cânone Esdi, escola vista como “monolítica e autoritária” (Leon, 2013, p. 40). A partir das análises de Berwanger (2013) e Leon (2013), é possível identificar uma certa hegemonia do mito da “cópia” na historiografia do design brasileiro perpetuada por pesquisas que vão além das analisadas no capítulo anterior. A dissertação de mestrado de Daniele Silvano (2020) desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Educação da Unicamp

---

argumentos de Anastassakis (2012) sobre a contextualização da prática de design no país. Além disso, questionam a complexidade, e até mesmo a validade, da busca por uma identidade do design nacional. O texto e seus comentários podem ser acessados por meio do seguinte *link*: [www.agitprop.com.br/?pag=ensaios\\_det&id=102&titulo=ensaios](http://www.agitprop.com.br/?pag=ensaios_det&id=102&titulo=ensaios). Acesso em: 3 abr. 2023.

<sup>66</sup> Por meio de análises da historiografia do design desenvolvida ao longo da década de 1990 e de materiais jornalísticos publicados no mesmo período, o capítulo 2 desta dissertação discute as reformulações do campo disciplinar do design brasileiro ocorridas na virada do século xx para o XXI.

fortalece essa percepção. Com o objetivo de analisar a relação entre as escolas alemãs e o ensino de design no Brasil, Silvano conclui que sua pesquisa bibliográfica corrobora com a hipótese inicial “em relação ao fenômeno observado da transferência [ao contexto brasileiro] do modelo pedagógico da matriz alemã e o consenso que parece existir sobre esta ser uma possibilidade explicativa da falta de articulação entre a formação em design na realidade brasileira” (Silvano, 2020, p. 118). Para chegar a essa conclusão, a autora dialoga com diversos autores, incluindo Lucy Niemeyer (1997) e João de Souza Leite (2006), mas não se restringindo a eles.

As pesquisas de Geraldina Porto Witter (1985), Sydney Fernandes de Freitas (1999), Silvia Fernández (2006), Fabiana Marques Vaz (2009), Izabel Maria de Oliveira (2009) e Marcos Antonio Maciel (2009) são articuladas ao longo da dissertação de mestrado de Silvano (2020) com o intuito de fundamentar sua hipótese de transferência de um modelo educacional alemão ao contexto do design nacional. Autores como Oliveira (2009) e Freitas (1999) são mobilizados pela autora na defesa da difusão de um modelo esdiano/ulmiano no contexto brasileiro como um todo. Witter (1985), por sua vez, é citada para indicar a dependência do desenho industrial brasileiro em relação à escola de Ulm, e a busca por soluções tecnológicas e científicas importadas, influenciando diretamente na formulação do ensino desconectado da realidade local. Vaz (2009) e Maciel (2009) são, em diferentes momentos, citados por Silvano (2020) para a identificação da existência de uma problemática da suposta transferência de um modelo estrangeiro e sua realização no contexto da Esdi. Por fim, as análises de Silvia Fernández (2006) incorporadas à dissertação de Silvano propõem uma interpretação generalizada sobre a influência de Ulm no contexto latino-americano. A escola alemã, nesse sentido, seria uma espécie de ponto de partida por conta de sua grande influência no ensino de design dos países sul-americanos. Fernández, todavia, questiona, mesmo que brevemente, a ideia de exportação ou imposição de um modelo da HfG, tendo em vista as negociações colocadas em prática entre personalidades europeias e latino-americanas (Fernández, 2006, p. 4). Apesar da indicação de Fernández, mais próxima de uma interpretação focada nas trocas, diálogos e construções mútuas transnacionais, Silvano (2020) se alinha ao mito da “cópia”. Em diálogo com pesquisadores brasileiros, a autora reproduz expressões, como transferência, espelhamento ou importação de um modelo curricular estrangeiro, que estão estritamente relacionadas à interpretação de

reprodução acrítica por parte dos brasileiros das ideias em circulação no período de institucionalização do design moderno em território nacional.

Todo esse debate indica a capilaridade da discussão que, inclusive, foge aos objetivos desta dissertação. É importante indicar, entretanto, que a “cópia”, em sua diversidade interpretativa, é característica fundamental da discussão em torno do design brasileiro. Nesse contexto, a Esdi, e em consequência o ensino de design no Brasil, frequentemente é apontada como a representação máxima da descontextualização. Em 2011, Adélia Borges publicou o livro *Design + Artesanato: o caminho brasileiro* (2011) que – embora não seja citado por Silvano (2020) – deve ser evidenciado enquanto uma contribuição significativa para a interpretação hegemônica do mito da “cópia” discutido ao longo desta dissertação. Borges defende que “a adesão acrítica aos princípios funcionalistas” (Borges, 2011, p.33) por meio da estreita relação entre Ulm e Esdi definiu um padrão que suprimiu outras possibilidades educativas de design no Brasil. A autora entende que nos países escandinavos e na Itália o desenvolvimento industrial foi uma consequência natural do artesanato, diferentemente do exemplo brasileiro. O objetivo de Adélia Borges é claro: promover a aproximação entre design e artesanato, mobilizando o passado de institucionalização do design brasileiro enquanto um dogma e, portanto, passível de afastamento.

Para isso, Borges se projeta enquanto uma “estrangeira” (Borges, 2011, p. 13) do campo do design e, assim, detentora de um olhar fresco para a área. Além disso, evidencia sua preocupação com a produção de design conectada à identidade brasileira, segundo a autora, pertinente ao seu posicionamento político/militante de esquerda, que a fez estranhar desde o início “a cisão entre design e artesanato” (Borges, 2011, p. 14). Vale ser descrita a participação da jornalista nos debates, sobretudo sua projeção e reconhecimento na área do design, tendo em vista que a descrição aponta para a importância da mobilização das produções jornalísticas de época enquanto fonte primária para os argumentos desenvolvidos neste capítulo. Como identificado no capítulo anterior, o recorte temático dessas produções ao longo dos anos 1970 está principalmente circunscrito às colunas de economia dos jornais sob análise, que construíam o debate sobre a “cópia” no design nacional entre jornalistas e outros agentes. Em paralelo a essas produções, este capítulo introduz ao *corpus* documental da dissertação materiais selecionados no arquivo da Escola Superior de Desenho Industrial fundamentais para o cotejamento de eventos, debates e problemáticas em discussão.

Ao selecionar e investigar essa documentação, foi possível verificar que as interpretações da “cópia” de um modelo estrangeiro no ensino brasileiro de design foram construídas enquanto um anacronismo ainda na década de 1970. Nessa década marcada por críticas, o campo do design identificou diversos entraves da “cópia” que extrapolavam o âmbito educacional, mas se confundiam com a fundação da Esdi. Assim, argumento ser preciso matizar os usos de um conceito em construção. Para isso, em um primeiro momento, a relação entre o mercado de trabalho e o ensino de design no Brasil é apresentada. Os estudantes que participaram da greve de 1968 na Esdi se mostraram preocupados com a renovação de um currículo para atender as demandas do mercado de trabalho nacional e, conseqüentemente, se inserirem nesse mercado. Não havia, necessariamente, uma oposição de caráter revolucionário<sup>67</sup>, mas, sim, adaptativa a um empresariado conservador que desconhecia a nova disciplina em expansão no país. A relação entre desenho industrial, indústria e políticas governamentais é o segundo contexto de análise do capítulo. No debate sobre exportação, criação de produtos e tecnologia brasileira, a ideia de “cópia” passa a ser mobilizada com frequência por designers ao questionarem as políticas industriais e estatais da época. Do otimismo à decepção, os desenhistas industriais brasileiros tentavam, ao longo da década de 1970, convencer entidades políticas e econômicas a incentivarem um estilo de desenho industrial genuinamente brasileiro como estratégia para o desenvolvimento nacional. A figura de autoridade da Esdi, nesse contexto, era construída enquanto entidade capaz de formar e ditar o melhor caminho para o desenho industrial no país. Por fim, concluo o capítulo com uma reflexão sobre em que medida o conceito de “cópia” se desenvolveu entre construção e consolidação em diferentes tempos históricos, contribuindo para a formulação de um mito da “cópia” na historiografia do design brasileiro redutivo à suposta adoção de um currículo descontextualizado da realidade nacional.

---

67 Ao analisar o contexto brasileiro entre 1964 e 1968, João Roberto Martins Filho (1987) alerta sobre uma percepção analítica generalizada de autonomia ideológica e de desvinculamento social do movimento estudantil sob a ditadura militar. Os estudantes, assim, são analisados sobretudo sem vinculações à sua classe formadora de ideias e reivindicações (Martins Filho, 1987, p. 20). Nesse sentido, uma condição estudantil é atribuída aos estudantes a partir da auto-imagem idealizada de oposição radical e de defesa dos interesses sociais. Na perspectiva do autor, essa percepção deve ser superada, e os estudantes universitários analisados enquanto uma categoria social que, inclusive, extrapola a atitude revolucionária esperada desse grupo.



---

### 3.1 Atuar no e sobre o mercado, um novo lema para o design

Em meados de 1970, Myriam Graber, Décio Pignatari, Humberto Franceschi, Aloisio Magalhães, Alexandre Wollner e Alair Gomes se reuniram em uma mesa-redonda que resultou em um debate acalorado. O evento foi organizado pela Fundação Movimento Universitário de Desenvolvimento Econômico e Social (Mudes)<sup>68</sup> em parceria com o Instituto Latino-americano de Relações Internacionais (Ilari)<sup>69</sup> com o intuito inicial de discutir o desenho industrial no Brasil, seu ensino e mercado de trabalho. Transcritas e publicadas no livro *Desenho industrial no Brasil: ensino e mercado de trabalho* (1970)<sup>70</sup>, as falas dos participantes contrariaram as expectativas das instituições envolvidas na organização do evento. O prefácio assinado pelo Ilari demonstra a preocupação do instituto em incentivar uma nova disciplina importante para a autodeterminação econômica e a independência cultural de outros povos (Mudes; Ilari, 1970, p. 12). A produção industrial brasileira, nesse contexto, segundo a análise do instituto, estaria atrasada perante ao “universo”, e o desenho industrial seria a melhor ferramenta para a superação dessa

---

68 Criada em setembro de 1966, a Fundação Mudes teve significativa participação no Projeto Rondon, iniciativa desenvolvida pela ditadura militar entre 1967 e 1989 com o intuito de mobilizar estudantes universitários brasileiros em ações assistencialistas no interior do país. Com o lema “Integrar para não entregar”, o Projeto Rondon desenvolveu suas atividades a partir de uma visão nacional desenvolvimentista conservadora (Motta, 2014, p. 89). A relação da Fundação Mudes com o Projeto Rondon indica, portanto, as afinidades políticas da instituição, importante característica para a análise da mesa-redonda promovida pela Fundação. Para mais informações sobre a Mudes, acesse: <https://mudes.org.br/>.

69 O instituto, que promoveu atividades entre 1965 e 1972, foi uma iniciativa do Congresso pela Liberdade da Cultura, organização fundada pela Agência Central de Inteligência dos Estados Unidos no contexto da Guerra Fria. Segundo o professor e sociólogo João Marcelo Ehlert Maia (2022), o Ilari foi uma tentativa de modernização do discurso anticomunista ao promover diálogos com setores científicos e culturais progressistas em território latino-americano. Para isso, o instituto investiu na produção de trabalhos intelectuais e editoriais, incluindo livros, jornais e revistas.

70 Encontrei este livro na biblioteca da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), que reúne alguns documentos importantes para o entendimento da constituição do campo de pesquisa do design brasileiro, incluindo anais de eventos acadêmicos, programas desenvolvidos para ministérios e secretarias federais ou mesmo catálogos sobre o desenho industrial brasileiro, elaborados por instituições como o MASP e o IDI do MAM Rio. Esses materiais foram catalogados no acervo bibliográfico geral da biblioteca.

defasagem. O otimismo inicial, contudo, foi reavaliado por meio de uma nota ao fim do texto que alertou sobre a escrita do prefácio anteriormente à realização do debate, que havia demonstrado, por fim, uma profunda divergência entre os participantes convidados. Segundo o Ilari, os depoimentos indicaram a verdadeira situação brasileira de discordância em que se situavam os principais profissionais do ensino de design.

Como ponto de partida da mesa-redonda, a estudante da Esdi Myriam Graber foi convidada pelo moderador<sup>71</sup> a iniciar a sessão. De imediato, Graber indicou dois eventos que demarcavam o pensamento geral da escola de desenho industrial da qual ela fazia parte: a exposição para o Museu de Arte Moderna e os debates decorrentes das conclusões dessa mostra de “que não havia nem desenho industrial nem programação visual no Brasil” (Mudes; Ilari, 1970, p. 17). A partir dessa breve observação, a estudante passou a ler ao público parte de um relatório que indicava, sobretudo, a necessidade de mudanças curriculares no ensino de design. Essas mudanças não deveriam ser elaboradas exclusivamente a partir dos problemas internos da Esdi e, sim, em “como o profissional deverá atuar no e sôbre o mercado” (Mudes; Ilari, 1970, p.18, grifo do autor). A fala de Graber se pautou nos resultados obtidos em uma pesquisa de mercado de trabalho realizada pelos alunos da Esdi, em 1968, e foi reproduzida ao fim do livro de transcrições. Apesar de não ter nomeado claramente os eventos inicialmente citados, Graber se referia à intervenção dos estudantes da escola carioca de design na primeira Bienal de Desenho Industrial e à greve deflagrada no final do primeiro semestre de 1968 na Esdi, que se desdobraria até o início do segundo semestre de 1969. Dentre diversas acusações, os alunos criticaram o caráter antiquado da escola para a formação de um novo profissional. Em comparação com outras profissões liberais, como a medicina e o direito, os estudantes da Esdi reivindicavam que os processos universitários em uso eram inadequados para o desenhista industrial. Se para outros profissionais a experiência era decorrência natural posterior ao aprendizado na universidade, Myriam Graber sugeriu

---

71 Aparentemente o fotógrafo fluminense Alair Gomes foi o moderador da mesa. Citado no início da publicação sob análise como um dos participantes do debate, em nenhum momento do texto impresso há a indicação de seu nome ao lado das falas transcritas. Deduzo, portanto, que os editores da publicação preferiram indicar as falas de Alair Gomes apenas com a palavra de sua função principal no evento, ou seja, moderador.

– em consonância com seus colegas – que isso era impossível no contexto do desenhista industrial devido à inexistência da profissão no país.

Embora Graber houvesse sugerido que pouco havia sido feito a partir dessas conclusões já datadas de um ano e meio, e ter apontado esse como o problema central do debate, a intervenção seguinte do professor Décio Pignatari mudou os rumos da mesa-redonda. Pignatari acusou o relatório de ser muito tradicional devido a distinção entre ensino e profissão, distanciando-se do cerne do problema: o desconhecimento sobre o que é desenho industrial. O professor argumentou sobre a rigidez do ensino de design em oposição à flexibilização do profissional no contexto estadunidense, que considerava uma visão mais ampla e integrada de projeto. No ambiente brasileiro, o foco estaria sobretudo na simples melhoria da escola e na formação de um “profissional x” (Mudes; Ilari, 1970, p. 29). Pignatari reivindicou a superação de um período mecânico para um mundo eletrônico, que deixasse de considerar os problemas exclusivos da matéria dos objetos para pensar o mundo integrado do microcircuito. Seus colegas de debate, o fotógrafo Humberto Franceschi e o designer Aloisio Magalhães, por outro lado, acusaram o caráter utópico da proposição de Pignatari. Em sua crítica, Franceschi introduziu a questão da elaboração de projetos em um contexto subdesenvolvido, que impunha objeções ao processo criativo pautadas nas referências estrangeiras de publicidade. Magalhães, por sua vez, mostrou preocupação com o que ele interpretava como contexto brasileiro. Segundo ele, a visão global de design – como defendida por Pignatari – seria importante, no entanto, o essencial seria dar respostas a um contexto específico. Nesse sentido, o designer teria uma responsabilidade social dentro do ambiente que se insere. Magalhães complementou sua fala, sugerindo que “os limites da tecnologia não são um impedimento à solução de problemas” (Mudes; Ilari, 1970, p. 50), pelo contrário, esses limites incentivariam a busca por soluções.

Ao retomar seu argumento, Pignatari insistiu em uma visão amplificada do profissional projetista a partir do exemplo estadunidense. Segundo ele, no contexto norte-americano, uma revolução visual teria acontecido por meio de um movimento *underground* de valorização da criatividade para além da restrição profissional. Myriam Graber interveio de maneira enfática em relação à fala de Pignatari. “Sou um pouco como Aloisio, não consigo deixar de viver no contexto social onde estou” (Mudes; Ilari, 1970, p. 58). Para ela, não haveria quase nada a ser combatido, ou seja, um *upperground*, porque não havia design no Brasil. A estudante

da Esdi afirmou que nem mesmo a indústria existia em território nacional. Pignatari se opôs a essa constatação, defendendo a existência de um design estabelecido no país e questionando o que seria esse contexto brasileiro reivindicado por Graber. O caminho nacional, na perspectiva de Pignatari, estaria na busca por uma tecnologia própria que não se pautasse no modelo industrial estrangeiro. Myriam Graber, Humberto Franceschi e Aloisio Magalhães, por outro lado, insistiram em uma visão contextual pautada sobretudo nas interpretações do mercado de trabalho brasileiro. Haveria, nesse sentido, um mercado de atuação dos designers, porém, pouco estruturado e adepto aos modismos. Ao aprofundarem na questão do mercado de atuação profissional, os participantes introduziram, por fim, a questão da “cópia” no design nacional, interpretada como um “regime caudatário” (Mudes; Ilari, 1970, p. 67). Para Magalhães, os projetos de design no Brasil se pautavam na “cópia”, em certa medida, devido à pouca importância dada à proposição do designer. Em resumo, o designer poderia diminuir os aspectos da falta de originalidade, mas não eliminá-los, devido ao caráter caudatário do Brasil em termos econômicos.

Longe de uma coerência entre os participantes, o debate sobre a “cópia” abordado no evento foi construído entre as ideias de criação e aceitação. De modo geral, os participantes – incluindo Alexandre Wollner, que interveio brevemente em apenas dois momentos do debate – reconheceram o potencial criativo no país, que aos poucos se demonstrava por meio da prática do design e de seu ensino. Contudo, não havia um reconhecimento do novo profissional por parte de uma estrutura maior de mercado, segundo Magalhães, adepta aos modismos e, conseqüentemente, à “cópia”. Dessa maneira, diferentes soluções foram apresentadas pelos debatedores da mesa-redonda, desde a produção de uma tecnologia propriamente brasileira até a elaboração de respostas contextualizadas, que incorporariam a falta de tecnologia nacional como estratégia de criação. Mesmo a estudante Myriam Graber, que inicialmente demonstrou ceticismo em relação à existência do design no Brasil, descreveu que os estudantes acabavam saindo da Esdi para “fazer marquinhos”, “ele estuda para ser desenhista industrial e vai fazer marca, porque não existe campo de trabalho” (Mudes; Ilari, 1970, p. 63). De modo contraditório, Graber assumiu em sua fala a existência de um mercado, no entanto, sua visão era restrita à elaboração de produtos especificamente para a indústria brasileira, algo que naquele momento era pouco valorizado pelo mercado de trabalho. A conclusão seguinte de

Aloisio Magalhães corrobora com essa interpretação. Segundo ele, existia, sim, um mercado de trabalho, todavia, disforme e pouco criterioso. Além disso, em consonância com Wollner, Magalhães sugeriu que o estudante brasileiro era impaciente, inquieto e tinha vontade de participar, o que justificaria as críticas em elaboração pela classe estudantil.

A questão do ensino de desenho industrial no Brasil, portanto, teve pouco destaque na mesa-redonda, apesar de ter sido a temática inicialmente programada para o debate. Para além dos questionamentos apresentados por Myriam Graber, apenas Décio Pignatari explorou brevemente essa temática. Sua fala revela o clima de entrave na Esdi no início da década de 1970 e indica que as discussões em torno do modelo de Ulm operavam para além da ideia de “cópia” ou mesmo de rejeição. Na palavras de Pignatari,

Temos todos acompanhado o desenvolvimento da escola, com uma série de choques que são crises de transplante. A escola de Ulm, na tradição da Bauhaus, sofreu rejeição no Brasil. Mas é evidente que não é uma rejeição total porque, se existe alguma coisa certa – e esse é um fato curiosíssimo nessa escola, – é que tanto gente da esquerda como de direita, moderados ou do centro ou da meia esquerda ou da meia direita, todos eles acabam, na verdade, mais ou menos dentro do esquema do sistema de Ulm. Eles encontram um acôrdo dentro desse esquema, i.e., uma formalização mais ou menos racional de certos problemas” (Mudes; Ilari, 1970, p. 30).

Desde as primeiras discussões relativas à fundação da Esdi, diferentes propostas de ensino de design circulavam no contexto brasileiro<sup>72</sup>. Além disso, críticas ao modelo de ensino adotado na escola foram formuladas já nos primeiros anos de funcionamento da instituição<sup>73</sup>. Como sugerido

---

72 O curso no Instituto de Arte Contemporâneo do Masp, as sequências de desenho industrial na FAU USP, ambos em São Paulo, e a tentativa de elaboração de um curso de desenho industrial no MAM Rio são exemplos de que diferentes possibilidades de educação em design no Brasil estavam em debate desde o início da década de 1950 (Leon, 2013; Carvalho, 2015).

73 A realização do 1º Seminário de Ensino de Desenho Industrial entre 1964 e 1965 evidencia que as divergências em torno dos modelos de educação de design no Brasil não foram solucionadas com a fundação da Escola Superior de Desenho Industrial e com sua suposta adesão acrítica a um modelo ulmiano. O seminário foi dividido em duas etapas, a primeira em novembro de 1964, em São Paulo, e a segunda em junho de 1965, no Rio de Janeiro. Os debates demonstram a continuidade das avaliações em torno dos caminhos possíveis para o desenho industrial brasileiro e sua educação.

pela fala de Pignatari, contudo, os confrontos estavam evidentemente intensificados no início da década de 1970. Sua fala indica ainda que essas reavaliações eram constituídas de maneira mais complexa do que a simples oposição ao modelo de ensino da escola de Ulm. A análise dos discursos proferidos no evento também auxilia na interpretação de que a “cópia” surgia como uma questão difusa em um jogo de acusações atravessadas. Afinal, os agentes históricos procuravam respostas às crises do desenho industrial brasileiro na busca por culpados em relação à pouca adesão mercadológica de uma prática do design no contexto nacional. Ensino, prática e recepção do design, portanto, eram paralelamente discutidos e permeados pela problemática da “cópia”. Embora pouco delimitada, a discussão sobre a adequabilidade do design nacional mostrava sua força, sobretudo a partir do movimentado ano de 1968.

Duas reportagens publicadas no *Jornal do Brasil* no mesmo ano auxiliam no dimensionamento do impacto das discussões iniciadas em junho de 1968 na Esdi. Em fevereiro, a jornalista Glória Nogueira (1968) publicou uma reportagem educativa intitulada “Desenho industrial – para viver melhor”. Para além dos esclarecimentos iniciais sobre a função do desenhista industrial na sociedade, a reportagem explorou o caráter inédito da Esdi no contexto latino-americano com fotografias da instituição impressas no topo da página [FIGURA 6]. Nogueira afirmou que a escola “teve seu currículo estruturado a partir da escola de Ulm, adaptado às nossas condições” (Nogueira, 1968, p. 5). Carmem Portinho, então diretora da Esdi, foi entrevistada pelo jornal, destacando a formação da primeira turma de profissionais no ano anterior à reportagem e a característica dinâmica e experimental do currículo da escola. Um lugar “jovem e vivo” (Nogueira, 1968, p. 5), assim foi descrito pela jornalista o ambiente da Esdi. Por fim, Nogueira mobilizou as falas do professor Artur Lício Pontual, que alertou sobre a limitação no campo de trabalho do desenhista industrial em comparação ao programador visual. Segundo Pontual, “Caberá a estes primeiros profissionais convencer os empresários de que a contratação dos serviços de um especialista preparado para prever e planejar tôdas as fases de produção de um produto não é um luxo desnecessário mas um investimento” (Nogueira, 1968, p. 5).

Já em outubro, o cenário havia mudado em consonância com o desafio descrito pelo professor Artur Pontual oito meses antes. Waldir Ayala, poeta e colunista da seção de artes plásticas do *Jornal do Brasil*,



Na ESDI cada trabalho é precedido de debates entre alunos e professores

Nas oficinas da ESDI se aprendem as técnicas de adequar a forma do produto ao seu uso

Criação de um sistema para exposições: um campo para o trabalho planejado do desenhista industrial

# Desenho industrial — para viver melhor GLÓRIA NOGUEIRA

## A PROPOSIÇÃO DO CONFORTO

Desenho industrial é definido como "o planejamento e a exata ordenação da produção de objetos destinados à utilização por parte do homem". Mas uma atividade tão próxima do nosso dia-a-dia talvez seja melhor compreendida a partir de seus efeitos: é aquilo que para uma secretária pode significar uma cadeira que não cause as costas ou para um cirurgião a pinça que não exige forçar muito os dedos; para o arquiteto pode ser o fogão ou a geladeira do tamanho exato para o pequeno apartamento, e para a dona-de-casa, o botão da máquina de lavar nem grande nem pequeno demais para a sua mão. Pode ser algo tão simples como um cinto com apoio adequado para o cigarro *king-size* ou tão complicado como a altura exata em que deve ficar o mostrador de um computador eletrônico.

Recentemente, uma firma americana de aparelhos sanitários, antes de lançar uma nova linha de sua produção, resolveu fazer pesquisa de opinião para descobrir o que o público gostaria que fosse modificada em seus banheiros. Os resultados da pesquisa arrancaram exclamações do mais genuíno espanto de seus diretores:

— Na verdade, diâmetros, os banheiros de hoje são autênticas peças de museu. Não atendem nem à metade das exigências do homem moderno.

A pesquisa havia revelado, entre outras coisas, que um problema enfrentado pelo menos uma vez por semana pela maioria das mulheres de todo o mundo permitia insinuação através dos séculos — um local apropriado para a lavagem dos cabelos, sem os inconvenientes do boxe, da pia ou da banheira, evidentemente não criados para este fim.

— E na pesquisa ou coleta de dados que é iniciado o nosso trabalho, diz o desenhista industrial Carl Heinz Bergmiller. Não só, como no caso, a sondagem da preferência ou das necessidades do público, mas dados os mais diversos, como inventário da concorrência, situação do mercado, possibilidades de expansão da empresa etc. Estes dados são em seguida analisados, isto é, transformados em informação a partir da qual o desenhista industrial concebe o produto. Dentro do prazo estabelecido — pois tempo conta — o projeto é apresentado ao fabricante, de preferência sob a forma de protótipo que possa ser testado imediatamente. Na última fase, a da realização, também deve estar presente o desenhista industrial, efetuando

as mudanças quando for o caso, sem prejuízo do projeto inicial.

— Costumava-se dizer que um desenhista industrial deveria reunir os conhecimentos do arquiteto, do engenheiro, do economista, do administrador. Hoje já se sabe que o importante é que ele esteja capacitado para trabalhar com todos estes especialistas e saiba interpretar seus objetivos. A função do desenhista industrial também pode ser definida pelas palavras planejar, projetar, criar, programar, ordenar, construir e determinar. Embora não haja em português um termo que sintetize tudo isto — como o *design* em inglês ou mesmo o *diseño* em espanhol — o desenho industrial é efetivamente uma atividade que transcende em muito o simples ato de desenhar.

## "ONDE HÁ DINHEIRO, HÁ LIXO"

A função do desenhista industrial, entretanto, levou algum tempo para ser entendida e delimitada. Na Europa, já há pouco industrializada de meados do século passado, as primeiras exposições mostravam o que seria mais tarde interpretado como um desvirtuamento da revolução industrial. Os produtos produzidos pelas máquinas guardavam ainda as mesmas características ornamentais do produto artesanal, numa mistura sem nexo que chegou a ocasionar a criação de movimentos de artistas em favor da volta aos padrões do artesanato, única forma de salvação da civilização "ameaçada pela máquina" — arte é arte, indústria é indústria, ou, segundo uma frase comum na época, "onde há dinheiro há lixo".

Foi somente a partir de 1919, data em que foi fundada na Alemanha a Bauhaus — escola que reunia um grupo de arquitetos que se propunham fazer "a coordenação de todas as atividades criativas dentro de uma nova arquitetura" — que se manifestou pela primeira vez a conciliação do fator estético com a produção industrial.

Ainda assim, o estilo Bauhaus seria mais tarde acusado de excessivamente formalista pelos fundadores da Escola Superior da Forma, de Ulm, também na Alemanha, fundada em 1954 e que marca o início do desenho industrial como é hoje entendido, onde "a forma segue a função", segundo Luis Sullivan, *designer* americano.

Em contraposição à Bauhaus, em Ulm não existem matérias artísticas como escultura ou pintura. O estudo do desenho planejado ou *design* pode ser dirigido a um destes dois caminhos: o do planejamento de produtos para a produção industrial — o *industrial design* propriamente dito — ou o do planejamento de meios de comunica-

ção visual, que dá origem à função do *graphic designer* ou como foi traduzido entre nós, programador visual.

Freqüentemente os campos de atuação dos dois tipos de *designers* — o do produto e o da sua imagem — se confundem. Nas grandes indústrias, não raramente trabalham lado a lado — um adequando o produto ao homem, o outro aprimorando o homem do produto.

## FORMAR E INFORMAR

Fundada há quatro anos, a Escola Superior de Desenho Industrial teve seu currículo estruturado a partir da Escola de Ulm, adaptado às nossas condições. São formados por Ulm os dois coordenadores dos Cursos de Desenho Industrial e Programação Visual — Carl Heinz Bergmiller e Alexandre Wolner — mas a maioria de seus professores é de brasileiros de várias profissões relacionadas com o *design* — arquitetos, jornalistas, gráficos, engenheiros, desenhistas.

— Esta escola é a única em seus moldes na América Latina, diz Carmen Fortinho Veloso, sua diretora. Embora haja em muitas universidades cursos de desenho industrial, não há outra escola de nível superior toda voltada para este fim. Com a sua primeira turma formada no ano passado, esta é uma escola ainda em fase de experimentação, com as possibilidades que oferecem um currículo dinâmico. O ano passado tivemos aqui, além das matérias regulares, uma série de aulas dadas por professores visitantes, do Brasil e do exterior, que aqui vieram falar sobre suas especialidades, num ciclo de conferências que abrangiam de Cibernética a Poesia Concreta.

Os cursos têm duração de quatro anos dos quais o primeiro, ou Curso Fundamental — é comum para as duas especialidades. Neste, os alunos recebem uma espécie de nivelamento de sua formação e aprendem a lidar com os meios de representação — desenho técnico e livre, fotografia, modelagem etc. A partir do segundo ano, passam a receber a formação no campo pretendido. Tanto como desenhista industrial ou como programador visual, ele precisará de informações em vários assuntos, como Sociologia, Economia, Antropologia Cultural ou Teoria da Informação, mas cada um verá do ângulo que lhe interessa especificamente as cadeiras dos setores de Tecnologia ou Desenvolvimento de Projeto. No quarto ano o aluno já não frequenta mais aulas mas, para receber o diploma de formação, deverá apresentar uma tese constituída de um protótipo e de sua justificativa.

Os prédios cinzentos podem dar-lhe um ar um tanto austero, mas a ESDI é um lugar jovem e vivo — "queremos fugir de todos os perigos do ranço acadêmico" — dizem em conjunto professores e alunos. E tempo de férias, mas as tardes são cheias de movimento — vestibulandos que se acovetavam na minúscula biblioteca, veteranos que aparecem sob vários pretextos, apañar trabalhos, discutir projetos ou simplesmente bater papo, embora sem cafézinho porque o Barbausa está fechado:

— Você não mesmo concorrer ao projeto do trânsito?

— Viu o cartaz do Ferdý para o filme? Parece que a firma vai comprar a embalagem para lâmpada que eu projetei.

Muito antes de formados, os alunos da ESDI em sua maioria, se lançam no mundo profissional. Segundo eles, em profissões tão novas, é importante fazer contatos e criar um nome — quanto mais cedo, melhor.

Sua exposição de trabalhos realizados durante o ano inclui capas de livros, cartazes e planejamento de exposições, no campo da programação visual, onde os alunos chegaram até a fazer o projeto de lançamento de uma marca de cadeiras. Diagramação de jornais e revistas, fachada de lojas e planejamento de vitrinas também são campos operáveis pelo programador visual, embora grande parte dos alunos já mesmo absorvida pelas empresas de publicidade.

Já os formados em Desenho Industrial têm um campo ainda muito limitado.

— Estes rapazes e moças são os que terão que render o peixe, a ideia, a imagem da profissão, como os arquitetos de há vinte anos, diz o arquiteto Artur Lichtenfeld, Professor da escola. São os pioneiros, para quem estas dificuldades iniciais são ao mesmo tempo um desafio e um estímulo. Encontram atualmente um mercado de trabalho limitado pelo estágio incipiente da nossa indústria, onde as fábricas, se brasileiras, não possuem estrutura capaz de comportar o trabalho de um departamento de desenho industrial — a maioria dos empresários mal sabe o que isto seja — e, quando estrangeiras, recebem de fora os projetos ou mesmo as matrizes dos produtos. Cederá a estes primeiros profissionais convencer os empresários de que a contratação dos serviços de um especialista preparado para prever e planejar todas as fases de produção de um produto não é um luxo desnecessário mas um investimento.

---

**FIGURA 6**

Fotografias de divulgação da Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi) reproduzidas em reportagem do *Jornal do Brasil* (Nogueira, 1968).

escreveu sobre o que ele intitulou “As urgentes reformas” (1968), anunciando os processos de reformulação do ensino na Esdi às vésperas da I Bienal Internacional de Desenho Industrial. Carmem Portinho foi mais uma vez entrevistada pelo jornal e informou que a escola se alinhava às discussões sobre a reforma universitária no país<sup>74</sup>. Além disso, a diretora indicou que a instituição formulava uma pesquisa de mercado que auxiliaria tanto na montagem da exposição da Bienal quanto na reforma do currículo da Esdi. A fala de Portinho sinalizou: “É preciso que a Escola se inspire na realidade brasileira, para funcionar em termos de um real rendimento. Sua criação deu-se por inspiração das escolas estrangeiras, isto é preciso corrigir” (Ayala, 1968, p. 2). Ayala destacou ainda que a Esdi tinha chance de liderar uma vanguarda da reforma devido ao seu caráter auto-suficiente “de uma saudável marginalidade oficial” (Ayala, 1968, p. 2). Se em fevereiro do mesmo ano, a escola de Ulm era citada pelo mesmo jornal como uma inspiração que foi adaptada à realidade local (Nogueira, 1968, p. 5), em outubro, a interpretação era outra. Nesse contexto, a pesquisa de mercado em elaboração na escola de design guiava novas conclusões sobre a prática e ensino de design no Rio de Janeiro. As referências estrangeiras passaram a ser relatadas de forma mais insistente enquanto um problema.

Dentro da Esdi, os alunos estavam insatisfeitos com os processos de avaliação conduzidos pelos professores em suas disciplinas e ansiosos pela inserção no mercado de trabalho formal. Nesse período, os estudantes organizaram uma série de debates em parceria com professores, compreendida por Pedro Luiz Souza (1996) como o período de “Assembleia Geral”. A assembleia de alunos e professores de 11 de junho de 1968 representou um momento chave para os questionamentos

---

74 Ao pesquisar sobre as universidades durante a ditadura militar brasileira, Rodrigo Patto Sá Motta (2014) demonstra que desde o início do regime ações de modernização das universidades – mesmo que descoordenadas – foram debatidas e colocadas em prática por agentes de diferentes espectros políticos. O ano de 1968 foi, no entanto, decisivo, já que é nesse momento que uma reforma universitária é efetivamente implementada. Segundo Motta (2014), a reforma se constitui em meio aos protestos estudantis e às diversas críticas dos estudantes universitários de esquerda à aproximação entre o Brasil e os Estados Unidos, país influente na reforma e acusado pelos críticos brasileiros de tentar implementar uma perspectiva tecnicista e privatista nas universidades do país. Por fim, ainda segundo Motta, “Combinando em graus diversos negociação, cooptação e imposição à força, o comando militar apostou em medidas modernizadoras necessárias a seu projeto econômico e úteis para reduzir a oposição nos meios universitários” (Motta, 2014, p. 108).



relativos ao desenvolvimento didático da Esdi por meio de críticas inicialmente registradas em um relatório criado pelos estudantes (Crítica apresentada..., s.d.) para ser apresentado ao coordenador geral dos cursos da escola durante a assembleia. No dia 11, portanto, os processos metódicos desenvolvidos pelos professores e suas disciplinas foram criticados pelos alunos que, – representados por Ana Luiza Morales, quem leu o relatório anteriormente elaborado – questionaram a falta de elaboração de cronogramas e de critérios de avaliação por parte dos professores e reivindicaram justiça para os alunos reprovados naquele semestre (Ata da Assembleia de 11 de junho, 1968). Segundo Souza, as atas das assembleias desse período se resumem a “anotações imprecisas, muitas vezes truncadas e incompletas”, refletindo “pontos de vista pessoais de quem as anotou” (Souza, 1996, p. 157). Tais documentos, contudo, não são menos válidos para a análise do contexto da época – pelo contrário, indicam um momento de inflexão e de poucas certezas. Alunos e professores tentavam entrar em um consenso de como as disciplinas ofertadas atenderiam melhor às demandas diversas frente a um regimento escolar posto em questão, sobretudo pelos alunos. A assembleia do dia 11 de junho de 1968, portanto, teve como principal foco a maneira como as disciplinas eram desenvolvidas na Esdi. Poucas conclusões foram formuladas a partir desse encontro, e as últimas anotações presentes na ata daquele dia indicam a vontade de continuação do debate ali iniciado.

Um breve período de férias, todavia, interrompeu as discussões propostas na assembleia realizada no dia 11 de junho. Souza (1996, p. 160) indica, por meio da análise de um comunicado da direção da Esdi em 27 de julho de 1968, a formulação de uma comissão mista com o intuito de dar continuidade à reformulação do ensino questionado inicialmente na primeira quinzena de junho. Os professores Zuenir Ventura, Décio Pignatari, Karl Bergmiller, Humberto Franceschi e Jorge Barbosa formaram, juntamente com representantes estudantis, um grupo que desenvolveu o documento intitulado “Breve resumo do trabalho da comissão de currículo, a ser apresentado dia 5 em assembleia” (s.d.), que acabou sendo apresentado na reunião realizada no dia 8 de agosto de 1968 (Souza, 1996, p. 161). Esse resumo indica, sobretudo, que o mercado de trabalho se apresentou como a principal fonte de inquietações dos membros que constituíram a comissão. Ao pensarem o histórico da escola carioca, os professores e alunos relataram por meio desse resumo a “implantação prematura da Esdi, sem verificação

do estágio de desenvolvimento industrial do país” e, em decorrência, a “inadequação pedagógica na formação de profissionais para o meio existente” (Breve resumo..., s.d., folha 1). Em um primeiro momento, portanto, as críticas mobilizadas em relação ao currículo esdiano não citaram o modelo ulmiano como principal problema da educação implementada na escola. Ao invés da ideia de oposição a um modelo, a comunidade esdiana se preocupou com a adaptação a um mercado de trabalho que precisaria ser analisado. As conclusões apresentadas no resumo, dessa maneira, sugeriram a definição do profissional e de sua relação com o campo de trabalho para a reconstrução curricular. Nesse sentido, “o profissional deveria estar capacitado a atuar no e sobre o mercado de trabalho existente. Ou seja, trabalhar em dois níveis de informação: o da adaptação criativa ao mercado existente e o da transformação crítica e criativa desse mercado” (Breve resumo..., s.d., folha 1). A partir dessas conclusões, soluções para curto, médio e longo prazo foram sugeridas para a resolução do impasse curricular instaurado, que incluíram a formulação de uma pesquisa sobre o mercado de trabalho e, em consequência, a definição de um novo currículo para 1969.

Ao interpretar o breve resumo do trabalho da comissão de currículo, Pedro Luiz Souza alerta, em seu livro escrito em 1996, que o reconhecimento da prematuridade da instalação de um curso de desenho industrial no país era uma análise fácil no contexto da década de 1990. Sua interpretação, contudo, questiona a crítica da prematuridade do desenvolvimento industrial brasileiro. Para Souza, “A proposição da ESDI, de fato, não foi realista. Mas também não foi um erro, na medida em que se baseava em esperanças bastante fundamentadas no desenvolvimento de um modelo econômico autônomo” (Souza, 1996, p. 163). Ao cotejar as observações de Souza com documentos originais em circulação na Esdi no final da década de 1960, observa-se que a adaptabilidade a um mercado se sobrepunha, pelo menos no início dos debates formulados a partir de 1968, a uma oposição radical ao currículo previamente estabelecido. Seguindo as proposições indicadas pela comissão de currículo, a ata da assembleia do dia 8 de agosto de 1968 (Assembleia..., 1968) demonstra a importância do início da pesquisa sobre o mercado de trabalho brasileiro. No mesmo dia, para além do breve resumo, outro documento (A proposta..., s.d.) foi apresentado pela comissão, reforçando a necessidade da reformulação curricular a partir das observações a serem feitas em relação ao mercado de trabalho. Quatro fatores principais foram levantados como

essenciais para a formação em termos reais de desenhistas industriais: o profissional, o mercado de trabalho, a escola e os alunos. Esse foi, inclusive, o documento apresentado por Myriam Graber no evento promovido pela Fundação Mudes e pelo Ilari em 1970, analisado no início deste tópico. De modo geral, o relatório defende a participação cada vez mais prática dos estudantes da Esdi, promovendo um maior contato dos discentes com profissionais já atuantes no mercado. Além disso, incentivando o aprendizado de execução do design por meio da criação de um escritório de consolidação profissional dentro da própria escola.

A não inserção dos estudantes no mercado de trabalho foi o grande desafio levantado pela comunidade esdiana no primeiro momento de reivindicações em 1968. Se contexto era a nova palavra chave para as reformulações do currículo, as apostas da adequabilidade curricular foram direcionadas para o entendimento da atuação profissional e do mercado de trabalho como o lugar das demandas contextualizadas do país. Aloisio Magalhães, nesse sentido, teve importante participação na formulação da pesquisa, desenvolvendo um documento (Magalhães, s.d.) de orientação das entrevistas conduzidas pelos estudantes. Nele, Magalhães sugeriu a contextualização da reformulação curricular ao entrevistado a partir da indicação de que o currículo inicial desenvolvido na Esdi se pautou em experiências estrangeiras sem uma análise das condições brasileiras. Além disso, essa avaliação é complementada pela sugestão de Magalhães que erros e acertos foram demonstrados pela experiência até então adotada e não faria sentido, para uma nova reformulação, deixar de analisar as condições de mercado em que o desenhista industrial iria atuar. Os documentos em torno da greve de 1968 analisados até aqui demonstram que a ideia da “cópia” de um modelo alemão ulmiano como sinônimo da falta de contextualização do design nacional não estava devidamente formulada. Apesar do incômodo levantado pela comunidade esdiana em relação às chamadas referências estrangeiras, havia um certo consenso de que em alguma medida os esforços iniciais de institucionalização teriam funcionado. Era necessário entender, contudo, a falta de recepção do mercado em relação a um novo profissional que se formava no país.

Essa percepção foi inflada a partir de cursos compactos de economia ofertados na escola pelos economistas Carlos Lessa e Aloysio Biondi e, segundo Pedro Luiz de Souza (1996, p. 177), programados a partir da reunião de 8 de agosto de 1968. Lessa e Biondi elaboraram o documento intitulado “brevíssimo roteiro para MUITA discussão”

(Biondi, Lessa, s.d.), vestígio fundamental para o entendimento da virada epistemológica ocorrida no campo do design em discussão no Rio de Janeiro a partir de 1968. De forma bastante simplificada e didática, o documento enfatizou a importância da participação dos desenhistas industriais em países subdesenvolvidos como o Brasil. O papel do desenho industrial, nesses contextos, seria otimizar o aproveitamento máximo de recursos e processos locais. A interpretação de Lessa e Biondi direcionou o foco do debate para a empresa industrial, segundo os economistas, instituição responsável pelas decisões de investimento independentemente das vontades dos desenhistas industriais. Seria necessário, dessa maneira, pesquisar sobre o comportamento das empresas e do mercado brasileiro, fundamentalmente pautado na compra de produtos importados ou mesmo na “cópia”. Como conclusão do roteiro, Carlos Lessa e Aloysio Biondi sugeriram que “A utilização de um ‘desenho’ industrial brasileiro depende do interesse das empresas em estimulá-lo, e esse interesse depende por sua vez da existência de mercado ampliado. Como criar esse mercado?” (Biondi, Lessa, s.d., folha 6).

A partir da análise desse documento, Pedro Luiz Pereira de Souza (1996) alerta sobre a relação entre designers e economistas. Segundo Souza, sempre houve um interesse apocalíptico por parte dos economistas de “demonstrar didaticamente aos *designers*, a inviabilidade de sua profissão se desenvolver em um mercado capitalista incipiente como o brasileiro” (Souza, 1996, p. 178). Haveria aí, ainda segundo o autor, um certo desconhecimento sobre o papel de atuação dos designers para além da figura do inventor. De todo modo, as interpretações propostas no campo da economia em relação ao design foram bem aceitas, resultando em uma série de debates que definiu uma década a partir de conceitos como subdesenvolvimento, tecnologia alternativa ou tecnologia apropriada. No contexto esdiano, o “brevíssimo roteiro” desenvolvido por Lessa e Biondi incentivou ainda mais a busca pelo entendimento do mercado de trabalho e suas condições de produção no ambiente brasileiro. Durante agosto e setembro de 1968, portanto, os estudantes da Esdi foram a campo, entrevistando empresas de diversos setores da indústria<sup>75</sup> com o intuito de criar um panorama nacional do

---

75 Exame parcial das fichas preenchidas pelos estudantes, que realizei em julho de 2022, em particular as fichas do Grupo V, focado no setor editorial, gráfico e de comunicação, revelam que algumas das empresas entrevistadas pelos alunos desse grupo foram: Emissora de Televisão Continental, Editora Civilização Brasileira, Zahar Editores,

campo de atuação dos desenhistas industriais. Divididos em sete grupos de trabalho, os estudantes intencionavam obter informações de setores como indústria química, petroleira, editorial, mecânica, construção civil, alimentícia, dentre outras. Além disso, a investigação propôs dois tipos de questionários. O primeiro deles focado no mapeamento das empresas e o segundo na avaliação de profissionais do desenho industrial já atuantes na área. A pesquisa contou, portanto, com uma sistematização inicial que desenvolveu fichas, questionários e orientações básicas com o intuito de instrumentalizar os entrevistadores.

O documento “Modelo simplificado do relatório” (s.d.), por exemplo, para além de descrever o foco de cada um dos grupos de trabalho, apresentou um panorama inicial da indústria brasileira com a intenção de preparar em termos teóricos os alunos que conduziram a pesquisa. Esse vestígio revela preocupações que, mais tarde, se constituíram enquanto principal foco de debate do campo do design ao longo da década de 1970, como a dependência tecnológica e econômica das empresas brasileiras em relação aos países estrangeiros. Antes mesmo da pesquisa ser realizada, portanto, o documento descrevia o financiamento estrangeiro como principal impedimento do desenvolvimento das empresas nacionais, interessadas em comprar a tecnologia exterior ao invés de investir na pesquisa local. Em consequência, o mercado de trabalho se mostrava pouco aberto aos custos que a contratação de um novo profissional ainda desconhecido poderia acarretar. Os esforços empenhados pela comunidade esdiana foram sintetizados ainda em 1968 no documento “Resultados preliminares da pesquisa” (s.d), que acompanhou as hipóteses inicialmente levantadas. Apesar de sua caracterização provisória, por meio do adjetivo preliminar, esse parece ter sido o ponto máximo em que a pesquisa chegou, tendo em vista que ainda em 1970 esses eram os resultados em circulação, inclusive oficialmente publicados no livro *O desenho industrial no Brasil: ensino e mercado de trabalho* (1970).

O primeiro ponto do relatório intitulado “Considerações sobre a industrialização brasileira” afirmou categoricamente que o desenho industrial e a programação visual eram conceitos importados. Ao

---

Livraria José Olympio, Jornal do Brasil e Bloch Editores. O arquivo da Esdi também contempla exemplos de entrevistas feitas com empresas de outros setores como a Politec SA Plásticos e metais, o Laboratório Leite de Rosas e a Vulcan Material Plástico SA.

analisarem a indústria brasileira, os estudantes da Esdi concluíam que sobretudo as médias e grandes empresas no país eram fortemente influenciadas por perspectivas estrangeiras e adeptas à importação de tecnologia. As interpretações do design nacional como um espelho de influências estrangeiras, portanto, se evidenciaram a partir da compreensão do mercado de trabalho brasileiro. O relatório, inclusive, enfatizou a prática, comum na indústria do país, de comprar, importar, ou mesmo adaptar a produção exterior. A ideia da “cópia” de ideias ainda não estava devidamente formulada, mas esse momento parece ter sido crucial na formulação dos ingredientes que mais tarde resultaria na interpretação sobre a institucionalização do design brasileiro ocorrida nas décadas de 1950 e 1960 enquanto “cópia” de um modelo estrangeiro. No final do ano de 1968, contudo, cada vez mais distantes do debate sobre a reformulação de um ensino de design, a comunidade esdiana – sobretudo seus estudantes – se aproximava das sugestões elaboradas pelos economistas Carlos Lessa e Aloysio Biondi, em sequência, fundamentadas por uma pesquisa elaborada pela própria escola. Como afirma Souza, “A essa altura, a maioria dos professores de projeto não acreditavam mais no sucesso dos trabalhos, principalmente pela forma como eram desenvolvidos. O ‘heroísmo’ conduziu mais ao ativismo e à contestação política do que a um projeto didático sobre o *design*” (Souza, 1996, p. 180).

Paralelamente às conclusões da pesquisa de mercado dentro da Esdi, a primeira Bienal Internacional de Desenho Industrial estava em vias de implementação. A escola carioca, juntamente com a Associação Brasileira de Desenho Industrial, a Fundação Bienal de São Paulo, a Confederação Nacional da Indústria e o Museu de Arte Moderna do Rio, liderados pelo Ministério de Relações Exteriores, firmaram em 30 de julho de 1968 um convênio com o intuito de organizar o evento (Meliande, 2022, p. 414). Inaugurada no dia 5 de novembro do mesmo ano no MAM Rio, a Bienal expôs projetos desenvolvidos pelos Estados Unidos, o Canadá e a Grã-Bretanha por meio de painéis fotográficos montados por Karl Bergmiller e Gustavo Goebel Weyne. Além disso, na parte nacional, dez trabalhos foram selecionados e expostos, como a estante de livros de Michel Arnault para a Editora Abril e o projeto editorial para a Editora Vozes de Rogério Duarte. Segundo o texto de divulgação impresso no folder da Bienal 68 (Folder..., 1968), sua organização se deu por uma orientação essencialmente didática. Dessa maneira, a exposição procurou dar respostas para as questões frente a

uma nova atividade em seus termos de conceituação e práticos. A Escola Superior de Desenho Industrial organizou um pavilhão próprio em que questões relativas à pesquisa de mercado brasileiro foram exploradas por meio de uma exposição crítica sobre a relação entre o design e a indústria nacional. A seção da Bienal implementada pelos estudantes da Esdi expôs cenas inusitadas que incluíram um aspirador-vassoura, espécie de junção entre um aspirador de pó e uma vassoura de piaçava, e um grande banquete do consumo, que distribuiu ao longo de uma mesa de jantar bens de consumo industriais, eletrodomésticos, produtos enlatados e um manequim com roupas íntimas (Meliande, 2022, p. 425).

A ata da Assembleia de professores e alunos (1968) do dia 1º de outubro de 1968, escrita por Ana Luiza Morales de Souza, vice-presidente do Diretório Acadêmico, registrou o debate que ocorria sobre a pesquisa de mercado dentro da Esdi em paralelo à exposição de seus resultados na Bienal. Durante a reunião, soluções para o projeto expositivo se misturaram com as percepções da pesquisa recentemente realizada que deveriam ser efetivamente organizadas para a montagem de uma exposição. A estudante Ana Luisa Escorel afirmou que já se sabia sobre a pouca participação dos designers no mercado, enquanto o professor Frederico Morais salientou que o desenho industrial existia apenas dentro de uma pequena ilha. Os registros na ata são confusos e breves, entretanto, é possível perceber que as conclusões sobre o mercado de trabalho já guiavam novas ações para o campo do design circunscritas à Esdi. Como afirma Souza (1996, p. 180), “uma crítica ao capitalismo caboclo”, fomentada pelo debate econômico, se sobressaiu à continuidade de um debate sobre o ensino formulado na escola.

Textos básicos para a exposição (Textos para as fotos, s.d.) [FIGURA 7] na Bienal foram então formulados a partir da análise do mercado de trabalho sobreposta a um clima político de radicalização estudantil frente às políticas universitárias implementadas pela ditadura militar. As pesquisadoras Lívia Rezende e Clara Meliande (2022) analisam o pavilhão da Esdi enquanto um protesto estudantil durante a Bienal de Desenho Industrial. Compreendida em paralelo ao contexto de reivindicações estudantis de 1968, a análise das pesquisadoras é bastante precisa. Segundo o historiador Rodrigo Patto Sá Motta, desde 1967 as manifestações dos estudantes tiveram como foco principal “a denúncia da desnacionalização da educação implicada nos acordos MEC-Usaid” (Motta, 2014, p. 97), a Agência dos Estados Unidos para o

---

#### FIGURA 7

Lista de textos para as fotos (s.d.), possivelmente exibidas na 1ª Bienal Internacional de Desenho Industrial do MAM Rio, desenvolvida pelo Diretório Acadêmico da Esdi.

Textos para as fotos:

1. A realidade econômica brasileira: mais o vazio que o cheio, mais o fora que o dentro, o marginal mais que o integrado. Nosso projeto: preencher os vazios de nossa economia, adentrar o fora, integrar o que está à margem.
2. A industrialização é uma cunha no círculo vicioso brasileiro.
3. A industrialização brasileira é um arquipélago para atendimento de uma parcela restrita relativamente da nossa população.
4. Passamos a produzir o que antes importávamos, mas continuamos importando tecnologia, ou seja, o modo de produção.
5. As empresas fazem, mas não planejam o D.I., que é copiado ou ~~xx~~ adaptado de revistas estrangeiras,
6. De um modo geral o D.I. visa quase sempre a comercialização do produto e não a produção.
7. As grandes empresas importam D.I. enquanto as médias empresas adaptam ou copiam..
8. As grandes empresas tem um setor de D.I. ou, pelo menos um profissional. Nas médias empresas o designer não tem personalidade própria, sendo um homem de mil ofícios.
9. A função do designer e de meta linguagem. Na empresa é o consultor, contudo é ainda visto apenas como assessor.
10. O D.I. não tem personalidade própria em termos econômicos e financeiros na empresa.
11. A equipe de D.I., quando existe, é formada na própria empresa, ~~x~~ autodidaticamente: a idade média dos profissionais é de 25 a 35 ~~xx~~ anos e o "tempo de cada" de 5 a 10 anos. O salário vai de NC\$ 500 a NC\$ 1.000,00 . A ESDI é ainda desconhecida no meio industrial e não foi consultada para a formação da equipe.
12. 50% das empresas consultadas querem ampliar o setor de D. I. ou criar um departamento. Para tanto dariam preferência à indicação da ESDI (50)% .
13. As indústrias dinâmicas ,mais voltadas para um consumo de massa, apresentam maior grau de conhecimento sobre D.I.
14. A instalação da ESDI foi feita s/ um exame aprofundado da realidade econômica brasileira. Seu pioneirismo, no entanto é indiscutível.
15. A ESDI não deve confirmar as deformações de estrutura de nossa economia. Deve propor um D.I. de massa e não apenas de elite.
16. A ESDI deve entrar na sua fase antropológica, devorando criticamente a informação estrangeira a medida que conhece a realidade brasileira.
17. Não devemos formar desenhistas para o eixo Rio-São Paulo.
18. Universo pesquisado: 62 empresas, sendo 31 grandes, 25 médias e 6 pequenas, todas situadas na GB.
19. Propósitos da pesquisa: conhecer não só a demanda como as condições de trabalho atual do desenhista industrial e efetuar algumas estimativas sobre o seu futuro.



Desenvolvimento Internacional. As acusações sobre o consumismo e um *american way of life* imperialista reproduzidos no Brasil, escancaradas no pavilhão Esdi na Bienal 68, pareciam, portanto, se alinhar mais a um conjunto de reivindicações externas que extrapolava o campo do design do que exatamente uma oposição ao modelo de educação em design implementado pela Esdi. Em 1972, na reavaliação documentada no material de divulgação da escola para a terceira edição da Bienal, a própria instituição reinterpreto a intervenção de 1968 enquanto “[...] uma crítica dos hábitos e vícios da indústria e do consumidor brasileiros. Pouco didática, influenciada por circunstâncias políticas internas e externas à escola, a exposição não atingiu o público, perdendo-se no seu próprio elitismo” (Esta é a terceira vez..., 1972, contra-capá).

Os textos básicos para a exposição escritos pelos alunos, registrados em uma lista composta por 19 itens, enfim sintetizaram as preocupações em destaque no final de 1968 e corroboram com a interpretação de que a problemática principal extrapolou o tipo de ensino em prática na Esdi. Em uma análise mais minuciosa, percebo, em sintonia com a proposição de Souza (1996, p. 180), que um projeto didático acabou perdendo protagonismo ao longo dos processos de reivindicação. Por outro lado, a maneira como as empresas industriais interrogadas pelos estudantes percebiam o desenhista industrial e a interpretação sobre a industrialização brasileira subdesenvolvida incentivada pela circulação de profissionais da economia na escola<sup>76</sup> são aspectos que se tornaram fundamentais para as críticas que se consolidaram ao longo da década de 1970. O novo projeto da Esdi foi, portanto, descrito no primeiro item do documento elaborado para a Bienal da seguinte maneira: “1. A realidade econômica brasileira: mais o vazio que o cheio, mais o fora que o dentro, o marginal mais que o integrado. Nosso projeto: preencher os vazios de nossa economia,

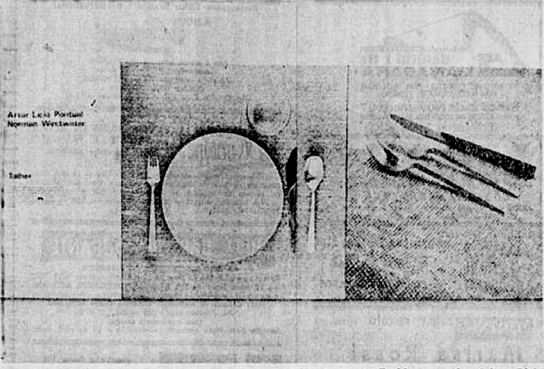
---

76 Como parte de uma segunda etapa de ações da greve de 1968, em reunião do dia 11 de novembro de 1968, os estudantes e professores da Esdi iniciaram o processo de elaboração de um seminário com a temática “o desenhista industrial no Brasil, função e formação”. Na fase preparatória do seminário, a comunidade esdiana organizou mesas-redondas com o intuito de elaborar relatórios de diferentes áreas que indicariam as principais temáticas a serem discutidas no seminário. O relatório da mesa intitulada “economistas” é uma pista da importância que esse setor teve para a orientação das questões mais gerais da prática de design no Brasil. Expressões registradas nesse relatório, como “mercado dependente”, “dependência tecnológica e financeira”, “mercado limitado” e “tecnologia importada” indicam que termos econômicos eram valorizados pelo campo do design, tornando-se, posteriormente, comuns no debate jornalístico em torno do design, sobretudo a partir de 1972 (Seminário, s.d.; DAESdi, Mesa Redonda: economistas, s.d.).

adentrar o que está fora, integrar o que está à margem” (Textos para as fotos, s.d., folha avulsa). Nesse contexto de debate fundamentado pela pesquisa de mercado, os estudantes da Esdi compreendiam que a função do designer era subestimada e, a partir dessa observação, desenhavam o campo de ação de um novo profissional que construiria a independência econômica do país a partir da produção em massa.

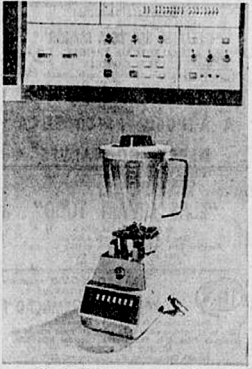
Essa proposta de avaliação não excluiu a existência de questionamentos sobre o currículo, visto como inadequado para a realidade brasileira, assim como evidenciado pela reportagem “As formas de nosso século” (Luz, 1968). Escrita pela jornalista Celina Luz e publicada no *Jornal do Brasil* quatro dias depois da inauguração da Bienal 68, no dia 9 de novembro, a reportagem destacou o pioneirismo de países europeus, como a Inglaterra e a Alemanha, frente ao desenho industrial brasileiro. Na perspectiva de Celina Luz (1968), o Brasil ainda dava seus primeiros passos, “Não por falta de gente que faça desenho industrial, mas por falta de mentalidade da indústria a utilizá-la” (Luz, 1968, p. 5). Além disso, a autora destacou a realização da Bienal 68 no MAM Rio e a participação dos estudantes da Esdi na exposição, reproduzindo as fotografias da intervenção contra o consumismo realizada no pavilhão da escola e o logo do diretório acadêmico (DAESdi68) ao lado dos registros fotográficos [FIGURA 8]. O texto também enfatizou a seguinte fala dos estudantes: “Não existe desenho industrial inserido na produção brasileira” (Luz, 1968, p. 5), logo em seguida, descreveu a escola carioca como o lugar que colocava em prática um processo completo não valorizado pelos industriais. O pavilhão Esdi na Bienal foi então descrito como o resultado de uma pesquisa realizada na escola que surgiu a partir da necessidade que se observou em relação à adaptação de um currículo “à nossa realidade” (Luz, 1968, p. 5). “Sim e não” foi o título escolhido para essa seção do texto dedicada às críticas elaboradas pelos estudantes, o que indica que o debate se constituía a partir de contradições. Ao mesmo tempo que a escola era exaltada, criticava-se o seu currículo e a pouca aceitação de seus estudantes pelo mercado de trabalho. Na prática, as demandas eram diversas, mas o incômodo principal era direcionado à produção brasileira. Em segundo plano, falava-se sobre um currículo inadequado, que parecia pouco relevante frente aos novos esforços de inserção do desenhista industrial no mercado de trabalho.

Apesar de sugestões como a de que “16. A Esdi deve entrar em sua fase antropofágica, devorando criticamente a informação estrangeira à medida em que conhece a realidade brasileira” (Textos para as fotos, s.d.,



Trayes de Artur Licio Pontual e Norman Westwater

Trayes de Artur Licio Pontual e Norman Westwater



No Liquidificador, o exaço da apresentação sem enriquecimento da quantidade

## AS FORMAS DE NOSSO SÉCULO

Antes, o belo nada tinha a ver com o útil. Houve a revolução industrial e os materiais de consumo passaram a ser produzidos pelas indústrias. Nesse começo a estética era ainda privilégio e parâmetro do artesanato. Indústria era outra coisa, feita somente para atender necessidades. O que tivesse função prática não precisava ser bonito.

Até que o arquiteto alemão, Walter Gropius, fundou o Instituto Bauhaus, em 1919, na cidade de Weimar, com a intenção de, pela primeira vez, fazer a coordenação de todas as atividades criativas dentro de uma nova arquitetura, vinculando assim o fator estético com a produção industrial. A Bauhaus era a fusão da Escola de Artes e Ofícios com a Escola de Belas-Artes, e sua atuação estava destinada a repercutir no mundo inteiro.

Seus projetos e desenhos utilizavam a Sociologia, a Economia, a Tecnologia e a Psicologia. Seus integrantes usavam seu talento para fazer a terceira dimensão tornar-se arte. Bauhaus tinha em seu conjunto artes plásticas, ballet, teatro, tipografia, fotografia e publicidade.

O nazismo fechou-a em 1933. Seu fundador e vários outros integrantes foram para os Estados Unidos onde fundaram, em Chicago, a New Bauhaus. Mas a ideia lançada já estava sendo aproveitada antes dessa mudança. O desenho industrial, tal qual é entendido hoje, tinha nascido. Escandinavos, americanos, ingleses e italianos primeiro, e outros mais tarde, puseram-se a utilizá-lo.

Sua importância vai sendo reconhecida aos poucos pelos mais recalcitrantes. Os homens resistem às mudanças, às novidades. Mas o mundo de hoje não é mais o de ontem e suas atividades e necessidades pedem um cenário moderno compatível com a vida moderna. Este cenário é composto de objetos, grandes e pequenos. Há os edifícios, os apartamentos, os equipamentos públicos e sociais, escritórios e usinas, equipamentos urbanos, meios de transporte, instrumentos de trabalho e objetos família. Tudo, ou quase, é produzido pela ferramenta industrial. Nosso modo de vida, hoje, é determinado pelos produtos os serviços fornecidos pela indústria.

### A LIÇÃO

Já em 1919 os artistas escandinavos, ao mesmo tempo em que Bauhaus nascia, diziam: "embelezemos nosso universo cotidiano", referindo-se às suas casas. Em 1921, criadores de produtos artesanais e industriais se reuniram em diferentes sociedades para promover formas novas. O centro dinamarquês Den Permanent concebiu a seleção de produtos adaptados à vida moderna — móveis, jóias, prataria, aço inoxidável, cerâmica, vidros, têxteis e particularmente objetos de madeira. Uma inteligente política de adaptação permitiu que esses equipamentos fossem largamente distribuídos. Bem desenhados e bem executados, a produção industrial em grande escala tornou seus preços acessíveis.

Desde então uma cadeira bem estudada e bem equipada tinha seu lugar no mais modesto dos lares. Hoje todas as grandes usinas de produção possuem ateliers de artistas consagrados à pesquisa de forma, em colaboração estreita com os encarregados do desenvolvimento industrial.

Porque desenho industrial não consiste só na forma agradável. Há o mercado a ser estudado, a necessidade do consumidor a respeitar, a preocupação de utilização de bons materiais, a fabricação menos custosa, tudo aliado à beleza da forma e da cor. A Escola Superior de Forma, de Ulm, instalada na Alemanha depois da guerra, foi quem originou a definição de desenho industrial: a forma segue a função.

### A ESTÉTICA

O desenhista industrial é universalmente designado pelo termo, poeticamente chamado de arquiteto do produto. Sua atuação, que raramente é isolada, demonstrou no correr dos anos, que forma e cor não são elementos passivos de nossa vida, mas que, pelo contrário, têm influência profunda em nosso comportamento. Mas nos tornamos conscientes dessas formas e dessas cores, compreendendo que o ambiente que nos cerca é tão importante quanto as roupas, e que toda concessão feita às formas banais ou feias é uma degradação de nossa natureza.

Definir ou criar o "aspecto" de um objeto — dizem os especialistas — ou de um conjunto de objetos, significa determinar dois caracteres essenciais de sua existência: a cor e a forma numa estreita associação. Juntam-se a eles material e luz. Mas não é suficiente criar objetos harmoniosos no nível da forma, cor, material

e luz; é preciso ainda associá-los numa combinação e, num conjunto, para criar o quadro da vida.

A presença de objetos em situação de não atividade os condiz a mobilizar inteiramente nosso campo visual. Somos assim alimentados sem cessar por emoções formais e coloridas que não mais estão ligadas à função desses objetos. Daí o grande erro que se comete escolhendo objetos somente por sua funcionalidade. Não é fácil associar objetos, por mais belos que sejam individualmente, de maneira a tornar sua visão satisfatória.

A estética não existe somente para ornamentar a vida do homem. Pela emoção plástica que ela provoca, contribui ativamente para o desenvolvimento de nossa inteligência e sensibilidade. A estética é uma maneira de se assumir a vida, mas não se limita às formas e não se pode satisfazer com o aspecto superficial das coisas, se elas não representarem algo mais profundo em seu conjunto.

### O APROVEITAMENTO

Uma vez criada a mentalidade de valorização da forma seguindo a função, uma vez reconhecida a necessidade de embelezar o mundo que nos rodeia, veio o outro problema. Tornar o público apto a distinguir e escolher o objeto mais bonito entre dois com a mesma função.

Os ingleses, entre os primeiros a adotar o desenho industrial e comunicação visual, fundaram o Design Center que expõe permanentemente o resultado do trabalho dos criadores ingleses e todos os anos confere prêmios aos melhores desenhistas industriais. Em Copenhague há o Illum et Permanent, em Milão o Rinascimento, em Bruxelas o Innovation. Todas são grandes lojas que selecionam rigorosamente os objetos que vendem, por sua qualidade e utilidade, mas também pela beleza de suas formas, de suas cores e dos materiais com que foram feitos. Mas a mais especializada é a loja americana Neiman & Marcus, no Texas, que só vende objetos desenhados especialmente para ela por artistas e artesãos do mundo inteiro.

Atualmente quase todas as grandes lojas das grandes cidades internacionais têm seções especializadas em objetos de desenho industrial.

Na Itália deram-se grandes transformações e revoluções inspiradas no desenho industrial

## ESDI DAESDI DESIGN/68



A mensagem visual e o consumidor

**Beleza ou feiúra?**  
 Não se trata de um assunto de especialistas mas de um problema que deve achar seu justo lugar nas preocupações de todos. Somos alimentados de manhã à noite com formas e cores que nos condicionam. Nossa sensações são ativas. É preciso lutar contra a feiúra com a mesma tenacidade com que combatemos a doença.

GEORGES PATRUX

CELINA LUZ

adotado por seus chefes de empresa. As inovações em materiais analisadas em máquinas de costura e de escrever e máquinas de escritório em geral, saíram de lá. Mas seu maior trunfo é o desenho de automóveis. Esta especialidade mundial é reconhecida pelas outras nações que compram, a péso de ouro, os estudos das formas automobilísticas criadas em Turim.

Os Estados Unidos, entre os primeiros a perceber a importância do desenho industrial, têm uma particularidade regional. O sucesso comercial é mais importante: é o elemento básico. Daí as pequenas mudanças desnecessárias, porém propaisais, introduzidas anualmente em seus automóveis para fazer com que o modelo anterior se desvalorize.

Escandinavos — suecos, dinamarqueses, noruegueses — ingleses, alemães, que são também os pioneiros, finlandeses, italianos têm um novo concorrente no mercado de produção de desenho industrial. O Japão, que até pouco tempo se limitava a copiar, comprando patentes estrangeiras e pagando royalties — coisa comum a todos os países que não utilizam seus recursos nacionais — tem hoje uma das maiores indústrias especializadas no fabrico de objetos de desenho industrial.

### NO BRASIL

Cenário da I Bienal Internacional de Desenho Industrial e Comunicação Visual, instalada no Museu de Arte Moderna, nosso país está dando seus primeiros passos no terreno. Não por falta de gente que faça desenho industrial, mas por falta de mentalidade da indústria a utilizá-lo. Há casos isolados de aproveitamento de elementos nossos e suas ideias, fazendo com que pouco a pouco se reconheça a necessidade de seguir os bons exemplos com recursos próprios.

País de contrastes, há sucessos internacionais brasileiros de desenho industrial. Dois exemplos: a poltrona de Sérgio Rodrigues que venceu concurso internacional do móvel em Cantù, Itália, e o carro popular do desenhista Art Fuchs, vencedor do prêmio Lácio Monza de 1955, que foi produzido pela Fissore e tornou-se a grande atração do último Salão do Automóvel de Turim.

As notas do cruzeiro não foram cuidadosamente estudadas e desenhadas por Aluisio Ma-

galhões. São um exemplo de comunicação visual pelo desenhista? afirmam os alunos da ESDI — Escola Superior de Desenho Industrial. "O que existe e comunicação visual, cartazes." Seu parâmetro na Bienal demonstra isto, como resultado de uma pesquisa aprofundada realizada diante da necessidade que sentiram de mudar o currículo, "adaptá-lo a nossa realidade".

### SIM E NÃO

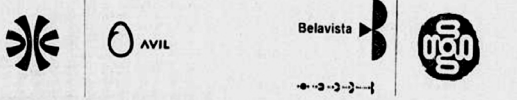
"Não existe desenho industrial inserido na produção brasileira" afirmam os alunos da ESDI — Escola Superior de Desenho Industrial. "O que existe e comunicação visual, cartazes." Seu parâmetro na Bienal demonstra isto, como resultado de uma pesquisa aprofundada realizada diante da necessidade que sentiram de mudar o currículo, "adaptá-lo a nossa realidade".

O processo é completo na ESDI: estuda-se a produção, o material que vai ser empregado, sua aplicação, custo mais barato, melhor aproveitamento, apresentação e até a embalagem, se for o caso. Sua pesquisa demonstrou também que há industriais que começam a contratar serviços de desenho industrial em vez de recorrer esporadicamente a especialistas. Infelizmente, porém, em escala ainda pequena demais.

Como a sinalização de trânsito é fator de comunicação visual da maior importância, elaboraram um projeto para o Rio de Janeiro, que está em mãos do diretor do trânsito da Guanabara. No mundo inteiro isto é feito com cuidado, dizem eles, pois o estudo se faz a partir de mil fatores. Os sinais têm que ser visíveis, possibilitar boa leitura das instruções, ser colocados padronizadamente para que o olhar se encontre no local certo.

Diagramação, paginação de jornal, livros, revistas não consiste em fazer apenas uma apresentação bonita, dizem ainda. Há o formato em função do tamanho da folha de papel, o tipo de papel, o texto que cada página contém; tudo tem que ser planejado de maneira a tornar a leitura fácil, agradável e clara. Tudo, enfim, pode e deve ser resultado de desenho industrial e programação visual.

Isto acontecerá, diz o especialista francês Georges Patrux: a escolha final do consumidor na compra não será feita considerando o lugar onde o produto foi fabricado, mas o valor do próprio produto em relação ao seu desenho e a sua função.



Consumo indiscriminado pelo consumidor indiferenciado

---

**FIGURA 8**

Fotografias da intervenção contra o consumismo realizada no pavilhão da Esdi na 1ª Bienal Internacional de Desenho Industrial e logo do diretório acadêmico da Esdi (DAEsdi68) reproduzidos na reportagem sobre design do *Jornal do Brasil* (Luz, 1968).

folha avulsa), a estrutura e o próprio currículo da escola sofreram poucas modificações nesse sentido pós 1968. Segundo Souza, “A proposta aprovada, se fosse depurada, acrescentaria ainda mais burocracia à gerência da escola. Persistiram superposições de atribuições entre departamentos e Centro de Coordenação e, se analisada do ponto de vista pedagógico, era francamente reacionária” (Souza, 1996, p. 196). O esvaziamento dos debates no final de 1968, ainda segundo Souza (1996), acabou burocratizando as decisões que finalmente foram tomadas, no início de 1969, em relação à nova estrutura geral da Esdi. O clima de decepção foi registrado pela estudante Ana Luisa Escorel em uma avaliação (Escorel, s.d.) feita provavelmente entre o final de 1968 e o início de 1969. Ao olhar de forma retrospectiva para os eventos de reestruturação da escola, Escorel sublinhou como preocupação principal dos debates a estrutura de uma escola de design em um país subdesenvolvido. A pesquisa de mercado foi avaliada como a importante realização desse momento de inflexão, um contato direto e pragmático do corpo discente com fatos econômicos brasileiros. Os dados recolhidos teriam ainda aberto “o caminho para os estudos de uma concepção de design brasileiro” (Escorel, s.d., folha 2). Ao discutir a participação da Esdi na Bienal 68, Escorel evidenciou que “a economia foi a grande vedette [sic]” (Escorel, s.d., folha 4) da exposição e que seria a partir dos trabalhos práticos de projeto que as disciplinas teóricas deveriam se formular. A aluna ainda avaliou a intervenção estudantil no pavilhão como pouco eficaz em termos de materialização dos resultados obtidos na pesquisa. No geral, todavia, valia olhar para o ganho em relação ao repúdio da boa forma, estruturado a partir da exposição. Por fim, Escorel criticou o clima polêmico, apaixonado e de rachas entre professores e alunos da escola carioca, características do debate da época que, para ela, limitavam as intervenções na prática.

Por meio da análise desse material, percebo a notoriedade de um currículo oculto<sup>77</sup> que se fez presente na Esdi. Para além de uma

---

77 Em oposição a um currículo prescrito, ou seja, planejado e descrito em meios oficiais como planos de ensino e de aula, livros didáticos, leis ou propostas curriculares, o currículo oculto corresponde aos aprendizados informais que são definidos de maneira implícita por meio das relações sociais escolares. Segundo a professora doutora em Educação Viviane Patrícia Colloca Araujo, “no currículo oculto são aprendidos comportamentos, atitudes, valores e orientações que a sociedade requer das novas gerações para que se ajustem às estruturas e ao funcionamento da sociedade já constituída” (Araujo, 2018, p. 30). Esse é, portanto, um conceito importante para o questionamento do debate que, muitas vezes, reduz a formulação da educação de design no Brasil à contraposição entre cópia ou não cópia de um modelo curricular estrangeiro prescrito.

análise comparativa formal entre os diferentes projetos curriculares implementados na escola que se restringiria a avaliar, por meio das disciplinas prescritas, se o currículo foi ou não uma cópia do modelo ulmiano de ensino, a documentação examinada permite compreender a dimensão social e paradoxal entre “cópia”, modelo próprio e identidade cultural que se intensificou a partir dos eventos de 1968. Como em um telefone sem fio, a interpretação da “cópia” – válida para uma dimensão prática do design em que empresários copiavam produtos por meio da compra de *royalties* ou mesmo da simples reprodução dos desenhos presentes em revistas técnicas – começa a ser transferida para a institucionalização do design moderno brasileiro reduzida às percepções sobre o currículo desenvolvido em um primeiro momento da Esdi. Nesse contexto, a segunda Bienal Internacional de Desenho Industrial<sup>78</sup>, em 1970, foi crucial para o início de um processo que se intensificou até o final da mesma década. Dessa vez, a participação da Esdi no evento envolveu a distribuição de um panfleto (A esdi e o design no Brasil, 1970) que apaziguou o intenso final da década de 1960. A sugestão geral era de que inicialmente o currículo da escola havia sido implementado sem uma avaliação prévia da realidade brasileira.

A construção da imagem pioneira da Esdi – agora marcada pelo momento de inflexão do final da década de 1960 – parecia ser, contudo, o objetivo central da divulgação. Nesse sentido, o material informava sobre a importância da participação do desenhista industrial no processo de substituição da cópia, do plágio e da apropriação de *know-how* evidente no contexto inicial em que a instituição havia sido fundada. A Esdi era apresentada como o centro da inauguração do design no Brasil tendo testado e atualizado seus conhecimentos em um processo de adaptação à realidade nacional. O sistema didático da escola era então defendido enquanto inédito no cenário brasileiro, aberto e sem imposições ditatoriais de seu corpo docente. Assim, foi inaugurada uma nova fase do design nacional, guiada pelo lema atuar no e sobre o mercado, desenvolvido entre

---

78 A segunda Bienal Internacional de Desenho Industrial foi realizada entre dezembro de 1970 e janeiro de 1971 no MAM Rio, expondo em sua seção internacional trabalhos selecionados da Dinamarca, Finlândia, Noruega e Suécia. O panfleto de divulgação do evento enfatizou a importância da relação entre o governo e a indústria. Além disso, destacou a função racionalizadora, criadora de tecnologia própria e mediadora entre produção e mercado consumidor do designer na sociedade moderna (Desenho industrial 70, 1970).

os anos de 1968 e 1970. A imagem do desenhista industrial como solução para as indústrias e para as empresas nacionais e o desenvolvimento econômico local passaram a ser fortemente defendidos em oposição ao que se produzia no país anteriormente – e mesmo nos primeiros anos – à fundação de uma escola apresentada como pioneira no contexto nacional.

---

### 3.2 Importação *versus* exportação, a possibilidade de um design com linhas brasileiras

Logo antes da II Bienal Internacional de Desenho Industrial ser inaugurada no MAM Rio, *O Globo* dedicou uma página exclusiva ao desenho industrial em sua edição especial intitulada “Brasil do desenvolvimento 1970”. Em um total de 44 páginas, que reproduziram uma série de reportagens relativa à indústria, agropecuária, estrutura e tecnologia brasileira, a edição especial do jornal destacou em sua capa, composta por imagens que representavam os diferentes campos de desenvolvimento do país [FIGURA 9], a frase do então ministro da Fazenda Delfim Neto: “Um país precisa mais do que recursos. Precisa de vontade, de tolerância e de trabalho, se quiser realmente ser desenvolvido” (*O Globo*, 1970a, capa). A Esdi, nesse contexto, foi apresentada como núcleo de reflexão no país para o planejamento de produtos industriais. Professores e ex-alunos foram selecionados, e seus perfis reproduzidos ao longo de uma página completa que alertava em seu topo “Desenho industrial: Agora só falta promover o **DESIGNER** nacional” (*O Globo*, 1970a, p. 40, grifo do autor). Em uma espécie de propaganda, a comunidade esdiana era apresentada enquanto uma das soluções do Brasil do desenvolvimento com a ressalva de que, apesar de sua existência, o desenhista industrial ainda não era valorizado no contexto nacional. A imagem do designer alinhado ao desenvolvimento de um país começava a dar seus primeiros passos em um processo que buscava o reconhecimento de um novo profissional que vislumbrava sua autonomia frente a um projeto de país em vias de implementação.


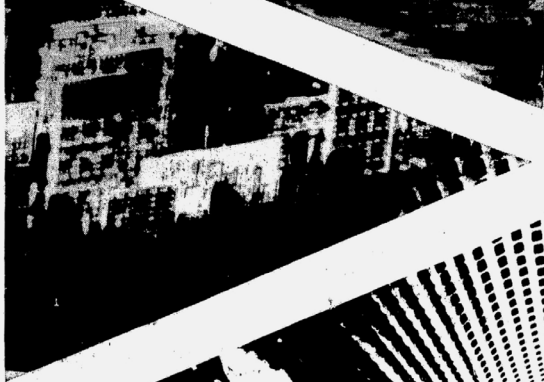
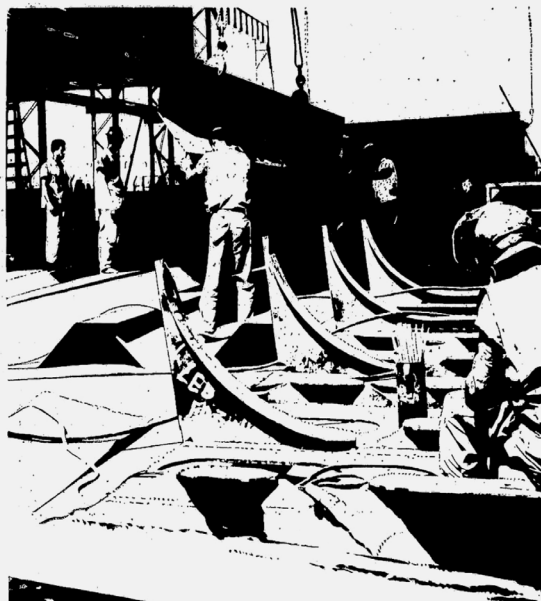
Liderado pelo general-presidente Emílio Garrastazu Médici, desde o final de 1969, o Brasil passou a criar sua autoimagem de um país em desenvolvimento. A indústria e a infraestrutura nacional foram foco de uma série de políticas públicas de incentivo que construiu, a partir da autonomia econômica do país, o apoio da sociedade à ditadura militar brasileira (Cordeiro, 2015). Nesse contexto, importação e



**O GLOBO**

**CADERNO ESPECIAL**

27 DE NOVEMBRO A 3 DE DEZEMBRO DE 1970



Um país precisa mais do que recursos. Precisa de vontade, de tolerância e de trabalho, se quiser realmente ser desenvolvido. O homem precisa do espírito de conquista, do desejo de construir o seu próprio futuro e da fé de que pode fazê-lo, se quiser realmente ser livre. A Nação Brasileira precisa de tôdas essas coisas. se quiser realmente ser desenvolvida, livre e justa.

*Ministro Delfim Neto*



**BRASIL**  
DO  
**DESENVOLVIMENTO**  
**1970**

---

**FIGURA 9**

Capa do caderno especial intitulado "Brasil do desenvolvimento" (1970), publicado pelo jornal *O Globo* em 1970.

exportação passaram a ser palavras chave em um jogo de interesses que definiria o grau de dependência do Brasil em relação aos outros países desenvolvidos (Braga, 1973, p. 41). Os desenhistas industriais se articularam nesse jogo, tentando definir as regras a partir do lema de atuação no mercado de trabalho com a promessa da criação de um estilo industrial local. O debate não se restringiu ao contexto carioca, São Paulo também lançava suas cartas no jogo<sup>79</sup>. E apesar da centralidade no eixo Rio-São Paulo, as discussões sobre design começaram a ser nacionalizadas<sup>80</sup> por meio das políticas públicas estatais de incentivo, como o Programa 6 do Ministério da Indústria e do Comércio (MIC) no contexto do Plano Básico de Ciência e Tecnologia – PBCT, que passaram a ser formuladas para o campo do design (Diogo, 1973, p. 30).

O caderno especial da *Folha de S. Paulo* publicado em 28 de junho de 1970 divulgou texto da jornalista Mariangela A. de Lima que reiterava a importância do design na sociedade moderna, apresentado como “a melhor maneira de fazer as coisas” (de Lima, 1970, p. 34). A autora do texto, entretanto, alertava sobre a questão da autonomia do desenho frente à criação de um falso novo. A indústria, nesse sentido, estaria respondendo às demandas do consumismo em detrimento da formulação de produtos funcionais. Valia mais a venda do que a durabilidade. Os industriais não estariam, nesse sentido, preocupados em desenvolver linhas de produção inovadoras, o que demandaria pesquisa e investimento, conseqüentemente, encarecendo os produtos industriais. Consultado por Mariangela de Lima, o professor da

---

79 A centralidade do Rio de Janeiro no debate é, no entanto, notável. Em comparação com outros jornais, ao longo das pesquisas de arquivo, percebi que o jornal carioca *O Globo* investiu fortemente na escrita de reportagens que abordavam a temática do desenho industrial. Em partes, esse investimento se explica pelo apoio do corpo editorial do periódico às políticas econômicas da ditadura militar (Leal; Montalvão, s.d.). Além disso, pela tentativa de manutenção da influência do então Estado da Guanabara nas decisões políticas e econômicas do país frente à mudança da capital nacional para Brasília. A reportagem “Fortalecimento da GB depende do novo Governo” publicada em dezembro de 1970 evidencia esse desejo. O jornal cobrou do novo governo estadual políticas de manutenção da centralidade do estado no contexto nacional, afirmando que “O fato é que esta deverá continuar sendo a capital econômica, o grande centro do comércio, e segundo canteiro industrial e o centro da cultura do País” (*O Globo*, 1970b, p. 10).

80 Como já apresentado no capítulo anterior, em sua pesquisa de mestrado, Milene Cara (2010) identifica o aumento do debate sobre o design brasileiro em jornais de grande circulação, como o *Jornal do Brasil* e a *Folha de S. Paulo*, durante a década de 1970. Segundo a autora, nesse período, “o design ganha status nacional” (Cara, 2010, p. 78), deixando de ser exclusividade dos debates restritos às revistas especializadas.



FAU USP Lúcio Grinover argumentou ser necessário um posicionamento crítico do projetista em relação à produção industrial, englobando uma dimensão estrutural maior que pensaria a cidade como um todo. Grinover assumiu não saber qual seria a solução naquele momento, no entanto, sugeriu: “O fato é que é preciso que o governo e os industriais comecem a estimular hoje as pesquisas para novas formulações do conceito de habitação, locomoção, alimentação, vestuário” (de Lima, 1970, p. 35). Em paralelo a essa discussão, o caderno especial publicado pela *Folha* incluiu outra seção que anunciou: “Design no Brasil: bom. Mas ainda importamos” (Folha de S. Paulo, 1970, p. 36). Nessa seção, o pagamento de *royalties* foi indicado como um problema, tendo em vista que o mercado consumidor brasileiro estaria disposto a consumir um desenho de qualidade, mas o investimento não era realizado na pesquisa local. A sequência de disciplinas de desenho industrial do curso de Arquitetura e Urbanismo da FAU USP, citada pela reportagem enquanto uma “especialização”, e o curso da Esdi foram ainda apontados como evidências de existência de um *know-how* nacional. O problema estaria, mais uma vez, “na mentalidade do industrial brasileiro, que acredita mais na eficiência do desenho comprado fora do que na capacidade criativa dos nossos projetistas” (Folha de S. Paulo, 1970, p. 36).

Nesse debate, a questão de um estilo nacional começou a ser formulada a partir da percepção de que o industrial brasileiro não investia em pesquisa. A busca por uma identidade – ou um estilo – do desenho local era ainda reforçada pelo desejo de desenvolvimento do país. A reportagem da *Folha* afirmou nesse sentido que “Com a implantação da indústria nacional, já existe o pressuposto de que esses padrões [de consumo] devam ser alterados em função das nossas condições de produção e das nossas necessidades culturais específicas” (Folha de S. Paulo, 1970, p. 36). Um padrão de desenho industrial definido pela reportagem como universal deveria ser repellido, tendo em vista que ele funcionaria apenas para países desenvolvidos em que necessidades básicas já estariam superadas. O Brasil, em movimento contrário, deveria atender às tendências locais, inclusive estéticas. Consultada pelo jornal, a ABDI ainda informou sobre a organização da segunda Bienal Internacional de Desenho Industrial, compreendida como uma boa oportunidade de mostrar que muito já era criado no Brasil em termos de bom desenho. Embora a Bienal 70 houvesse sido criticada pelos seus atrasos (O Estado de S. Paulo, 1970, p. 34) e pela pouca clareza na divulgação de sua programação

(Ayala, 1970, p. 2), seus críticos enfatizaram o fato desta ter sido a maior Bienal de Desenho Industrial até então realizada no Brasil e na América Latina, contribuindo com ensinamentos sobre a função do desenhista industrial, muitas vezes confundido com um artista (O Globo, 1970c, p. 3).

Em março de 1971, a Bienal foi exposta no Masp, o que contribuiu ainda mais para sua boa recepção em São Paulo. No dia de abertura, *O Estado de S. Paulo* (1971a, p. 11) publicou reportagem descrevendo a exposição como sinônimo do que havia de mais moderno em termos de desenho industrial. No mesmo periódico, Geraldo Ferraz, crítico de arte e jornalista que havia sido secretário da *Revista de Antropofagia* durante a década de 1920, elogiou a organização expográfica do evento e a qualidade dos objetos expostos. Em ambos os textos, o caráter didático da Bienal foi destacado, tendo em vista a necessidade identificada de demonstrar a importância de uma disciplina desvalorizada no território nacional. Ferraz, inclusive, foi bastante enfático nesse sentido ao sugerir que “Onde é desconhecido o Desenho Industrial não existe uma civilização” (Ferraz, 1971, p. 16). De fundo evolucionista, a crítica de Ferraz associou o design escandinavo a um processo natural, fruto de um caráter cultural, sendo, portanto, uma questão de nível de civilização. As comparações entre o campo do design brasileiro e o internacional, sobretudo representado pelos países expostos nas bienais de 1968 e 1970, impulsionaram uma série de questionamentos sobre o que poderia ser o design no contexto nacional. O desenho industrial passou a ser entendido como sinônimo de desenvolvimento e uma possível ferramenta de demonstração do poder de influência da nação frente a uma rede global econômica e cultural. Assim, mesmo que ainda pouco compreendido pelos políticos brasileiros, o design entrou no radar de políticas públicas em construção a partir do início da década de 1970.

De sua sucursal em Brasília, *O Estado de S. Paulo* (1971b, p. 55) anunciou a assinatura do novo Código de Propriedade Industrial pelo general-presidente Médici em dezembro de 1971. Segundo a reportagem, as novas invenções suscetíveis à reprodução industrial passariam a ser privilegiadas a partir da nova legislação, que substituiria o Conselho de Recursos da Propriedade Industrial. Em uma primeira análise, a reportagem pode parecer puramente técnica, mas suas entrelinhas já demonstram o interesse do governo brasileiro em se alinhar a uma disciplina potencialmente colaborativa ao projeto de nação desenvolvimentista da ditadura

militar. Uma relação mais estreita entre políticas governamentais e design começou a ser desenhada, e os designers reivindicavam o reconhecimento profissional para além dos empresários e industriais. Nesse debate, exportação foi a palavra que conectou o governo brasileiro e os desenhistas industriais. Uma relação conflituosa, repleta de anseios e permeada por um evento de grande porte: a Feira Brasileira de Exportação Brasil Export 72, realizada em setembro de 1972, na cidade de São Paulo, paralelamente às comemorações do Sesquicentenário da Independência do Brasil. A feira teve grande importância para a propaganda de um país moderno desejado pelo governo Médici frente à comunidade econômica internacional. Os esforços para a organização do evento foram grandiosos, mobilizando participantes locais e estrangeiros na divulgação de “um novo mundo civilizado”<sup>81</sup>. Nesse contexto, os desenhistas industriais se inseriram no debate sobre políticas públicas brasileiras, em grande medida, a partir da divulgação da classe enquanto solução para as contradições identificadas no debate em torno da Brasil Export 72.

Se exportação era a grande aposta do governo brasileiro para o desenvolvimento econômico nacional, os desenhistas industriais investiram na divulgação de suas habilidades projetuais como o caminho possível para reduzir a importação de produtos e tecnologias. A reportagem “A história do homem moderno contada por seu desenho” (Mello, 1972), publicada em abril de 1972 na *Folha de S. Paulo*, demonstrou a preocupação dos designers em relação ao desenvolvimento nacional a partir da independência do design. Alexandre Wollner, entrevistado por Motta enquanto presidente da ABDI, afirmou que era “preciso diminuir a importação e competir com produtos nossos, realizados em função da realidade econômico-cultural brasileira” (Mello, 1972, p. 19). A não aceitação do industrial brasileiro, percepção que havia sido discutida pela pesquisa de mercado realizada na Esdi em 1968, foi também temática abordada. O arquiteto Jorge Zalsupin indicou ao jornal que esse era um problema de educação dos industriais, que preferiam maquiagem os produtos ao invés de realizar alterações estruturais. As acusações aos

---

81 A expressão foi utilizada pelo jornalista australiano Gary Willian Johnson ao comentar sobre sua visita à Brasil Export 72 como membro da comitiva de importadores australianos. Sua fala foi reproduzida na reportagem do *Estado de S. Paulo* (1972b) intitulada “Desenvolvimento tecnológico é a meta” em 7 de setembro de 1972. Para uma análise do evento em questão, e do debate contraditório em torno dele, ver Amato, 2022.

empresários brasileiros persistiam, contudo, e o governo federal entrou em cena, representando um personagem de importância para o campo do design brasileiro. No dia 1º de agosto, um mês antes da inauguração da Brasil Export 72, *O Estado de S. Paulo* informou sobre as políticas de exportação em desenvolvimento pelo governo federal, como a legislação das *trading companies* e a reformulação da lei de containers. A criação de uma central informativa sobre o mercado externo foi, contudo, o grande destaque pela sua promessa de “aperfeiçoar as embalagens, desenvolver o desenho industrial e instituir um selo de garantia para os produtos brasileiros de exportação” (*O Estado de S. Paulo*, 1972a, p. 32).

Apesar dos eventuais destaques nos jornais paulistanos, o jornal carioca *O Globo* foi o grande mobilizador do debate em relação ao design brasileiro e a política de exportações do país. Durante o mês de agosto de 1972, o periódico publicou cinco importantes reportagens abordando essa temática. Em apenas uma delas, a Brasil Export 72 foi diretamente citada, mas muito provavelmente o evento foi o grande catalisador das discussões promovidas pelos designers no mês anterior à abertura da feira de exportação<sup>82</sup>. No dia 8 de agosto, o jornal publicou a reportagem intitulada “No ‘design’, a solução é criar para não importar”, primeira da série de cinco, que reproduziu no topo central da página a seguinte chamada: “Chegou a hora do desenho industrial no Brasil. A vez de uma tecnologia própria que elimine a importação de modelos já digeridos pelos países desenvolvidos” (*O Globo*, 1972a, p. 19). Utilizando o Japão como exemplo, o texto ainda sugeriu que o país asiático havia modificado sua estrutura, a partir da década de 1950, por meio da constatação de que eles exportavam cópias. Do lado superior direito da mesma página, uma foto registrou a reunião dos professores da Esdi, Aloisio Magalhães, Renina Katz, Roberto Verschleisser, Zuenir Ventura, e da aluna Myriam Graber, que discutiram os pontos levantados e tiveram suas falas impressas no jornal [FIGURA 10].

No debate registrado, é perceptível que o desejo de uma cultura projetual tipicamente brasileira se tornava mais evidente por meio do confronto da problemática de importação dos modelos de produção industrial e tecnologia exteriores. Renina Katz destacou, inclusive,

---

82 É importante considerar que a censura à imprensa foi uma prática comum durante a ditadura militar brasileira. Evitar citar a Brasil Export 72 parece ter sido uma estratégia do jornal *O Globo* para divulgar as críticas dos desenhistas industriais sem maiores problemas com o governo militar, tendo em vista que o evento representou um grande investimento de esforços da ditadura.

O homem e a máquina



— Chegou a hora do desenho industrial no Brasil. A vez de uma tecnologia própria, que elimine a importação de modelos já digeridos pelos países desenvolvidos. O momento de prever o próximo impasse: os manufaturados brasileiros, copiados em técnica e forma do estrangeiro, não poderão competir sempre com os originais no mercado externo. Os especialistas brasileiros em "design" debatem um problema que provocou uma mudança estrutural no Japão a partir da década de 50. Os japoneses verificaram que exportavam cópias. Fez a advertência, o país alinhou-se nas conferências internacionais de patentes e hoje exporta "designs". O programador visual Aloysio Magalhães, porém, acredita que o Brasil não vai superar tão cedo esta "procuração tecnológica". Continuará assimilando o "padrão de excelência" já aprovado mundialmente. Enquanto o modelo estrangeiro vende, sempre mais econômico importar o "negócio feito". Ele e outros professores da Escola Superior de Desenho Industrial; a pintora Renina Katz; o "designer" Roberto Verschleisser; e o jornalista Zuenir Ventura; além de Myriam Graber, aluna do último ano da ESDI, levantam o problema, que é de conjuntura.



Especialistas brasileiros em "design" debatem problema

No "design", solução é criar para não importar

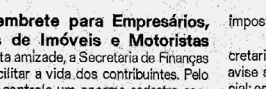
"O desenhista industrial é o arquiteto do produto." Carmem Portinho, Diretora da ESDI

Roberto Verschleisser — O "design" brasileiro limita-se ao desenho de peças avulsas para indústrias periféricas, por exemplo, de mobiliário; e de plásticos e fibras de vidro, onde se encontra um mínimo de inovação. Zuenir Ventura — Isso porque o empresário julga que não precisa do desenho industrial, quando não pode garantir a rentabilidade da produção em um sistema que manipula e irracional do consumidor. Renina Katz — O processo antropométrico, de simulação apropriada da "ergo-pose", importante, não se limita ao "design", mas a todas as novas formas de expressão, que são ainda colonizadas. Não há um padrão genérico, não há uma cultura brasileira. Na pintura, é genérico não pode ser feito como característica mental nacional, porque representa um período de imitação. Não se dá um caráter particular a cultura brasileira, que é confundida com "moderna". Aloysio Magalhães — Nem se pode dar. O quadro geral reproduz a "antropologia" dominante em todos os setores. Zuenir — É lógico. A tecnologia, que está no plano da infraestrutura, superou na superestrutura. Myriam Graber — A minha tese para concluir o curso da ESDI é sobre a importância das bandeiras ao futuro. Seus contornos em três partes, com uma importância para os mercados: o que representa a conta e o jogo, a elegância, e o "paroxismo de got". Hoje, cada um faz a sua própria bandeira, sem preocupação com o original, mas quando pro-

curar alguma coisa sobre o assunto, não encontrar nada. Poucos se voltam para o Brasil, que é totalmente desatualizado. Renina — Este é um caso típico da nossa cultura. Quando não há uma base no exterior, não se procura um modelo próprio. Aloysio — O remédio é mesmo importar tecnologia e adaptar na medida do possível. Se importamos o modelo europeu e dá certo, por que não continuar comprando o "negócio feito"? É muito mais econômico. É o quadro da indústria brasileira e este O de desenho industrial, vem de dentro. Zuenir — Mas assimilamos uma tecnologia obsoleta, com uma "defasagem" às vezes impositiva de superar. Renina — Importamos a técnica e a forma. E, quando muito, adaptamos as técnicas. A tecnologia está intimamente ligada ao desenho industrial. Zuenir — Uma tecnologia dependente determina um desenho industrial dependente. Roberto — É um padrão genérico, que não permite diferenças e inovações americanas. Minha firma é responsável pelo estabelecimento do Metrô do São Paulo. O cargo do metrô paulista é de aço inoxidável, que tem o "know-how" patenteado pela empresa americana "Chad Company". Toda a estrutura foi colocada em um computador digital. E estamos usando os subsistemas, inclusive de interior do carro. Será um modelo mais aperfeiçoado. Renina — Mas, em alguns

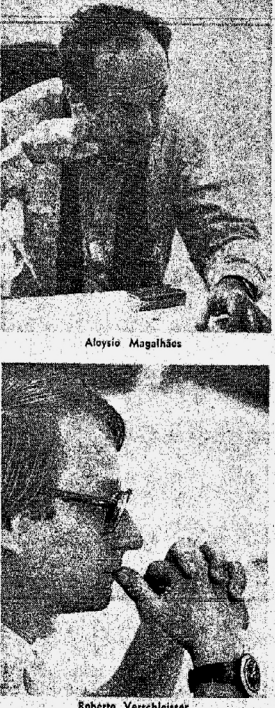


Renina Katz



Zuenir Ventura e Myriam Graber

desempenháveis mantêm departamentos de pesquisa, não há um padrão de inovação e desenvolvem um padrão que não entra no mercado brasileiro, porque não está em condições de competir. Mas há vantagens porque não acumulou prejuízos. Então porque a IBM está fazendo concessão ao Brasil, não tem o tempo hábil mesmo tempo não há criatividade sem risco. O consumo, representa justamente o "processo antropométrico" o consumo do consumidor. Renina — É qual a possibilidade de criação se não nos oferecidos em termos de "liberdade de uso", adaptado sem originalidade? Zuenir — Seria maravilhoso se pudéssemos chegar à criação superando esta dificuldade. Se, partindo do novo, adicionamos um padrão pessoal, superparticipando em termos de anterior, desenvolvendo, porém, absorvendo a tecnologia, e não estamos em condições de desenvolver e inovar. A manutenção tem uma função social: a de conservar a tecnologia e a conservação do padrão de vida da população. No momento, a indústria que introduziram a técnica mais moderna não conseguiram absorver a tecnologia disponível na região. Defasagem cultural é tão profunda, que se tornou insuperável. Roberto — Porque o problema é de conjuntura, e não de tecnologia. A qualificação profissional está sempre ligada nos países desenvolvidos à sua dependência tecnológica.



Aloysio Magalhães

Roberto Verschleisser

Este é um lembrete para Empresários, Proprietários de Imóveis e Motoristas

Com muita amizade, a Secretaria de Finanças faz tudo para facilitar a vida dos contribuintes. Pelo computador, ela controla um enorme cadastro, contendo os dados de todos os contribuintes dos Impostos de Circulação de Mercadorias, Sobre Serviços, Predial e Territorial e Taxa Rodoviária Única.

Através deste cadastro, a Secretaria de Finanças fica em contato permanente com os contribuintes, pessoas físicas ou jurídicas. Manda pelo correio avisos e guias de recolhimento, comunica prazos para pagamento dos impostos, solicita a presença de alguém para esclarecer dúvidas.

A falta de atualização do cadastro causa prejuízos a todos: ao contribuinte, que pagará todas as despesas decorrentes da devolução do aviso; ao Estado, por prejudicar seus planos de obras em benefício da Cidade, pelo não recebimento dos

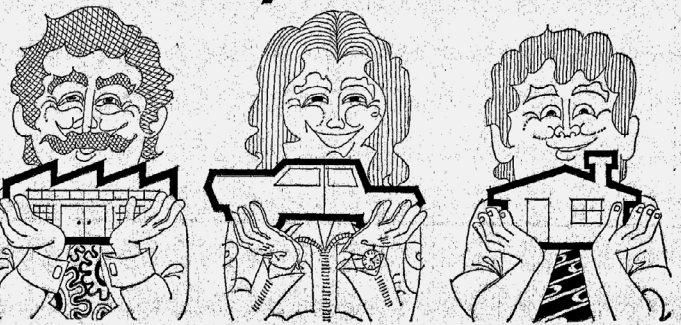
impostos nos prazos certos. Você pode evitar tudo isso, ajudando a Secretaria de Finanças a manter o cadastro atualizado: avise sempre que mudar de endereço; de razão social; encerrar ou paralisar temporariamente suas atividades. Avise também acréscimos de áreas e dimensões de seus imóveis.

Faça isso pessoalmente nos seguintes endereços: Imposto de Circulação de Mercadorias; Imposto Sobre Serviços e Imposto Predial e Territorial; Taxa Santa Luzia, 11. Rua Rodoviária Única: Rua Francisco Belforte, 250. (Se você vendeu o seu veículo regularize a transferência. Não há multa para prazo vencido).



SECRETARIA DE FINANÇAS DO ESTADO DA GUANABARA

MUDE DE VIDA E ENDEREÇO. MAS AVISE.



A vantagem da tradição. Renina — Recobrimos uma técnica defasada. Enquanto os

---

FIGURA 10

Página da reportagem do jornal *O Globo* (1972a) que registrou o debate entre professores da Esdi sobre importação e design nacional.

que o processo antropofágico como simples apropriação de um *know-how* exterior era evidente não apenas no design, mas em todas as formas de expressão brasileiras. Para ela, não havia um padrão próprio e nem um caráter particular da cultura local, muitas vezes confundida com “folclore” (O Globo, 1972a, p. 19). Aloisio Magalhães, por sua vez, evidenciou que a solução para as empresas era mesmo importar tecnologia, processo entendido pelos empresários como um negócio garantido de lucro. Assim, o desenho industrial sempre ficaria para depois (O Globo, 1972a, p. 19). Com o avanço da discussão, os participantes sugeriram também que a dependência tecnológica do país era determinante na definição de um desenho industrial também dependente. Zuenir Ventura, propositor desse ponto no debate, ainda reforçou que o governo incentivava a exportação, mas não promovia a pesquisa de design. Segundo ele, caberia ao empresário, em princípio, introduzir o desenho industrial em sua lógica de produção, mas o apoio governamental nesse sentido seria imprescindível (O Globo, 1972a, p. 19). De modo geral, os desenhistas industriais reconheciam a existência de uma prática de design no Brasil, porém, impedida de se desenvolver plenamente devido à prática comum da importação ou da simples apropriação de desenhos e tecnologias por empresários e industriais. Como solução, valeria o investimento governamental na pesquisa em design e, como sugeriu Roberto Verschleisser, “A criação de ‘design’ deve partir da essência” (O Globo, 1972a, p. 19), ou seja, desde a matéria-prima até à utilização de maquinário próprio.

As falas proferidas ajudam a compreender que os discursos em construção na década de 1970, permeados pela ideia da “cópia”, formularam a percepção de criação local como sinônimo de independência. Para além da crítica sobre a “cópia” do desenho formal dos produtos, os designers discutiam sobre a formulação de um *know-how*, isto é, de um modo de fazer que perpassaria o mundo da intelectualidade. Esse debate polifônico, portanto, não se restringiu à produção dos objetos em si, mas avançou ao discutir sobre a necessidade da criação de processos tecnológicos autóctones. As conclusões apresentadas por José Baudista Vidal, técnico do ministério do Planejamento e assessor direto do então ministro Reis Veloso, na III Conferência de Tecnologia de Materiais, reforçam essa avaliação. Mesmo criticado por Zuenir Ventura em reportagem anterior do dia 8 de agosto (O Globo, 1972a, p. 19), o governo brasileiro procurava dar seus primeiros passos em relação à autonomia tecnológica da nação.

Para Vidal, a transferência de tecnologia – “compras de processamentos industriais, que nos indicam a receita de como produzir, mas não revelam as técnicas que compõem os novos materiais de produção” (O Globo, 1972b, p. 26) – limitava a criação tecnológica. A partir dessa percepção, o técnico argumentou que era necessário investir sobretudo no conhecimento representado por um conjunto de cientistas que auxiliariam no domínio da criação e, conseqüentemente, do mercado. Apesar do desenho industrial ser citado como uma das características importantes para esse domínio, a valorização de um *know-how* pelo assessor ainda parecia não incluir com clareza o desenhista industrial em um seletivo grupo definido por Vidal como estritamente científico.

As reportagens publicadas pelo *O Globo* contribuíam exatamente nesse sentido: construir a imagem de um profissional essencial para a indústria e para as exportações. A divulgação do I Seminário sobre Desenho Industrial no Nordeste, no dia 21 de agosto, enfatizou as falas de Adélson Alves, organizador do evento, sobre os objetivos do seminário. “Criar mentalidade mais voltada para a necessidade do ‘design’ aproveitando-se a motivação que o mercado externo, no qual ele é indispensável, exerce sobre o empresariado” (O Globo, 1972d, p. 25) foi apresentado como o primeiro objetivo. A racionalidade do design foi também definida por Alves, indicando que “No futuro talvez se possa pensar na criação de uma ‘imagem’ para nossas mercadorias e com o seu prestígio competir no mercado, combinando estética, funcionalidade, aproveitamento ótimo de nossas matérias primas, e custos menores” (O Globo, 1972d, p. 25). Com o avanço do debate promovido no periódico carioca durante os últimos dias de agosto, momento em que se aproximava a abertura da *Brasil Export 72*, seu corpo editorial estreitou as relações de uma boa política de exportações com a criação de design. Alexandre Wollner foi entrevistado enquanto presidente da ABDI pela reportagem que afirmou em seu título: “Design brasileiro pode aumentar exportações” (O Globo, 1972e, p. 23). Wollner reproduziu a teoria de que os empresários desconheciam a atividade do desenhista industrial profissional no país. Além disso, sugeriu que a simples transferência de modelos estrangeiros não solucionaria peculiaridades das condições nacionais.

“Tratamento formal do produto, com elementos motivadores” (O Globo, 1972e, p. 23) foi a aposta defendida por Wollner frente aos empresários que iriam expor na *Brasil Export 72*. Citada pela primeira vez nesta série de reportagens sobre o desenho industrial, a feira de exportação

promovida pela ditadura militar pareceu ser uma boa oportunidade para os desenhistas industriais emplacarem, finalmente, sua imagem como a de um profissional completo. A reportagem garantiu que importava não apenas a imagem do produto, mas também suas características funcionais, econômicas, estéticas e culturais. O designer, nesse sentido, seria a solução. Wollner ainda sugeriu que planejamento industrial aliado ao design poderia “determinar, paralelamente, características regionais que se imporão no exterior, diferenciando-se também dos outros similares” (O Globo, 1972e, p. 23). Pode-se perceber a partir dessa fala e também da constante exemplificação do caso japonês de substituição de importações e eliminação da prática de “cópia”, que não bastava ser auto-suficiente em termos de produção. Desenhistas industriais se aproximaram da política brasileira de exportações na tentativa de estabelecer relações de poder mais vantajosas<sup>83</sup> – para além da dependência – em uma rede global econômica e cultural que intensificava sua interconexão. O desenho industrial, nesse contexto, passou a ser um dos parâmetros de medição do grau de autonomia de uma nação, e o Brasil também buscou reconhecimento nesse sentido. Finalmente os desenhistas industriais brasileiros encontraram uma brecha para construir argumentos que convenceriam não apenas empresários e industriais, mas também governantes, a investirem em uma disciplina ainda pouco reconhecida.

Em visita a Belo Horizonte, o ministro da Fazenda Delfim Neto participou da abertura do Seminário de Estratégia de Exportação promovido pela Associação Comercial de Minas Gerais em que reforçou a importância das exportações brasileiras frente ao comércio exterior. Nas palavras do ministro, seria “preciso, em princípio, reduzir o nível de lucros, abandonar o conforto do lar e dos escritórios, para lutar

---

83 Emílio de Figueiredo Braga (1973), membro do Conselho Estadual de Tecnologia, publicou o texto “Desenho industrial, saída tecnológica para as empresas” no jornal *O Estado de S. Paulo* em que complexificou as relações de poder presentes na transferência de tecnologia entre países. Segundo ele, a transferência não era uma característica exclusiva das nações subdesenvolvidas e, sim, de um mundo integrado. Contudo, Braga alertou que “Se de um lado os países desenvolvidos podem barganhar, aos subdesenvolvidos não lhe é dado o mesmo direito” (Braga, 1973, p. 41). O Brasil deveria, portanto, investir em uma estratégia guiada a partir de um centro de design para tanto orientar sobre a absorção e adaptação de tecnologias estrangeiras quanto a criação de processos internos e da imagem do produto brasileiro. É interessante perceber que a ideia de “cópia” era compreendida por Braga como parte de um processo amplificado de desenvolvimento econômico e não, necessariamente, uma prática a ser imediatamente abandonada.



lá fora, dentro do mercado mundial” (O Globo, 1972f, p. 21). Sua fala, inflamada pelo discurso político, ainda alertou os empresários sobre a necessidade de pesquisa de mercado e desenho industrial para a competição internacional. Paralelamente à apresentação de Delfim Neto, a reportagem também reproduziu as falas do empresário francês e conferencista da Universidade de Sorbonne Michel Marie Diot<sup>84</sup> sobre a necessidade do Brasil criar uma imagem do seu produto para, assim, estabelecer seu lugar de destaque em nível global. Aos poucos, a questão da imagem formal do produto foi assumindo protagonismo em conjunto com as demandas mais relacionadas aos processos industriais, que qualificariam um *know-how* propriamente nacional. Essas demandas ficam ainda mais evidentes na reportagem “Brasil precisa de um ‘design’ para exportação” (O Globo, 1972g, p. 28) publicada já em setembro, no dia anterior à abertura da Brasil Export 72. Em entrevista para o periódico, Aloisio Magalhães cobrou o estímulo governamental na expectativa de criação de uma marca “Brasil Export”. Karl Bergmiller, por sua vez, insistiu na implementação de um *design center*, que auxiliaria a integração do design na rotina empresarial dos brasileiros. Influenciados pelos debates promovidos a partir da realização da Brasil Export 72, Magalhães e Bergmiller exigiam políticas governamentais mais consistentes com o intuito de formular um desenho industrial tipicamente brasileiro. Na mesma reportagem, *O Globo* reforçou, por meio de um quadro com destaque central na página [FIGURA 11], a seguinte afirmação: “Governo já examina o problema” (O Globo, 1972g, p. 28). De sua sucursal em Brasília, o jornal enfatizou a criação da Secretaria de Tecnologia Industrial do MIC que planejava como uma de suas metas a implementação dos centros de desenvolvimento industrial no país.

---

FIGURA 11

Página da reportagem do jornal *O Globo* (1972g) que destacou, por meio de um quadro centralizado no layout, a atuação do governo brasileiro no desenvolvimento de políticas públicas de fomento ao design.

---

84 Michel Marie Diot não foi a única personalidade estrangeira a sugerir aos brasileiros a criação de uma expressão própria no design nacional. O designer holandês Andries Van Onck visitou o Brasil em 1973, proferindo palestras no Instituto dos Arquitetos em São Paulo. Alberto Beutenmüller (1973, p. 6), na época crítico titular de artes plásticas do *Jornal do Brasil*, publicou um texto articulando as propostas apresentadas por Van Onk em relação a criação de um design autenticamente nacional, destacando os níveis internos e externos como importantes pontos de articulação para o design nacional. Nesse sentido, ao mesmo tempo que o governo brasileiro deveria incentivar a produção de uma linguagem de design própria do país, exposições deveriam ser organizadas no exterior com o intuito de promover o desenho industrial autêntico do Brasil. Assim como proposto no capítulo 1 desta dissertação, a análise desse documento demonstra como a criação de uma identidade nacional no design se articula em via de mão dupla, a partir da especificidade local em paralelo com o reconhecimento global.



A SECRETARIA de Tecnologia Industrial já inclui o desenvolvimento do desenho industrial para a criação de um design...



A LOISIO Magalhães sugere uma política governamental para a criação de um design...

Brasil precisa de um "design" para crescer

Um produto brasileiro no exterior é igual a qualquer outro no mercado internacional. Porque não há um "design" brasileiro de exportação...

Os industriais brasileiros ainda não estão preocupados com isso. Cada um, isoladamente, vem exportando produtos...

A "marca Brasil" não é um produto de exportação. É uma política governamental de estímulo...

Um projeto brasileiro no exterior é igual a qualquer outro no mercado internacional. Porque não há um "design" brasileiro de exportação...



A equipe de Aloisio Magalhães fez o desenho das novas bombas de gasolina da Petrobras.

Governo já examina o problema

BRASILIA (O GLOBO) — "O desenvolvimento do desenho industrial no Brasil será um dos objetivos prioritários no programa de trabalho da Secretaria de Tecnologia Industrial do Ministério da Indústria e do Comércio..."

mento industrial, apelando aquelas já existentes, e buscando sua cooperação para o equipamento...

Uma iniciativa, como a do I Seminário de Desenho Industrial no Nordeste, que pretende aumentar a capacidade de concorrência dos produtos nordestinos...

Queremos apoiar o design — acrescentou — uma vez que ele representa uma das atividades tecnológicas da maior importância para o desenvolvimento da indústria brasileira...

Como o Brasil precisa de um design para crescer, a indústria precisa de um design para crescer...

Uma política governamental, orientada positivamente pelo Ministério da Indústria e Comércio, não só não prejudica o desenvolvimento industrial...

O plano, depois da guerra, exigiu produtos sem nenhuma invenção em termos de desenho...

Da imagem à forma. A imagem visual precisa de um design para crescer...

Bergmiller recomenda criação de centro para desenho industrial

Um estúdio para que as indústrias brasileiras introduzirem o desenho industrial...

Caro leitor, eu gostaria de fazer uma sugestão...

Um estúdio para que as indústrias brasileiras introduzirem o desenho industrial...

Caro leitor, eu gostaria de fazer uma sugestão...

O exemplo alemão. A Alemanha depois da guerra, em 1948, teve necessidade de reconstruir o seu parque industrial...

Caro leitor, eu gostaria de fazer uma sugestão...

O exemplo inglês. Na Inglaterra funciona um "design center" que presta serviços às indústrias...

Caro leitor, eu gostaria de fazer uma sugestão...

Instituto investe Cr\$ 72 milhões em plano de alimentos

SAO PAULO (O GLOBO) — O Instituto Tecnológico de Alimentos de Campinas, órgão da Secretaria da Agricultura do Estado...

O plano, em seus detalhes, inclui basicamente, o seguinte: 1) desenvolvimento de estudos...

Programa de pesquisas inclui industrialização de carne, industrialização de leite e derivados...

Basicamente, o plano a ser iniciado em São Paulo tem o objetivo de introduzir a indústria normal do Brasil, criando o que venham aumentar o seu valor produtivo...

Para está sendo prevista a criação de um instituto de tecnologia de alimentos...

Um outro aspecto engendrado nos objetivos do plano é de incrementar a investigação em setores de tecnologia de alimentos...

Primeiros projetos

No primeiro ano de desenvolvimento do plano, serão executados 18 diferentes projetos...

Intem (Instituto Nacional de Tecnologia Industrial), afirma que a primeira parvada de "recessos" — Cr\$ 1 milhão — será destinada à construção e aparelhamento da usina piloto de processamento de leite...

Intem (Instituto Nacional de Tecnologia Industrial), afirma que a primeira parvada de "recessos" — Cr\$ 1 milhão — será destinada à construção e aparelhamento da usina piloto de processamento de leite...

A feira de exportação Brasil Export 72 representou, portanto, um novo ponto de ruptura para o desenho industrial brasileiro, que passou a compreender o design como um problema econômico. Instituições governamentais de grande influência, como o MIC, direcionaram parte de seus esforços para a compreensão de uma área antes pouco reconhecida. Nesse contexto, as produções jornalísticas de época registraram um debate bastante diverso, perpassado por euforias, críticas, incertezas, exigências e acusações entre designers e membros importantes do governo militar. Pratini de Moraes, ministro do MIC, por exemplo, reforçou publicamente o compromisso de incentivo ao design logo após a realização da feira de exportações. Ao mesmo tempo, contudo, na mesma entrevista concedida ao jornal *O Globo* (1972h, p. 20), acusou os profissionais de design de não responderem prontamente às demandas formuladas por ele um ano antes. O que parecia ser uma oportunidade para a ascensão dos desenhistas industriais no campo político econômico governamental, acabou se tornando um impasse com o aumento das exigências por parte dos designers. Em outubro de 1972, *O Globo*, mais uma vez, anunciou que o “‘Design’ brasileiro procura uma saída” (*O Globo*, 1972i, p. 23). Com grande destaque, a reportagem ocupou uma página inteira, reproduziu retratos e falas de especialistas [FIGURA 12], como Carmem Portinho e Valéria London, e apresentou demandas múltiplas. A criação de um centro de design continuou a ser o principal foco, e a comunidade esdiana enfatizou a importância de um laboratório prático de projeto, que daria respostas para a criação de linhas de produto para o mercado com um desenho que identificaria a presença brasileira fora do país.

Eficiente ou não, a política de promoção do design nacional em formulação pelo governo federal foi destaque em jornais durante o final de 1972 e o primeiro semestre de 1973. As expectativas nesse sentido eram altas e a auto-propaganda dos designers se misturou com exigências da classe em relação à essa nova política em construção. O material de divulgação (*Esta é a terceira vez...*, 1972) da Esdi na terceira Bienal Internacional de Desenho Industrial, realizada mais uma vez no MAM Rio, enfatizou a importância dos desenhistas nas melhorias produtivas e do uso dos objetos. “Homens trabalhando” foi a temática escolhida para a seção da escola carioca na Bienal 72, que objetivou promover o papel essencial de sua comunidade no mercado industrial. A apropriação de *know-how*, o plágio e a cópia de modelos estrangeiros foram expressões

---

FIGURA 12

Reprodução de falas e retratos em reportagem do jornal *O Globo* (1972i) dedicada a discutir a situação do campo do design brasileiro.



utilizadas no texto para identificar uma prática comum, sobretudo no contexto de fundação da escola, em 1962, mas que ainda restringiria a competição no mercado externo mesmo dez anos depois. Além disso, o texto da publicação interpretou que a importação dos bens de consumo submeteria o Brasil a outras culturas, resultando no “aparecimento de uma cultura satélite, colonialista em primeiro grau” (Esta é a terceira vez..., 1972, n.p.). Em paralelo a esse debate promovido na Bienal, técnicos, comentaristas e jornalistas reforçavam nos periódicos a importância do desenvolvimento de um desenho industrial próprio da cultura nacional.

No *Jornal do Brasil*, por exemplo, as políticas desenvolvidas pelo governo federal em relação ao desenho industrial foram destaque em fevereiro de 1973. Com o título “Design”: Nada supérfluo” (*Jornal do Brasil*, 1973, p. 5), a criação de um *Design Center* foi reforçada pela reportagem que se pautou nas considerações de Karl Bergmiller sobre a importância de um centro de design. Além disso, Aloiso Magalhães comentou sobre a política de promoção da produção para o mercado externo, advertindo que poderia ser perigosa. Segundo ele, esse processo deveria ser lento e gradual com foco principal na qualidade dos produtos. A reportagem conclui que o Brasil não teria uma imagem definida para o mercado externo e seria, portanto, “necessário um levantamento em conjunto de todos os elementos que poderiam representar a autenticidade de seu produto” (*Jornal do Brasil*, 1973, p. 5). Em março, o jornalista Walter Diogo (1973, p. 30) escreveu sobre a inclusão do desenho industrial feita pelo Ministério da Indústria e do Comércio liderado por Pratini de Moraes como prioridade no Plano Básico de Ciência e Tecnologia – PBCT. Nesse contexto, a criação de tecnologia própria era descrita como a principal meta do governo para a consolidação da indústria brasileira. Já em maio do mesmo ano, Belo Horizonte recebeu a visita de Luiz Corrêa da Silva, secretário de Tecnologia Industrial do MIC, que informou sobre os planos de criação dos Centros de Desenho Industrial. Como parte do Programa 6 desenvolvido pelo ministério, os centros incentivariam a produção de um estilo próprio e, conseqüentemente, o reconhecimento do mercado externo (*O Estado de S. Paulo*, 1973, p. 43). Embora os esforços do governo brasileiro estivessem sendo concretizados, já em 1973 os desenhistas industriais passaram a ver essas medidas com ressalvas.

Roberto Verschleisser, Karl Bergmiller, Zuenir Ventura e Pedro, possivelmente Pedro Luiz Pereira de Souza, então recém-formado pela

Esdi e trabalhando com Bergmiller<sup>85</sup>, foram convidados pelo jornal *O Globo* (1973, p. 27) para discutirem a formação de um estilo brasileiro de design. No debate, a política de exportação governamental foi criticada pelos participantes. Os entrevistados argumentaram sobre o desconhecimento generalizado das funções do design no contexto nacional, resumido no simples embelezamento de objetos. A prática de design defendida pelos entrevistados, por outro lado, articulava problemas mais abrangentes de produção, como a eficiência. Ao defender a qualidade como aspecto fundamental dos produtos, Zuenir Ventura, inclusive, assumiu que a cópia seria a solução inicial para o design de exportação brasileiro frente aos mercados mais sofisticados. Sua conclusão partiu do exemplo japonês que, segundo ele, teria seguido esse caminho. Pedro defendeu, por sua vez, que a atividade do designer não estava necessariamente conectada ao produto industrial. Em concordância, Ventura afirmou que o profissional nunca era consultado em decisões políticas. Pedro seguiu sua argumentação, criticando a falta de contato do governo federal que de repente solicitava aos designers a criação de um design para exportação. Planejado para acontecer entre 1972 e 1974 (*O Globo*, 1973, p. 27), o primeiro plano de tecnologia adotado pelo governo federal começava a ser reavaliado, assim como as expectativas dos desenhistas industriais em relação ao desenvolvimento de uma identidade do design brasileiro a partir dos incentivos governamentais.

Nesse contexto de ânimos reduzidos, após os eufóricos debates pautados na *Brasil Export 72*, o jornalista Maurilio Torres propôs o seguinte questionamento: “O ‘design’ brasileiro ainda sem estilo. Qual será o seu futuro?” (Torres, 1975, p.1). Segundo ele, o design em território nacional ainda importava currículos e desenhos do exterior. Na avaliação proposta pelo arquiteto Alessandro Ventura, entrevistado por Torres, os questionamentos sobre a reprodução de modelos estrangeiros de tecnologia – dos aspectos externos e do desenvolvimento e planejamento dos produtos – persistiam. A reportagem, no entanto, reintroduziu a problemática da educação em design, um aspecto deixado de lado nas discussões analisadas até aqui. Marcelo Rezende, diretor-geral do Centro Tecnológico de Minas Gerais, afirmou que o problema didático das escolas de design ainda estava totalmente indefinido, mesmo após 10 anos da

---

85 A reportagem não especifica o sobrenome ou mesmo a instituição a qual esse entrevistado estava vinculado, sendo, portanto, difícil seu reconhecimento.

fundação das primeiras escolas (Torres, 1975, p.1). Roberto Verschleisser corroborou com essa perspectiva ao afirmar que os primeiros designers formados na Esdi foram educados por professores vindos de fora, o que amarrou o design local aos modelos estrangeiros. O questionamento sobre a existência ou não de um desenho industrial brasileiro foi também destaque no jornal *O Globo* (1976, p. 35), que entrevistou os designers Freddy Van Camp e João Bezerra, críticos à maneira distorcida que o ensino do design era percebido pelo senso comum e à formação falha do desenhista focada apenas no consumo. Van Camp se dedicou também a explicar sobre os riscos da compra de tecnologias e da cópia realizada por empresários frente à “necessidade que o governo brasileiro está sentindo de desenvolver o desenho industrial brasileiro” (*O Globo*, 1976, p. 35).

No 1º Simpósio Brasileiro de Desenho Industrial realizado entre os dias 24 e 26 de maio de 1976, em São Paulo, a relação do Estado com o design foi avaliada por meio de um relatório (Grupo “B”, s.d.) desenvolvido pelo grupo de discussão “B”. A melhor divulgação das atividades do campo do design por meio do governo federal foi sugerida pelo documento como uma maneira de introduzir metodologias de design nas empresas. A aquisição de um *know-how* e a consequente independência tecnológica foram também destaque no documento, que relativizou a prática da cópia. A absorção de tecnologia seria, nesse sentido, um caminho possível para o desenvolvimento da capacidade de criação em território nacional. Ao mesmo tempo, o relatório sugeria evitar-se a compra de tecnologia por meio do incentivo de pesquisa em âmbito federal e estadual, o que possibilitaria uma política mais efetiva de substituição de importação. Silvia Steinberg, professora da Esdi e observadora da instituição no simpósio, criticou o evento ao escrever o texto intitulado “Um jogo de cartas marcadas” (Steinberg, 1976). Na avaliação de Steinberg, a busca pelo apoio oficial do governo e a sensibilização dos industriais em relação ao desenho industrial, principais objetivos do evento, não contribuíram para uma política de design no Brasil, “cujas as bases estão traçadas não em função das necessidades determinadas pelo nosso contexto sócio-econômico-cultural, mas sim em função de efêmeros planos de apoio a um ou outro setor específico do design” (Steinberg, 1976, folha 3). Segundo ela, era necessário extrapolar as metas específicas de um ministério e criar uma estratégia global para o design.

As esperanças depositadas nas políticas de desenvolvimento do governo para o desenho industrial aos poucos foram reavaliadas pelos

designers em território nacional. Decepcionados, os desenhistas industriais buscaram outras saídas para a conturbada década de 1970, que havia introduzido uma série de novos conceitos para a análise do campo do design no contexto brasileiro. O 29º simpósio da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC) realizado em 1977 é um exemplo dessa mudança epistemológica em vias de construção. No evento, Aloísio Magalhães, Lúcio Grinover, Ermínia Maricato, Gui Bonsiepe e Juarez Lopes se reuniram para discutir o “Desenho Industrial nos países dependentes”. Em reportagem sobre a reunião para o *Jornal do Brasil*, que apresentou as falas dos participantes em colunas de textos com os retratos de se seus respectivos autores logo abaixo [FIGURA 13], a designer Valéria Munk London afirmou que “A discussão superou as velhas querelas do conceito de *boa forma* e levou os profissionais a se perguntarem como será possível ‘a sobrevivência de uma profissão basicamente criativa e de utilização da invenção tecnológica num país que é basicamente dependente da importação tecnológica’” (London, 1976, p. 9). Dentre as personalidades reunidas, a fala de Grinover, professor da FAU USP, chama a atenção por discutir a formação dos desenhistas e a necessidade de modificação do ensino de design. Para ele, os designers em uma sociedade dominada pelas transnacionais, assim como a brasileira, eram apenas um acessório do capitalismo. O incentivo governamental nesse sentido seria importante para que se investisse em uma educação de design voltada para soluções prioritárias de áreas como saúde, educação e habitação. Na reunião da SBPC, portanto, Grinover retomou como preocupação central o ensino do design adequado às condições do país.

Em 1968, a questão de um ensino ou um currículo descontextualizado havia perdido força frente ao lema de atuação no e sobre o mercado. Em sequência, as discussões em torno da Brasil Export 72 sintonizaram o desenho industrial brasileiro à demanda governamental de exportação e de desenvolvimento do país, o que parece ter ofuscado as preocupações sobre uma educação institucionalizada pela Esdi. A ideia da “cópia” estava, portanto, fundamentalmente pautada na dimensão prática do campo, ou seja, na criação, produção e recepção do design por empresários, industriais e governantes. A discussão sobre o ensino da disciplina e a consequente circulação de ideias em torno dela, intensificada entre 1950 e 1960, foram pouco discutidas durante a primeira metade da década de 1970. Entretanto, as expressões “exportação”, “importação”, “dependência”, “independência”, “desenvolvimento econômico”, “estilo próprio”, “cópia”





---

FIGURA 13

Página da reportagem do *Jornal do Brasil* (London, 1977) com destaque para as falas dos participantes do Simpósio sobre "Desenho Industrial nos Países Dependentes" realizado na 29ª reunião anual da SBPC.

e "plágio" criaram um repertório de conceitos importante para uma nova interpretação – em vias de construção nos anos 1970 – sobre a institucionalização do design moderno brasileiro. Ao avaliar o passado da instituição com certo distanciamento histórico, a comunidade esdiana transferiu as interpretações e críticas sobre a prática do design brasileiro, formuladas uma década depois, para a análise do momento de fundação da escola. O mito da "cópia", consolidado na historiografia das décadas de 1990 e 2000, dessa maneira, foi construído a partir de interpretações multitemporais perpassadas pela avaliação anacrônica sobre o passado, desenvolvida na década de 1970.

---

### 3.3 Anacronismos entre a construção e a consolidação do mito da "cópia"

Nesse contexto de elaboração de novas interpretações sobre o passado, paralelamente às discussões realizadas na SBPC, em 1977, a Esdi organizava o evento de comemoração de seus 15 anos de fundação. A efeméride procurou consolidar a imagem pioneira da instituição e demonstrar a maturidade que o design no Brasil alcançava por meio das discussões que ocorriam dentro da escola. A questão do ensino de design foi então retomada pela celebração, momento chave para o entendimento da nova compreensão sobre o início das atividades didáticas na escola. Segundo o documento de apresentação do evento, era hora de "uma definição do papel do DI no Brasil", "ou o que o país lhe coloca como campo de atuação, dentro de sua realidade material e identidade cultural" (Apresentação, s.d., folha 3). A "circular 15 anos design Esdi", (s.d.) dedicada a informar e promover os debates prévios de organização, ainda registrou, em sua seção aberta à livre opinião, a preocupação da comunidade esdiana sobre o evento não se restringir à mera comemoração. No documento, os estudantes Luiz Carlos Velho e Enésio Magalhães Soares, por exemplo, expressaram ressalvas à noção internacionalista e colonizadora do design, enfatizando que o contexto brasileiro deveria ser considerado nas reflexões da efeméride. Em seus informes, a circular também indicou o apoio da imprensa carioca e da Associação Brasileira de Desenho Industrial para divulgar as questões relativas ao evento. *A Produto e Linguagem*, revista organizada pela ABDI e que teve duas edições publicadas na década de 1960, articulou uma nova publicação

em setembro de 1977, reunindo textos de diretores, professores e alunos da Esdi em sintonia com as comemorações daquele ano.

“Em busca de uma identidade” foi o título escolhido para a abertura da primeira edição da *Produto e Linguagem/conceitos* (ABDI, 1977), que objetivou reunir documentos relacionados a fatos importantes para o campo do design brasileiro, sobretudo com destaque ao “pioneirismo” da Esdi como suposto ponto de partida do design nacional [FIGURA 14]. A publicação afirmou em seu texto de apresentação que a busca por um caminho próprio seria a procura maior da escola carioca e que a publicação dos depoimentos auxiliaria em uma reflexão sobre certezas e dúvidas de personalidades ligadas ao ensino e à prática do design. De modo geral, os textos publicados reforçam a ideia de que a Esdi e o seu ensino foram importados de modelos exteriores, sobretudo conectados à escola de Ulm. Paralelamente, a adaptação à realidade local é apontada como um aspecto importante para o campo, sendo o ano de 1968 lembrado enquanto o início dos questionamentos nesse sentido. Logo abaixo da apresentação da edição, um breve texto de abertura, intitulado “Desenho Industrial Brasileiro: Uma História de 15 anos”, retoma os percursos iniciais do campo do design no Brasil, incluindo outras experiências de educação para além da Esdi. Marcado por contradições, o texto, ao mesmo tempo que afirma sobre o dinamismo dos debates em torno do ensino do design, reforça a ideia da “cópia” acrítica de modelos exteriores. Apesar da afirmação de que “A orientação da Esdi ora tendeu para o lado europeu, ora para o lado americano apresentando alguns caminhos próprios a partir da influência de poucos professores” (ABDI, 1977, p. 1), a conclusão é que foi apenas a partir dos debates de 1968 que a escola questionou seu modelo importado.

Os depoimentos de Carmem Portinho, Flávio de Aquino e José Bonifácio Rodrigues reproduzidos na publicação reforçaram a ideia de que um modelo importado havia sido implementado nos primeiros anos da escola, indicando que essa base estava bem distante da realidade brasileira. Na parte da publicação dedicada às falas dos alunos, as críticas à importação de *know-how*, à dominação cultural representada pela escola de Ulm, ao currículo inadequado à realidade brasileira, ao mercado de trabalho pouco receptivo e ao subdesenvolvimento nacional foram articuladas de diferentes maneiras por alunos como Valéria Munk London e Ferdy Carneiro. O vocabulário utilizado pelos diretores, professores e alunos da escola nos depoimentos reproduzidos na *Produto e Linguagem/conceitos* corrobora com a percepção de que os

---

FIGURA 14

Capa da publicação *Produto e linguagem / conceitos* (ABDI, 1977).

abdi associação brasileira de desenho industrial  
rua inhambu, 1293 4520 são paulo

SETEMBRO DE 1977

## Em busca de uma identidade

Esta publicação é a primeira da série Produto e Linguagem – Documento.

Documento de fatos importantes para a existência do desenho industrial no Brasil.

Determinante foi a criação da ESDI – Escola Superior de Desenho Industrial há 15 anos atrás.

Primeira escola criada na América Latina, a ESDI já formou 150 profissionais.

Experiência pioneira, carregada de erros e acertos, continua procurando um caminho brasileiro.

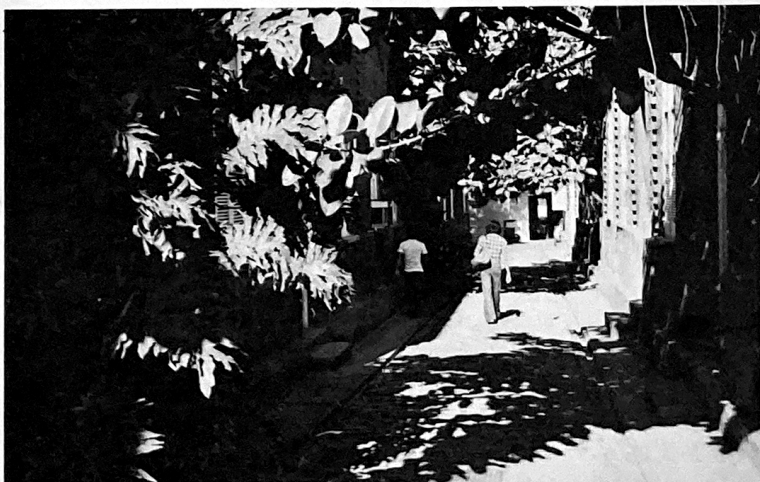
Os profissionais formados pela ESDI estão hoje espalhados pelos mais diversos setores.

Trabalhando, criando, questionando. Questionando até mesmo a própria escola. Alguns afastados da profissão.

A busca de uma identidade própria continua sendo a procura maior.

Através dos depoimentos de diretores, professores e alunos (atuais e ex) procuramos colocar a nu as certezas e as dúvidas dos que estiveram ou estão ligados à prática ou ao ensino do desenho industrial e da programação visual.

Acreditamos na importância desses depoimentos na medida em que traziam um convite à reflexão de todos. Na medida em que sirvam como ponto (ou de chegada).



## Desenho Industrial Brasileiro: Uma História de 15 anos

As primeiras investidas no campo do desenho industrial no Brasil aconteceram por volta da década de 30, partindo da iniciativa de arquitetos, que começaram a projetar alguns equipamentos para interiores, principalmente móveis, elementos vasados e brise-soleils. Nesta época, e na que se seguiu antes que o desenho industrial brasileiro se desenvolvesse, alguns designers estrangeiros estiveram entre nós executando trabalhos para companhias nacionais, como é o caso de Bernard Rudossky. Entretanto isto não foi suficiente para que decidissem pela implantação de sucursais de suas companhias de design, talvez porque não vissem no Brasil, maiores perspectivas de mercado de trabalho.

Só algum tempo mais tarde, já na década de 50, quando o futuro diretor da Escola

Superior de Forma de Ulm, Max Bill, participou da Primeira Bienal de São Paulo, é que se começou a pensar mais concretamente na criação de um curso para designers no país. Esta foi também uma fase que se caracterizou por um grande surto artístico e literário, época em que foram fundados os museus de Arte e de Arte Moderna em São Paulo, e o Instituto de Arte Contemporânea.

No Museu de Arte foi organizado um curso de desenho industrial, com duração de dois anos, cuja atitude básica era dar uma formação teórica e prática a profissionais que iriam projetar produtos de fácil aquisição. Lazar Segall, Pietro Maria Bardi, Roberto Burle Marx, entre outros, foram os primeiros diretores desta iniciativa. Pela primeira vez se formava a consciência da importância do desenho industrial

entre os não arquitetos, principalmente na área dos artistas concretos, como Waldemar Cordeiro e Décio Pignatari.

Este grupo mantinha muito contato com a Escola de Ulm. Alguns brasileiros chegaram mesmo a ir estudar na escola alemã, entre eles Alexandre Wollner e Almir Navignier (Wollner, inclusive, voltaria mais tarde para São Paulo trazendo Karl Bergmiller, ex-assistente de Max Bill, para fundar o primeiro escritório de comunicação visual no Brasil).

O movimento não se limitava a São Paulo: no Rio de Janeiro fundava-se o Museu de Arte Moderna. Em 56, a diretora do MAM, Niomar Muniz Sodré, convidou Tomas Maldonado, da Escola de Ulm, para elaborar um currículo e a planta original – mais tarde adaptado às necessidades brasileiras pela enge-

debates da década de 1970 construíram um longo repertório de conceitos para novas interpretações sobre o design em território nacional. Nesse contexto, personalidades do campo articularam a oposição em relação ao design moderno instituído a partir da fundação da Esdi em 1962. Esse movimento autorizou os críticos dos anos 1970 e, ao mesmo tempo, minimizou as articulações e negociações colocadas em prática pelos agentes da institucionalização. O depoimento de Zuenir Ventura (ABDI, 1977, p. 6) intitulado “É preciso autocrítica” sintetizou de maneira bastante precisa os anseios e as novas perspectivas em construção naquela década e em articulação no evento de comemoração dos 15 anos de fundação da escola de design carioca. Nas palavras de Ventura,

O grande problema da Esdi – apesar da inegável contribuição que vem dando ao desenvolvimento do design no Brasil – é que ela não foi criada como resposta, a partir de uma necessidade do processo industrial brasileiro. A Esdi surgiu – e foi implantada – em função da vontade de meia dúzia de pessoas, influenciadas pelo que se fazia lá fora, num determinado momento em que tiveram poder para montar uma escola de desenho industrial (ABDI, 1977, p. 6).

O jornalista e professor sugeriu que a implantação da Esdi foi feita sem nenhuma conexão com a realidade<sup>86</sup> nacional e sem se discutir o modelo de desenho industrial adequado ao país. Ventura argumentou que “para discutir-se o desenho industrial no Brasil é preciso discutir tecnologia, dependência econômica, e o próprio modelo econômico, o que nunca passou pela cabeça das pessoas, até 68” (ABDI, 1977, p. 6). Com os pés fincados em seu presente, Ventura transferiu aos anos 1950 e 1960 conceitos que, como ele mesmo assumiu, nem mesmo eram debatidos no passado. Em um movimento anacrônico, o extenso repertório de

---

86 O material de divulgação dos 10 anos de criação do Instituto de Desenho Industrial do MAM Rio, escrito por Pedro Luiz Pereira de Souza e Silvia Steinberg, em 1978, coloca em debate o realismo defendido por parte da comunidade de desenhistas industriais da época. Segundo o texto do material, a busca pelo modelo próprio gerava confusões que contribuíram para “um vício básico do pensamento brasileiro em design: o estabelecimento de dicotomias rígidas que valorizam ou não de tal forma os elementos constituintes da atividade que terminam conduzindo-os a uma descaracterização” (IDI, 1978, n.p.) ou mesmo a uma prática imobilista. O documento é um indício de que, apesar da valorização de um modelo próprio nas discussões dos anos 1970, a busca por esse modelo já era colocada em perspectiva por outras personalidades e instituições.

conceitos desenvolvido por meio de variados conflitos nos anos 1970 foi utilizado para desqualificar o momento de institucionalização do design moderno brasileiro. Ao mesmo tempo que Ventura criticou a Esdi, ele conferiu primazia à instituição, autorizando-se a pensar novos caminhos para o design nacional, não apenas o carioca. Nesse sentido, ele defendeu que “Mas não só a escola deveria ser reformulada: todo o design brasileiro deveria fazer uma autocrítica: a primeira, de origem, pois ele conseguiu se implementar mesmo não levando em consideração a produção artesanal do país, o que é um absurdo dentro de um país como o Brasil [...]” (ABDI, 1977, p. 6). Dessa maneira, Ventura ainda sugeriu que o campo do design brasileiro nunca procurou pesquisar suas fontes, sem saber as verdadeiras necessidades da indústria nacional. Sobre o debate da exportação, o professor afirmou ainda que a cópia de produtos prevalecia no Brasil, que deixava de olhar para os problemas da população e de seu mercado interno. Assim, conclui que “O que está errado nisto tudo não é o design, mas um modelo de economia que possibilita uma distorção da nossa tecnologia, baseada num esquema dependente” (ABDI, 1977, p. 6).

Os debates propostos pelos economistas em circulação na Esdi, como demonstrado na análise dos eventos de 1968, possuem grande importância tanto para o depoimento de Ventura quanto para as interpretações da “cópia” no design brasileiro. No arquivo da escola, juntamente aos documentos de 1968 do Diretório Acadêmico, encontrei o rascunho de um texto intitulado “Segunda Parte – Análise e Crítica Econômica” (s.d.), documento sem data e autoria especificada, capaz de provocar curiosidade e dúvidas [FIGURA 15]. Como prenunciado pelo título, o documento faz parte de um texto maior, produzido posteriormente aos eventos de paralisação da Esdi, provavelmente na segunda metade dos anos 1970, tendo em vista seu subtítulo dedicado a analisar a “Década de 1960/1970: Reestruturação da Problemática Básica da Economia Brasileira”. No arquivo da Esdi, contudo, o texto estava localizado na gaveta referente ao ano de 1968, mais especificamente na pasta nomeada Diretório Acadêmico, que reúne atas, relatórios e informes referentes tanto às burocracias do DA quanto à pesquisa de mercado realizada pelos estudantes na época. Deslocado da organização temporal proposta pelas gavetas do arquivo, o documento “Segunda Parte – Análise e Crítica Econômica” interpreta – anos depois e sob o ponto de vista crítico da pesquisa de mercado de 1968 – a adequabilidade ou não da fundação de uma escola de desenho industrial no contexto brasileiro.

Segunda Parte - Análise e Crítica Econômica

I. - GÊNESE DE UMA ESCOLA PERIFÉRICA

Em 1968 os alunos da ESDI - Escola Superior de Desenho Industrial - realizaram uma pesquisa sobre as condições e características do mercado de trabalho para o desenho industrial. O sentido e a urgência da pesquisa estavam ligados às crises sucessivas por que vinha passando a Escola, que naquele momento vinculava as exigências de modificações internas - como a reforma curricular - ao conhecimento dos fatores condicionantes externos. A ESDI, criada em 1963, portanto com curto período de existência, passou muito cedo a apresentar traços precoces de senilidade e inadaptação relativamente ao quadro sócio-econômico nacional.

Sabe-se que quando na sociedade uma determinada função necessita ser desempenhada, a história se encarrega de criar o órgão adequado a tal desempenho. Contrariamente, quando a criação de um órgão não responde a necessidades sociais concretas, mas é um fruto da administração, o mais provável é que ocorra um processo de atrofia ou rejeição desse órgão. Neste ponto a história tem sido inflexível: quando ainda não há, ou quando já não há função a ser cumprida, o órgão torna-se mais ou menos desnecessário, de qualquer forma dotado de uma crônica gratuidade e relativamente aos fins que pretende.

A problemática de inadaptação e crises internas da ESDI, enquanto órgão capacitado para a formação de profissionais com habilidades específicas, está vinculada à sua relativa gratuidade em relação à situação sócio-econômica brasileira.

Ao indagarmos das causas dessa contradição retornamos à questão crucial: teria a ESDI se antecipado ao momento de sua necessidade, ou já teria chegado tarde em relação a este momento? A primeira hipótese é imediatamente descartada quando atentamos para o extraordinário desenvolvimento e complexidade de nosso setor industrial, dotado de elevado grau de diversificação e integração vertical. Para a situação, por razões automáticas, presume-se que houve forte necessidade de uma escola de desenho industrial. Restamos a hipótese seguinte

“Gênese de uma escola periférica” é o subtítulo da primeira parte do texto em análise, que propõe o seguinte ponto de partida: “A problemática de inadaptação e crises internas da Esdi, enquanto órgão capacitado para a formação de profissionais com habilidades específicas, está vinculada à sua relativa gratuidade em relação à situação sócio-econômica brasileira”. Na perspectiva apresentada, a implementação de uma escola de desenho industrial no contexto de economia dependente da tecnologia importada seria inviável. O desenvolvimento do capitalismo no contexto brasileiro é, então, diferenciado de um modelo clássico dos países centrais na proposta do documento. O Brasil, nesse sentido, não teria uma dinâmica econômica própria de relações de produção, o que resultaria em uma situação de dependência, periférica e colonial. A criação da Esdi, portanto, não corresponderia às necessidades postas pela sociedade brasileira ou aos seus processos históricos, e a dependência tecnológica-financeira seria o maior obstáculo para o desenvolvimento de uma escola de desenho industrial. Por fim, “são estas condições que, ao qualificarem nossa economia como periférica, projetam suas características básicas sobre a constituição e o desenvolvimento da Esdi, agora entendida como escola periférica” (Segunda Parte..., s.d., folha 4, grifo do autor).

A inadequação fundamentada pelos conceitos de dependência, *know-how* técnico, mercado de trabalho e capitalismo periférico, mobilizados ao longo de todo o documento, pauta a proposta de interpretação de gênese da Esdi sob uma perspectiva sócio-econômica. Essa proposta se constitui em uma importante base teórica transferida para a interpretação das relações culturais do processo de institucionalização do design moderno brasileiro. Esse tipo de transposição, contudo, não é uma exclusividade do campo do design. Nos anos 1970, o crítico literário Roberto Schwarz<sup>87</sup> (2000) introduz no debate acadêmico a discussão sobre as ideias fora do lugar no estudo da cultura nacional. Segundo ele, haveria uma disparidade entre a sociedade escravista brasileira do século XIX e as ideias do liberalismo europeu em circulação no país. Do ponto de vista intelectual, essa disparidade se apresentaria por meio da dissonância entre o saber

---

87 O catálogo de divulgação dos 10 anos do IDI (1978), elaborado um ano após a publicação do livro *Ao vencedor as batatas* (2000), de Roberto Schwarz, sugere: “Recentemente o crítico literário Roberto Schwarz afirmou que no Brasil o romance precede os romancistas. O mesmo ocorreu no design” (IDI, 1978, n.p.). O trecho é uma pista de que as teorias de Schwarz circulavam também entre os estudiosos do design brasileiro.



e a cultura qualificados enquanto modernos dentro de um contexto como o brasileiro. Os pensamentos europeus, dessa maneira, não encontrariam lugar ao chegarem no Brasil por esbarrarem em uma realidade divergente de sua origem. Permeadas por polêmicas e discordâncias, as ideias fora do lugar de Schwarz foram confrontadas por Maria Sylvia de Carvalho Franco (1976) que, em oposição, defende a busca pelo entendimento dos ajustes internos da produção teórica à estrutura política e social do país. Sua proposição diverge da relação causal entre metrópole e colônia, em defesa da compreensão de particularidades internas da produção ideológica nesses espaços.

Em 2007, na comemoração dos 30 anos da primeira publicação do livro *Ao vencedor as batatas* (2000), Lília Schwarcz e André Botelho (2008) entrevistaram Roberto Schwarz em uma tentativa de rever as críticas em relação a “As ideias fora do lugar”. Segundo os entrevistadores, trata-se de “ensaio que tem sido muito debatido, e mal compreendido, talvez por conta de seu título provocador” (Schwarcz; Botelho, 2008, p. 147). Sobre as críticas de Franco (1976), Schwarz argumenta na entrevista que “As idéias produzem efeito de deslocamento, sem prejuízo de terem função. Esses não são aspectos incompatíveis. Elas têm função e dão a impressão de estarem fora do lugar – ao mesmo tempo” (Schwarcz; Botelho, 2008, p. 154). Para Schwarz, Franco havia atribuído a ele a interpretação de que as ideias não teriam função no contexto brasileiro, mas sua análise indicaria, na verdade, o sentimento difundido no Brasil de que as ideias estão deslocadas no país, percepção difícil de se desvencilhar. Todo esse debate, bastante complexo, com dinâmica própria e que envolve outras perspectivas – como a teoria da dependência – serve como um indício de que o design brasileiro também se posicionou a partir das novas interpretações da cultura intelectual em desenvolvimento no país durante os anos 1970. Imersas nesse ambiente de discussão, personalidades do campo do design problematizaram a ideia de “cópia” por meio de interpretações sócio-econômicas incorporadas pela historiografia e crítica do design na discussão sobre a circulação de ideias no campo.

Nesse sentido, a análise do texto “Segunda Parte – Análise e Crítica Econômica” encontrado de maneira deslocada na pasta de 1968 do arquivo da Esdi, em paralelo com o debate polifônico sobre a “cópia” analisado ao longo deste capítulo, argumento que o repertório de conceitos em torno do desenho industrial construído nos anos 1970

foi igualmente deslocado de maneira anacrônica para as décadas de 1950 e 1960 na elaboração de novas interpretações sobre o desenho industrial no Brasil. Posteriormente, durante os anos 1990 e 2000, uma historiografia interessada em investigar o período de formação do design moderno brasileiro, se apropriou desse novo vocabulário teórico que formulou, em diferentes temporalidades, o mito da “cópia” consolidado na historiografia do design brasileiro. Fundamentado por conceitos como “adesão ingênua” (Niemeyer, 1997), “mimese” (Moraes, 2005) e “design de costas para o Brasil” (Leite, 2006), esse mito minimiza as relações de troca transnacionais estabelecidas no passado – a partir da defesa de um ensino de design descontextualizado – em busca de uma identidade genuinamente nacional. Nos últimos anos, contudo, projetos brasileiros e estrangeiros, como o livro *Boa forma Gute form. Design no Brasil 1947-1968* (2021), organizado por Livia Debbane; o projeto de pesquisa *Schools of Departure*, desenvolvido pela Bauhaus Dessau Foundation; e a série de eventos nomeada *Bauhaus imaginista* promovida em diferentes países, entre 2018 e 2020, a partir da cooperação entre a Bauhaus Kooperation Berlin Dessau Weimar, o Instituto Goethe e a Haus der Kulturen der Welt de Berlim, têm questionado essa suposta descontextualização. Com o intuito de superar interpretações pautadas na ideia de influência unidirecional do pensamento de design, muitas vezes, atribuído exclusivamente ao contexto alemão, esses projetos propõem análises que repensam os contatos de design entre diferentes regiões do globo a partir das ideias de paralelismo, trocas e redes. Perspectivas importantes para o exercício de oposição ao mito da “cópia” do design moderno brasileiro, proposto no próximo capítulo.

→ Sign (Paper)  
from UK.



3

3  
10/10/10  
100 - 1000/1000  
1000 - 1000/1000  
1000 - 1000/1000

---

## CAPÍTULO 4

# Diálogos, trocas e conflitos: possibilidades de interpretação para a institucionalização do design moderno brasileiro

A modernidade latino-americana e caribenha enquanto um produto do exterior replicado localmente é uma percepção comum, porém distorcida, questionada pelas historiadoras do design Livia Rezende e Patricia Lara-Betancourt (2019) em diálogo com o antropólogo argentino Néstor García Canclini (2019). As dinâmicas entre tradição, modernidade e modernização nesses territórios, pelo contrário, incentivam processos culturais próprios que resultam em culturas denominadas por Canclini como híbridas. O conceito foi desenvolvido pelo antropólogo em seu livro *Culturas híbridas* (2019), publicado pela primeira vez em 1990, que pretendeu reunir saberes de diversas disciplinas dedicadas aos estudos sobre cultura em uma tentativa de compreensão dos fracassos e contradições da modernização latino-americana. Canclini sugere que um trabalho conjunto de ciências sociais nômades, ou seja, que circulam entre diferentes disciplinas, auxiliaria na construção de outros modos de percepção da modernização nos países latino-americanos para além de uma “força alheia e dominadora, que operaria por substituição do tradicional e do típico” (Canclini, 2019, p. 19). Ao refletir sobre o projeto moderno já em um contexto compreendido enquanto pós-moderno, o autor propõe repensar “a tese de que o

modernismo cultural e a modernização social nos transformariam em uma versão deficiente da modernidade canonizada pelas metrópoles” (Canclini, 2019, p. 23). Sua proposição, portanto, se afasta do binarismo interpretativo que, por um lado, apresenta a deficiência como explicação e, por outro, argumenta que por meio do pastiche os territórios latino-americanos seriam pós-modernos há séculos<sup>88</sup>.

Na perspectiva de Canclini, “Nem o paradigma da ‘imitação’, nem o da originalidade, nem a ‘teoria’ que atribui tudo à dependência, nem a que preguiçosamente nos quer explicar pelo ‘real maravilhoso’ conseguem dar conta de nossas culturas híbridas” (Canclini, 2019, p. 24). Dessa maneira, seria preciso, em um primeiro momento, reconhecer que as concepções sobre modernidade são diversas a depender de seu contexto, e se diferem, por exemplo, no campo artístico ou econômico e político. Canclini, assim, se dedica a entender as contradições da modernidade latino-americana a partir do questionamento “modernismo sem modernização?”. O autor se contrapõe à hipótese de que os países latino-americanos tiveram um “modernismo exuberante com uma modernização deficiente” (Canclini, 2019, p. 67), reiterada por autores como o mexicano Octavio Paz e o venezuelano José Cabrujas. Canclini (2019, p. 69) não deixa de evidenciar, contudo, o que ele denomina de modernização com expansão restrita, resultado dos desajustes entre modernismo e modernização úteis para as classes dominantes locais. A limitação do acesso aos bens da cultura visual por meio da espiritualização da produção cultural sob o aspecto da criação artística, resultando na separação entre arte e artesanato, ou a limitação da circulação de bens simbólicos em espaços de poder como museus são evidenciadas pelo autor na tentativa de caracterizar essa expansão restrita. Sua análise, portanto, compreende também as relações de poder estabelecidas pelos projetos de modernização em países outros que não os europeus. A partir dessas percepções, no entanto, o antropólogo questiona as conclusões de que no contexto latino-americano os movimentos de inovação artística, incluindo os embates em torno da

---

88 As ideias de “adesão ingênua” (Niemeyer, 1997) e “design de costas para o Brasil” (Leite, 2006) se aproximam da interpretação pautada na deficiência, ou seja, o contexto brasileiro subdesenvolvido e de uma industrialização atrasada, deficiente em relação aos países europeus, requer especificidades na elaboração da educação em design que não foram incorporadas pela institucionalização do design moderno brasileiro. Dijon de Moraes (2005), por outro lado, celebra a “mestiçagem” como fator positivo do contexto brasileiro e representativa de uma globalização antecipada que deveria ser incorporada também na produção contemporânea de design.

industrialização, do artesanato e do desenho industrial, foram enxertos ou transplantes sem vinculação com realidades locais. Para Canclini (2019, p. 71), essas conclusões são resultado da comparação errônea entre “imagens otimizadas” do processo de modernização dos países ditos centrais e a modernidade em outros territórios vistos como atrasados.

O principal argumento de Canclini, por outro lado, se pauta na afirmação de que “o modernismo não é a expressão da modernização socioeconômica mas *o modo como as elites se encarregam da intersecção de diferentes temporalidades históricas e tratam de elaborar com elas um projeto global*” (Canclini, 2019, p. 73). É preciso, portanto, entender essas múltiplas temporalidades e as contradições de seus cruzamentos, justaposições de diferentes tradições que afastam a interpretação do modernismo diretamente conectado à modernização socioeconômica. Ao analisar o contato de personalidades latino-americanos com as vanguardas europeias do início do século xx – incluindo os brasileiros Oswald de Andrade e Anita Malfatti – Canclini, em diálogo com a crítica literária Jean Franco (1986), contrapõe a ideia de “adoção mimética de modelos importados” (Canclini, 2019, p. 83), tendo em vista que nos países latino-americanos esses movimentos se reinventaram a partir do que ele define como enraizamento cultural. Dessa maneira, extrapolaram a ruptura com a história da arte característica das vanguardas europeias, formulando respostas a fatores externos ao próprio campo artístico, expressas em autodenominações como indigenismo ou novomundismo. É importante enfatizar também, que o antropólogo não deixa de incluir em seu livro *Culturas Híbridas* (2019) interpretações sobre o campo do design ao analisar os anos 1960. Para Canclini, nesse período, as sociedades latino-americanas passaram por transformações radicais do ponto de vista industrial e da introdução de novos materiais e tecnologias em seus cotidianos. A modernização da cultura visual nesses contextos passa a depender de grandes empresas, que possuem papel de mecenas na experimentação artística e na transmissão de inovações por meio do desenho industrial e gráfico (Canclini, 2019, p. 90), perpassadas por tendências hegemônicas no mercado internacional.

Sugiro, portanto, ao me apropriar das análises culturais elaboradas por Canclini (2019) sobre as diferentes modernidades latino-americanas, que as discussões do campo do design brasileiro durante as décadas de 1950 e 1960 devem ser vistas a partir de suas contradições moldadas por processos de hibridação. Além disso, afasto-me de um pensamento

binário que ordena o “mundo em identidades puras e oposições simples” (Canclini, 2019, p. xxxiii), como a da “cópia” ou não “cópia”. Apesar de reconhecer o valor do conceito de hibridação proposto por Canclini, evidencio também as problemáticas em torno desse termo, discutidas, inclusive, pelo próprio autor em sua introdução à edição de 2001 do livro *Culturas Híbridas* (2019). O conceito, transferido do campo da biologia para os estudos socioculturais, pode gerar confusões, tendo em vista sua concepção do século XIX que atribuiu à hibridação um suposto prejuízo ao desenvolvimento social. Ao compreender essa crítica, me aproximo da sugestão de Livia Rezende e Patricia Lara-Betancourt (2019, p. 7) de incentivar conceitos e noções como o de “hibridação”, mas também os de “Cubanidade cosmopolita” ou “apropriação criativa” – termos propostos pelas autoras Erica Morawski e Adriana Massida na edição especial do *Journal of Design History* editada pelas historiadoras – na elaboração de novas interpretações historiográficas. Se Canclini na década de 1990 se preocupou em superar termos – como mestiçagem, sincretismo ou criouliização – para elaborar interpretações sobre a cultura dos países latino-americanos a partir de uma nova perspectiva, agora, ao incorporar os debates pós-coloniais e as possibilidades em torno de uma história transnacional, proponho que palavras como diálogos, trocas e conflitos podem ser mais adequadas à análise complexa dos processos de institucionalização do desenho industrial brasileiro.

Novos olhares para o design moderno no país têm procurado enfatizar a relação de aprendizado e troca entre personalidades e instituições do design, como a Bauhaus e a HfG Ulm, e países para além da Europa e dos Estados Unidos. No contexto brasileiro, Livia Debbane concebeu e editou o livro *Boa forma Gute form* (2021) com o intuito de reunir textos sobre a intensa relação estabelecida entre diferentes agentes históricos – poetas, arquitetos, artistas – em um momento de emancipação disciplinar do design, as décadas de 1950 e 1960, que não se restringia apenas ao contexto brasileiro. Personagens como Max Bill, Mary Vieira, Tomás Maldonado, Niomar Moniz Sodré, Almir Mavignier e suas movimentações, sobretudo entre a Alemanha e o Brasil, são investigadas ao longo do livro que reúne ao todo 12 artigos. Já no contexto alemão, os projetos<sup>89</sup>

---

89 Os objetivos, textos, registros de eventos e outros materiais desenvolvidos pelos projetos podem ser acessados por meio dos seguintes *links*: <https://www.bauhaus-imaginista.org/> e <https://atlas.bauhaus-dessau.de/en>. Acesso em: 5 jun. 2023.

*Bauhaus Imaginista* (2018-2020) e *Schools of Departure* (2022), ambos desenvolvidos por instituições alemãs em parceria com pesquisadores de outros países, incentivaram investigações tendo como premissa uma perspectiva transnacional. Dessa maneira, idealmente, superando interpretações comuns focadas nas concepções de centro de influência ou impacto de ideias para compreender as interconexões e trocas entre diferentes regiões do globo. Ao longo deste capítulo, portanto, algumas das pesquisas desenvolvidas por esses projetos são mobilizadas em paralelo com documentos encontrados no arquivo da Esdi e em jornais da época com o intuito de enfatizar a dinâmica de relação entre brasileiros e outras personalidades estrangeiras na construção do design em território nacional.

Frente aos debates promovidos por personalidades como Ferreira Gullar, Tomás Maldonado e Max Bense – registrados, por exemplo, na coluna Artes Plásticas do *Jornal do Brasil*, conduzida por Gullar, ou mesmo na publicação *Inteligência brasileira* (2009), escrita por Bense –, a interpretação da institucionalização do design moderno brasileiro como “cópia” de um modelo de ensino ulmiano perde força. É possível afirmar que a escola alemã possuiu grande importância nas articulações de fundação da Esdi e no debate artístico concretista e neoconcretista brasileiro, no entanto, adesão acrítica, mimese ou design de costas para o Brasil são interpretações que minimizam os interesses e articulações dos agentes históricos da institucionalização. Em diálogo com Canclini (2019, p. 73), argumento que as referências ulmianas em circulação no contexto brasileiro foram interseccionadas entre diferentes temporalidades históricas por elites locais na elaboração de um projeto global. Em paralelo, o contato de estrangeiros com os brasileiros incentivou, mesmo que de maneira desigual, a reelaboração dos saberes sobre desenho industrial, poesia e arte em construção nos anos 1950 e 1960 em outros países. O contato de Haroldo de Campos, Max Bense e Elisabeth Walther é um bom exemplo. Textos do filósofo alemão foram publicados no Brasil a partir da mediação de Campos, da mesma maneira que Bense e Walther promoveram, na Alemanha, exposições e publicações sobre a arte concreta brasileira (Wolfson, 2015, p. 84). Uma crescente rede transnacional em torno da poesia concreta, que se relacionava com os debates sobre o design, foi articulada durante a década de 1960. O pesquisador Nathaniel Wolfson (2015, p. 89) argumenta que viagens ao Brasil de personalidades como Max Bill e Le Corbusier são frequentemente relatadas por narrativas dominantes que ignoram outros tipos de interação, talvez



mais abertas a um fluxo de aprendizado em via de mão dupla, como as promovidas por Haroldo de Campos, Max Bense e Elisabeth Walther.

Afirmar sobre a colaboração existente entre personalidades brasileiras e estrangeiras na construção de projetos modernos do século xx não significa ignorar a relação de poder desigual entre países europeus e do sul global. A historiadora Ana Luiza Nobre (2008, p. 89), em seu relato sobre pesquisa desenvolvida no arquivo da Hochschule für Gestaltung Ulm, demonstra surpresa em relação ao silêncio da escola alemã sobre suas interações com a fundação da Esdi. Até mesmo a biblioteca da HfG Ulm possuía, no momento de sua visita, poucos livros que abordam o campo do design brasileiro. Considerando que arquivos, bibliotecas e a prática arquivística são ferramentas estratégicas de poder (Monteiro, 2014), e que a organização e seleção de seus acervos reproduzem desigualdades, é possível sugerir que de fato as relações entre Alemanha e Brasil não aconteciam de igual para igual. Essa constatação não deve ser utilizada, contudo, como argumento para minimizar a agência de brasileiros que negociaram interesses a partir dessas dinâmicas de poder. É por isso que a institucionalização do design moderno brasileiro passa a ser foco deste capítulo com especial atenção aos processos de troca estabelecidos entre instituições e personalidades de diferentes perspectivas. Mediação, por fim, se torna um conceito que engloba relações de transferência, contato e recepção sem ignorar a agência de personalidades em articulação com as dimensões do poder. A expressão intelectuais mediadores, ou simplesmente mediadores culturais, é debatida, por exemplo, pelas historiadoras Angela de Castro Gomes e Patricia Santos Hansen (2016) com o intuito de nomear um conjunto muito diverso de atores nas sociedades, muitas vezes, pouco reconhecidos.

Ao se afastarem de dicotomias como criadores *versus* difusores, Gomes e Hansen (2016, p. 16) rejeitam as hierarquizações dos intelectuais envolvidos nos processos culturais. O intelectual mediador, nesse sentido, ao invés de ser compreendido enquanto um “mero transmissor”, passa a ser entendido como um condutor que acrescenta e transforma criativamente códigos culturais. É especialmente interessante como as autoras consideram que mediadores culturais articulam saberes entre seus pares, mas também entre públicos não especializados em um movimento de expansão do conhecimento em debate. Entre criação e mediação,

diferentes agentes – jornalistas, artistas, técnicos, políticos, grupos especializados ou não – propõem diálogos a partir de processos fluídos e polissêmicos. Segundo as historiadoras, “O mediador, nessa perspectiva, é o criador de algo híbrido, mas não no sentido negativo (desorganizado, impreciso, até impuro). Muito ao contrário, esse produto ‘misturado’, percebido como aquele capaz de estabelecer uma comunicação com novos públicos, apresenta uma complexidade que não deve ser minimizada ou banalizada” (Gomes; Hansen, 2016).

Tendo essa discussão em vista, e sobretudo assumindo que a institucionalização do design brasileiro se organizou a partir de mediações culturais, a primeira parte deste capítulo se dedica a entender os diálogos entre culturas intelectuais sobre design em contato no território brasileiro. A partir de materiais jornalísticos publicados entre o final da década de 1950 e o início dos anos 1960, percorro os caminhos estabelecidos entre mediadores essenciais para a institucionalização do design nacional, como Ferreira Gullar, Niomar Moniz Sodré, Tomás Maldonado e Mário Pedrosa. Em um segundo momento, dialogando com a documentação coletada no arquivo da Esdi, argumento que a criação da escola de design carioca foi resultado de uma série de conflitos e apropriações. Além disso, sua fundação fez parte de um processo maior de discussão sobre o design, não sendo, portanto, um fim ou um marco exclusivo para a institucionalização do design moderno brasileiro. A escola não foi sinônimo de aprovação única de um modelo, sendo os primeiros anos de vida da instituição já marcados por divergências relativas à sua estrutura administrativa e curricular. A última parte deste capítulo, dessa maneira, se dedica a refletir sobre a continuidade dos debates pós-fundação da Esdi, indício que auxilia na defesa do argumento que o desenho incerto de uma nova disciplina foi sendo aos poucos moldado a partir da experimentação, ultrapassando marcos temporais ou certezas atribuídas ao passado – em diferentes presentes – pela cultura histórica da “cópia”.

---

## 4.1 Correspondências transnacionais sobre um novo fazer "artístico"

Nacionalismo e internacionalismo, duas palavras aparentemente antagônicas, conviviam entre si no final da década de 1950 na medida em que o Brasil inflava o sentimento ufanista em paralelo à busca por reconhecimento da nação no contexto internacional (Le Blanc, 2017). Ao analisar o contexto brasileiro que sediou o Congresso Extraordinário de Críticos de Arte, organizado pela Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) em 1959, a pesquisadora Aleca Le Blanc defende que a imagem de modernização nacional era promovida em um cotidiano caótico e confuso. Contradições, como desordem e progresso, convergiam em exposições, crítica de arte e cultura visual do país (Le Blanc, 2017, p. 236). Como ponto de partida para a análise das correspondências entre personalidades diversas na formulação do campo do design brasileiro, assumo a complexidade de um contexto em construção que convivia com as contradições de projetos utópicos de modernização e o caos promovido por esses mesmos projetos em execução, por exemplo, nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília.

Instituições como o MAM Rio e mediadores culturais em circulação nesses ambientes discutiam a formação do design moderno brasileiro na década de 1950 a partir de divergências, disputas, contradições e adaptações permeadas por limitações orçamentárias e políticas impostas naquele momento. Concretismo, racionalidade, escola de Ulm, arte, arquitetura, poesia eram temas discutidos pelos brasileiros em diálogo com personagens estrangeiros. Posteriormente, no entanto, afirmações reducionistas – como a de que a ETC e a Esdi reproduziram modelos de ensino alemão (Niemeyer, 1997; Moraes; 2005) – subestimaram a dinâmica de circulação de ideias no contexto brasileiro. Niomar Moniz Sodré é uma dessas mediadoras que possui importância primordial na construção dos projetos do MAM Rio e da ETC. Embora seu nome seja citado em pesquisas interessadas na institucionalização do design no Brasil (Souza, 1996; Niemeyer, 1997; Leite, 2006), sua agência frente às referências estrangeiras ainda é pouco explorada. Em linhas gerais, os contatos de Moniz Sodré com Max Bill e Tomás Maldonado são brevemente destacados pela historiografia do design como momentos importantes para a criação

da ETC sem maiores investigações sobre a participação ativa de Moniz Sodré na promoção do debate sobre design no contexto brasileiro.

Niomar Moniz Sodré assumiu a diretoria do MAM Rio em 1951, momento em que a instituição ainda ocupava de maneira provisória o edifício do Ministério da Educação e Cultura, articulando ao longo da década de 1950 a construção e implementação da atual sede no aterro do Flamengo, projetada pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy. Segundo Aleca Le Blanc (2021), Moniz Sodré promoveu e participou de uma intensa rede de sociabilidade que incluía figuras como Mário Pedrosa, Carmem Portinho e Tomás Maldonado na elaboração dos planos do museu, com especial atenção para a educação fomentada por meio de cursos, publicações e palestras na instituição. O interesse pelo design se intensificou especialmente a partir do ano de 1956, em paralelo à promoção de uma ideia de museu que extrapolaria a convencional exposição de obras de arte para passar a promover um espaço criador de ideias, formas e objetos (Le Blanc, 2021, p. 88). É válido refletir que, nesse contexto de intensificação do interesse do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro pelo design, a primeira Exposição Nacional de Arte Concreta foi exibida, em dezembro de 1956, no MAM São Paulo, e, entre janeiro e fevereiro de 1957, no MAM Rio. O evento foi um importante momento para a consolidação de uma série de debates em torno do abstracionismo e do concretismo na arte brasileira, mas também evidenciou divergências entre grupos artísticos paulistas e cariocas que, mais tarde, culminariam no movimento neoconcreto (Enciclopédia Itaú Cultural, 2023). A sugestão da oposição entre essas duas localidades, contudo, parece uma interpretação simples frente ao debate que ocorria na época.

Entre dezembro de 1956 e janeiro de 1957, os jornais *O Estado de S. Paulo* e *Jornal do Brasil* publicaram reportagens sobre a Exposição de Arte Concreta, importantes indícios das divergências e defesas em relação ao concretismo no Brasil. Três textos publicados de forma anônima no jornal paulistano provocaram um debate que resultaria na curiosa defesa à arte concreta fomentada pelo jornal carioca, que dois anos depois publicaria o manifesto neoconcreto. Intituladas “Exposição de pintura concreta no MAM” (*O Estado de S. Paulo*, 1956a), “Os concretos no museu” (*O Estado de S. Paulo*, 1956b) e “Os concretos na sala grande” (*O Estado de S. Paulo*, 1956c), as reportagens criticaram as poucas reações em relação à mostra que ocorria no MAM São Paulo. Em sua primeira publicação, o autor anônimo questionou a confusão gerada pelo concretismo no país, um debate

caracterizado por ele pela construção e não por uma produção concluída sobre suas condições teóricas. Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Paul Klee foram artistas levantados pelo autor como referências mobilizadas pela discussão concretista que impunha no Brasil a abstração como a última fronteira da pintura. Ao discutir o caso nacional, o autor questionou a tomada de direção dos brasileiros por uma “adoção da pesquisa, sem o suficiente amadurecimento da convicção” (O Estado de S. Paulo, 1956a), deixando de lado a intenção criadora dos antigos abstratos. O autor indagou ainda o que caracterizou como adesão às referências europeias pelos artistas brasileiros concretistas. Nesse sentido, os artistas brasileiros concretistas teriam tomado uma posição de “vago apoio ao abstracionismo geométrico” (O Estado de S. Paulo, 1956a). A reportagem anônima, portanto, questionou a capacidade interpretativa dos artistas expostos na exibição de arte concreta em relação às referências históricas do campo artístico. Para o autor, a admissão do concreto em território nacional não deveria implicar necessariamente no desdém das necessidades inconscientes, irracionais e misteriosas do homem preexistentes à figura do pintor.

A segunda reportagem da série de críticas publicada no *Estado de S. Paulo*, por sua vez, incluiu a poesia concreta no alvo de acusações. O crítico anônimo acusou a relação estabelecida entre poesia e artes plásticas, argumentando que essas seriam linguagens de diferentes fundamentações. A geometrização exercida pelas obras em exposição foi fortemente acusada de um instrumento inábil e rudimentar. A exposição como um todo foi descrita enquanto um injustificável gesto extremista de uma juventude. As obras, segundo o crítico, não teriam permanência por serem frágeis e, sobretudo, vagas. A última reportagem da série, por fim, se dedicou a analisar as obras expostas na sala grande do MAM. A falta de inventividade foi o principal ponto de discussão no texto final que concluía uma severa crítica à primeira Exposição Nacional de Arte Concreta. O crítico anônimo atacou também a atribuição “nacional” ao nome da exposição que, segundo ele, tornava “antipática a designação da exposição, quase chegaríamos a uma disciplina nacional de arte aplicada, o que seria desastroso até mesmo para um artista como Alfredo Volpi” (O Estado de S. Paulo, 1956c). As críticas, contudo, não passariam despercebidas por duas figuras importantes na construção do concretismo brasileiro. Augusto de Campos publicou ainda no mesmo ano, em 1956, o texto “Concretos e anônimos” divulgado pelo *Jornal do Brasil*. Décio Pignatari, por sua vez, expôs no mesmo jornal, em janeiro de 1957, o depoimento

intitulado “A exposição de arte concreta e Volpi” em defesa do concretismo brasileiro. Ambos os textos foram divulgados no Suplemento Dominical sob o aval de Ferreira Gullar, responsável pela edição do caderno.

As críticas à poesia concreta pautaram a réplica escrita por Augusto de Campos (1956). Em seu texto, o poeta revelou ser Geraldo Ferraz, crítico de arte que havia se envolvido na elaboração da *Revista de Antropofagia* durante a década de 1920, o autor das críticas publicadas no *Estado de S. Paulo*. Campos questionou a divulgação anônima dos textos, reforçando ser surpreendente um periódico de tal reconhecimento não esclarecer a autoria de suas publicações. Além disso, o autor transcreveu trechos das críticas escritas por Ferraz com especial atenção ao questionamento do crítico em relação às referências ao documento “Tableau-poème” (1928), de Mondrian, e ao “Universel Poème”, iniciado por Henri M. Barzun. Campos tentava se opor à suposição de Ferraz de que os poetas concretos brasileiros pretendiam “inculcar-se como produto de ‘geração espontânea” (Campos, 1956, p. 5). Dessa maneira, o poeta brasileiro demonstrou que ele e seus companheiros, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, conheciam profundamente as raízes da poesia concreta. Augusto de Campos, inclusive, corrigiu a referência feita por Ferraz à obra de Mondrian que, na verdade, teria sido escrita por Michel Seuphor em versos livres e lineares e, posteriormente, ilustrada por Mondrian. Essa referência, portanto, nada teria a ver com as intenções dos poetas concretos. Por fim, Campos afirmou: “Muito mais do que o Sr. Anônimo estão os poetas concretos empenhados na busca de uma tradição e de uma linhagem para sua poesia” (Campos, 1956, p. 5).

Décio Pignatari, por outro lado, avançou em seu posicionamento frente à exposição de arte concreta e às críticas ao evento, propondo que o concretismo visual possuía importante papel na formação do que ele caracterizou como nova cultura brasileira. Ao citar algumas das obras europeias referidas por Geraldo Ferraz para desqualificar a novidade da poesia concreta em território nacional, Pignatari – para além de demonstrar domínio em relação à temática – afirmou que não era a novidade ou a originalidade isolada que interessavam aos poetas concretos e, sim, “a realização de uma poesia construtiva, direta e sem mistério, que ‘dispense interpretação’ [...]” (Pignatari, 1957, p. 9). Do ponto de vista da pintura, Pignatari não deixou de evidenciar a valorização por parte dos concretistas brasileiros do trabalho de Alfredo Volpi. Segundo o poeta, Volpi, apesar de não ter se preocupado em saber em

qual “ismo” sua obra se encaixaria, havia mobilizado problemas visuais próximos aos interesses dos concretistas. Sendo assim, os artistas concretos, como Waldemar Cordeiro, “empenhados justamente na fundação de uma tradição do rigor para a cultura brasileira” (Pignatari, 1957, p.9), valorizavam Volpi enquanto o maior pintor do Brasil.

Confrontados por Geraldo Ferraz, Augusto de Campos e Décio Pignatari, poetas e artistas concretos brasileiros, exercitaram seus domínios teóricos e diferenciações em relação às referências estrangeiras. Se o design institucionalizado pela Esdi foi uma consequência da vitória dos concretistas frente a outros debates, assim como defendido por João de Souza Leite (2006), seus interesses não se resumiam à reprodução acrítica de um modelo artístico praticado no exterior. Pelo contrário, as reportagens analisadas demonstram que os concretistas debatiam tais referências e, frente aos seus críticos, negociavam seus posicionamentos no contexto brasileiro. Para além de adaptabilidades, os artistas, poetas e desenhistas industriais brasileiros propunham uma vertente nacional de um movimento que se construía também a partir do fluxo transnacional de ideias. Contextos aparentemente divergentes convergiam na construção de uma nova categoria artística no país. O encontro entre o pensamento alemão e o brasileiro, por exemplo, fomentou o que a pesquisadora Ilana Tschiptschin (2020) interpreta como um contexto de realidades emaranhadas, questionando a direcionalidade do fluxo de pensamentos entre países ditos centrais e periféricos. Para Tschiptschin, diferentes formas de expressão, seja por meio da poesia ou do design, foram perpassadas pela questão da materialidade do discurso em um período em que a discussão em torno de uma civilização tecnológica estava em destaque. Instituições como a HfG Ulm e a Esdi, nesse contexto, se dedicavam a entender a produção intelectual a partir dos conceitos da informação e da materialidade do design.

No encontro entre poesia e design, os concretistas brasileiros, dentre eles Augusto e Haroldo de Campos, discutiam possibilidades do racional e do sensível a partir da ideia de racionalismo sensível. Envolvidos, portanto, em um processo de transcrição (Tschiptschin, 2020, n.p.), essas personalidades – em parceria com interlocutores estrangeiros – posicionaram no debate internacional novos pensamentos construídos em território nacional. Assim como indicado por Nathaniel Wolfson (2015) e Ilana Tschiptschin (2020), por meio de exposições, encontros, publicações e eventos promovidos por Max Bense e Elisabeth

Walther, na Alemanha, sobretudo na Universidade de Stuttgart, esses pensamentos circulavam em outros contextos que não o brasileiro sob o aval de seu caráter internacionalista. Internamente, contudo, como indicado pelo debate promovido pelo *Jornal do Brasil* e *O Estado de S. Paulo*, sua dimensão nacional era negociada pelos concretistas frente aos seus críticos conterrâneos. A discussão promovida pelos articuladores da arte concreta no Brasil foi importante também para a formação do design moderno, tendo em vista que os limites disciplinares no final da década de 1950 estavam pouco delimitados. Arquitetura, arte, desenho industrial, poesia eram paralelamente discutidos em um contexto de promoção do desenvolvimento nacional. Se em 1956 o MAM Rio intensificou seu interesse pela formação artística, que incluía o design como uma nova categoria de produção, a instituição parecia se articular – e não apenas responder – aos interesses e diferentes contextos em negociação no ambiente nacional; mesmo que circunscritos a uma elite política, intelectual e econômica representada por figuras como Niomar Moniz Sodré, Mário Pedrosa e Ferreira Gullar.

Nesse contexto, o Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* (SDJB) sob o comando de Ferreira Gullar teve importante papel na promoção dos debates em torno das artes. A mediação cultural foi central para a atuação profissional de Gullar, intelectual que também contribuiu para a criação artística nacional, um exemplo da volatilidade da categoria de “intelectual mediador” (Gomes; Hanse, 2016), que se confunde, muitas vezes, com a de criador. Inaugurado em 1956, o Suplemento teve o apoio de Reynaldo Jardim, importante figura para a reforma do *Jornal do Brasil* implementada na década de 1950. A seção foi inicialmente comandada por Oliveira Bastos em parceria com Gullar. A partir de fevereiro de 1957, no entanto, Ferreira Gullar assumiu sozinho a responsabilidade pelo caderno até o seu fim em 1961. Artigos, notas, traduções e depoimentos de artistas foram publicados com o intuito de “manter acêso o interêsse do público pelas artes plásticas, em incutir-lhe respeito e admiração pelo o que de bom se faz, no Brasil e fora do Brasil, no setor dessas artes [...]” (Gullar, 1958, p. 3). Tomás Maldonado, por exemplo, foi um dos autores publicados no SDJB, o que reforça a importância de sua presença no contexto brasileiro. Desde o início da década de 1950, Maldonado já circulava no ambiente artístico nacional e ao longo desse período se aproximou de Moniz Sodré tornando-se seu amigo pessoal (Le Blanc, 2022, p. 90). A convite de Niomar, o argentino visitou o MAM Rio, em



1956, para implementar no museu carioca a exposição sobre os trabalhos desenvolvidos na HfG Ulm e auxiliar no desenvolvimento do currículo da ETC (Le Blanc, 2022, p. 92). Na mesma visita, Maldonado proferiu ainda o discurso intitulado “A educação em face da Segunda Revolução Industrial”, reforçando seu especial interesse pelos processos educativos.

Como argumenta Le Blanc (2021), no período pós-guerra, a educação passa a ser compreendida como uma ferramenta fundamental para a construção de um mundo moderno. Os museus, incluindo os brasileiros<sup>90</sup>, também se alinhavam a essa perspectiva na tentativa de promoção de um reconhecimento estético por meio da arte. No final dos anos 1950, o MAM Rio expandiu suas preocupações incluindo o desenho industrial em seus planos. Essa decisão de inclusão foi resultado de um diálogo extenso entre figuras como Maldonado, Moniz Sodré e Max Bill paralelamente à supervisão de outros agentes atentos a essas trocas. O SDJB publicou, por exemplo, em maio de 1957, uma série de textos sobre Bill, escrita por Maldonado e inicialmente publicada na revista argentina *Nueva Visión*, em 1954, que evidencia o intenso diálogo transnacional em torno da arte e do design. Ao pesquisar sobre a circulação do pensamento concreto entre Argentina e Brasil, Elisabeth Varela (2017, p. 15) destaca a importância dos diálogos artísticos que aconteciam no ambiente latino-americano. Além disso, tendo em vista a série sobre Max Bill publicada no SDJB, a autora evidencia a circulação das ideias do artista suíço no Brasil por meio das interpretações de uma personalidade argentina. Em uma breve apresentação do Suplemento ao primeiro texto da série escrita por Maldonado, Ferreira Gullar reforçou sua aproximação das ideias concretas, sugerindo que a arte concreta se tratava de “uma experiência profundamente revolucionária” e “que se apóia numa visão atualíssima dos problemas de expressão” (Maldonado, 1956a, p.9). Ao interpretar Bill, Maldonado (1957a) discutiu expressões como “artista total” e analisou a vontade de coerência no trabalho do artista. A análise

---

90 Em fevereiro de 1957, Mário Pedrosa publicou no *Jornal do Brasil* a reportagem “Museu e educação”, representativa do interesse sobre a educação em museus no contexto brasileiro. Pedrosa elogiou o presidente Juscelino Kubitschek pela manutenção do cargo do embaixador Paulo Carneiro na representação brasileira da Unesco. Carneiro promoveu a visita de J. K. Van der Haagen, diretor de Museus e Monumentos da Unesco, ao Brasil. E segundo Pedrosa (1957), o visitante participou de reuniões importantes para a formulação do programa temático para o Estágio Internacional de Museus que ocorreria no ano seguinte, no Rio de Janeiro. A relação dos museus com a problemática da educação seria, ainda segundo Pedrosa, uma das maiores contribuições que o evento poderia trazer, tendo Van der Haagen contribuído nesse sentido.

procurou afastar a arte concreta da ideia de um estilo artístico dogmático e aproximá-la de uma resposta a um novo tempo. Para Maldonado, o concreto representava uma posição artística capaz de entender, a partir de uma nova perspectiva, as ideias de coerência e estilo. No trabalho de Bill, nesse sentido, “a vontade de uniformar não prevalece sobre a vontade de formar”, resultando em um “estilo livre e responsável” (Maldonado, 1957a, p. 9).

No segundo texto da série, “Arte concreta e arte abstrata” (Maldonado, 1957b, p. 9), Tomás Maldonado definiu os limites e potencialidades da arte concreta em diálogo com as proposições teóricas e trabalhos artísticos de Max Bill. Maldonado, assim, retomou em seu texto relações teóricas clássicas, como a de forma e função, sob a perspectiva analítica de Bill. Além disso, mobilizou os referenciais históricos representativos para a discussão, incluindo Theo van Doesburg e Wassily Kandinsky. No entanto, o autor fez questão de distinguir essas referências – qualificadas por ele como uma tendência artística – da arte concreta, que, por sua vez, seria uma conduta estética independente. Segundo o professor argentino, “A primeira arte abstrata pretende ser uma crônica sublimada da realidade e aí está a razão de sua tão franca diferença da arte concreta, cujo propósito, como tantas vezes se tem dito, não é documentar uma realidade mas criá-la” (Maldonado, 1957b, p. 9). Por fim, Maldonado atribui à arte concreta a característica de método passível de renovação e verificação, temática reservada à terceira e última parte do texto dessa série.

“Arte de ‘N’ dimensões” (Maldonado, 1957c, p. 9), texto publicado na semana seguinte ao debate conceitual, se aprofundou no processo criador da arte concreta. Da imagem-ideia à imagem-objeto, essa conduta estética acentuaria o caráter objetivo e verificável de uma imagem final. Segundo Maldonado, isso não excluiria a riqueza da criação subjetiva de um objeto que representaria a totalidade dos dados, incluindo os perceptivos. Nesse sentido, a unidade das artes visuais seria urgente, não sendo o resultado da superposição de expressões como a arquitetura, a pintura ou a escultura, mas a fusão no espaço de todas essas artes. Apesar do forte diálogo com Max Bill, ao final do texto Maldonado acentuou a importância das noções científicas na arte concreta e de seu caráter complexo por tratar de uma realidade destinada à comunicação. Essas seriam, inclusive, as principais diferenciações do pensamento de Maldonado em relação à Bill, que se acentuariam entre 1956 e 1957, período em que o argentino assumiu a direção da escola de Ulm. Ao analisar essa diferenciação, Ana Luisa Nobre (2008) evidencia a

oposição de Maldonado à ideia de *gute Form* defendida por Bill, acusando seus seguidores de formalistas neo-acadêmicos. O professor argentino, por outro lado, pretendia “libertar o design da esfera da arte” (Nobre, 2008, p. 50), reforçando a objetividade e a racionalidade nos processos de design. Apesar dos textos de Tomás Maldonado terem sido escritos em 1954, a publicação no SDJB acompanhou, coincidentemente ou não, uma fase importante para o redirecionamento científico protagonizado pelo argentino e em vias de implementação na HfG Ulm. De qualquer maneira, a circulação das ideias de figuras fundamentais para a formulação dos caminhos tanto da arte concreta quanto do design em discussão na escola de Ulm se fazia presente no contexto nacional com especial atenção para as interpretações de Maldonado, tendo em vista sua publicação no SDJB.

Do outro lado do atlântico, contudo, o debate promovido pelo *Jornal do Brasil* alcançava, segundo Gullar, o lugar que seria o “principal reduto” (Maldonado, 1957a, p.9) da arte concreta. Intermediado por Almir da Silva Mavignier<sup>91</sup>, estudante brasileiro na HfG Ulm, o SDJB também começava a circular no contexto alemão. Na edição do dia 19 de maio de 1957, a capa do Suplemento anunciou: “Jornal do Brasil chega em Ulm” (*Jornal do Brasil*, 1957, p.1). Eugen Gomringer, poeta concreto e secretário de Max Bill, havia enviado uma carta à Ferreira Gullar, elogiando os modernos no Brasil pela coragem e vitalidade. Segundo Gomringer, não havia nada igual na Europa como o Suplemento publicado no *Jornal do Brasil*. O periódico brasileiro também procurava dar notícias do que acontecia em Ulm, já que, como evidenciado pela fala de Gullar, a escola era vista com bons olhos pelos concretistas brasileiros. A seção “figuras” (*Jornal do Brasil*, 1957, p. 9) do Suplemento, em 25 de agosto de 1957, anunciou uma pequena bienal na HfG Ulm, na qual Mavignier expunha, e evidenciou a ausência de Maldonado na exposição devido aos recentes desentendimentos que haviam resultado na saída de Max Bill, também expositor na bienal, da direção da escola. Além disso, o jornal brasileiro reforçou a possível participação de Mário Pedrosa, a convite de Maldonado, em um curso que aconteceria na escola alemã. As relações estabelecidas entre brasileiros e estrangeiros em torno do pensamento concreto, portanto, procuravam se fundamentar no fluxo

---

<sup>91</sup> Almir Mavignier fez parte de um grupo de brasileiros que, em diferentes momentos, estudaram na HfG Ulm. Para além de Mavignier, Alexandre Wollner, Eike Koch-Weser, Frauke Koch-Weser, Günter Weimer, Isa Maria Moreira da Cunha, Jorge Bodanzky, Mário Giraldes Zocchio, Mary Vieira e Tedda Lucia Pitanguy foram alunos na escola de Ulm (Debbane, 2022, p. 51).

---

**FIGURA 16**

Reportagem do *Jornal do Brasil* (Trota, 1958) sobre a inauguração do MAM Rio que reproduziu dois organogramas diferenciando “O Museu no presente” e “O Museu no futuro”.

de pensamento entre escola de Ulm e instituições brasileiras de cultura e educação. E, como identificado nas reportagens, pelo menos uma parte dos articuladores brasileiros estava ciente das disputas internas da HfG Ulm. Os caminhos tomados no MAM Rio e na consequente construção do currículo da ETC não parecem ser, portanto, resultado de ingenuidade.

Como evidenciado por Aleca Le Blanc, “Munida de interlocutores como Mário [Pedrosa], Ivan [Serpa], Carmem [Portinho] e Tomás [Maldonado], Niomar [Moniz Sodré] estava rodeada de indivíduos semelhantes a ela, todos detentores de um espírito empreendedor e pensamento ousado, que ela também manifestava na figura de diretora do MAM Rio” (Le Blanc, 2021, p. 89). A inauguração da sede definitiva do museu no aterro do Flamengo, em janeiro de 1958, evidenciou ainda mais a perspectiva para o desenho industrial brasileiro em vias de construção na cidade do Rio de Janeiro. Compreendido como um “presente de Niomar” (Penna, 1958, p.1) ao Rio, o MAM havia articulado esforços durante seis anos, sob a representação de Moniz Sodré<sup>92</sup>, para a construção de sua sede definitiva. A pré-estreia do museu, que inaugurou apenas parte de sua construção total prevista, reuniu diferentes personalidades, incluindo o diretor do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MOMA), William Burden; o artista Cândido Portinari; e o poeta Carlos Drummond de Andrade (*Jornal do Brasil*, 1958, p. 14). Entre a pré-estreia e a abertura oficial da instituição, o SDJB publicou uma reportagem fundamental para a compreensão da maneira como o campo artístico brasileiro incorporava o pensamento concreto em suas dimensões prática e educacional no contexto nacional. Assinada pelo pseudônimo Teresa Trota, a reportagem, impressa em página dupla e intitulada “Em casa própria; o Museu de Arte Moderna” (Trota, 1958), anunciou as concretizações e intenções do MAM Rio. Dois organogramas dispostos na parte inferior de ambas as páginas da reportagem organizaram o que seria o museu no presente e o museu no futuro [FIGURA 16]. Ao interrogar esse documento, Le Blanc

---

92 A reportagem de Nilson Penna (1958) sobre a inauguração do MAM Rio, publicada no *Jornal do Brasil*, descreveu a importância de Niomar Moniz Sodré na construção do Museu, ressaltando a origem familiar “ilustre e tradicional” (Penna, 1958, p. 1) da diretora. Ao mesmo tempo, as perguntas direcionadas por Penna à Moniz Sodré questionavam o papel da “mulher na construção de um Brasil melhor”, evidenciando a violência de gênero que minimizava a participação das mulheres no campo do trabalho. Por fim, o grande esforço de Niomar Sodré é atribuído “a altivez dos grandes vultos de sua família” (Penna, 1958, p. 1), o que acaba por desmerecer as articulações que estavam sendo colocadas em prática pela diretora, mesmo que circunscritas à elite intelectual e econômica brasileira.

JUAN ARP - Execução d'uma forma humana, banais, spectral.

A partir de amanhã, dia 27 de janeiro de 1968, tem o Rio de Janeiro o seu Museu de Arte Moderna, oficialmente instalado em sede própria. A partir de amanhã — com a exposição conjunta do patrimônio do Museu, do salão de Ben Nicholson no IV Bienal de São Paulo, e de nove escultores britânicos contemporâneos — encaminhar-se-ão para um imponente construído no alto contíguo à Avenida Beira-Mar aquelas que até aqui encontravam na Rua da Imprensa, 104, entre os pilões do Ministério da Educação, o eixo e o fulcro da vida artística desta cidade. O Museu já existe há bastante tempo e terá, a partir de amanhã, intensamente para realizar-se e para levantar nossos padrões de criação e de apreciação visuais. Mas funciona, até há pouco, em precárias instalações (a sede provisória e os barracões do ateliê) que lhe dificultavam os movimentos, mesmo assim surpreendentemente econômicos e eficientes. Agora, com a nova sede — por mais que ainda em construção, a qual não estará definitivamente pronta senão em 1969 — o Museu poderá dobrar ou triplicar suas atividades, o que significa, de certo modo, dobrar ou triplicar a atividade cultural do Rio.

O MUSEU: ONTEM

Fundado em 1948 por um grupo de entusiastas tendo à frente Raimundo de Castro Maia, o Museu funcionava praticamente na obscuridade (funcionava numa sala do Banco Bouviara, com meia-dúzia de objetos de arte e quase nenhuma repercussão em nossa vida cultural). Em 1952, foi convidada a assumir-lhe a direção executiva a Sra. Niomar Moniz Scott, que imprimiu desde logo um caráter acelerado a todos os aspectos da atividade do Museu. Usando de todo o seu prestigio, Niomar pôs meio-mundo em movimento. Arrançou do Ministro Simões Filho e dos reticentes arquitetos que criaram o edifício do Ministério da Educação uma área para o futuro Museu onde construiu, em madeira, uma sede provisória para o Museu. Deu a este nova direção e novo caráter institucional e personalidade a um tempo influente e dinâmica. Promoveu uma série ininterrupta de iniciativas que tiveram de ajudar o Museu do Rio de Janeiro até o ano paulo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, já famoso pelas bienais. E tratou do principal: a construção do Museu, uma sede o maior e o melhor possível, onde a instituição pudesse expandir-se sem peias e cumprir a plenitude de sua missão artística e didática. Organizou, para isso, uma série de campanhas financeiras. E conseguiu, depois de muita luta, o mais difícil: o terreno de seis mil e dois metros quadrados, no ateliê de Santa Luzia, onde há pouco se realizou o Congresso Eucarístico, em plena plenitude de fêria queria cobrir o terreno de parques e de avenidas. O clero queria o lugar, santificado, para nele erguer uma nova catedral. Mas a arte venceu, e Niomar, por conseguinte uma lei da Câmara Municipal que doou ao M. A. M. o enorme pedaço de terra que agora ocupa. Niomar, pronto o maior (e mais belo e melhor situado e melhor planejado) museu de arte moderna de todo o mundo.

A principal preocupação da diretoria e do conselho do Museu tem sido, até agora, como ainda o será até 1969, quando todos vão sair do ateliê, a construção da sede, que absorve dinheiro sem parar. Esgotadas, ou quase, as possibilidades (públicas e privadas) de nosso país, Niomar resolveu recorrer ao estrangeiro, em particular às companhias, americanas e europeias, que auferem lucros no Brasil. Niomar, com esse intuito, unidas uma viagem que foi um êxito: fundada, em Nova Iorque, uma Associação dos Amigos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, composta de gente rica e influente, as contribuições já estão chegando, aliás não só das Américas como da Europa. Niomar, com isso, consegue levantar os quatro e meio milhões de dólares de que ainda necessita para terminar o Museu. Essas tentativas como famos dizendo, a idéia fixa do M. A. M., de Niomar, da diretoria e de todo o corpo social, que participa ativamente da vida do Museu, é a construção do Museu. Mas este não tem, nem por isso, descuido de suas atividades essenciais de museu moderno; instituição que não se limita a colecionar, a conservar, a mostrar obras de arte expostas à espera do público. O Museu moderno — sabe-o o Rio — procura fazer isso tudo, porém quer ser, antes de mais, um centro de estudos e de pesquisas e de intercâmbio entre artistas, críticos, educadores, profissionais, amadores e grande público. Atrai o público a exposições fixas, permanentes ou temporárias. Dalé o Museu do público através de exposições itinerantes. Mantém cursos de todas as técnicas artísticas. Procura, enfim, por todos os meios, na criação de formas originadas na própria evolução da sociedade. E assim por diante. E é o que o Museu tem pensado fazer, com todas as suas limitações de órgão ainda em fase de autoconstrução, de autofornecimento. É longa a série de realizações que vem sendo correspondentemente longa a lista de louvores e de críticas a fazer-lhe. Os erros do Museu são, entretanto, em sua grande maioria, de caráter técnico, de um órgão cultural que reflete, forçosamente, todas as deficiências do ambiente de que faz parte. Trata-se de uma instituição que ainda não se encontrou, não se realizou, não existe em sentido permanente e profundo. É no que se espera que o Museu é quase sem precedentes entre nós: na verdade, poucas iniciativas, no Brasil, podem orgulhar-se, em tão pouco tempo de atividades, na própria fase de construção, de tamanho acervo de realizações: os cursos, as conferências, a reunião de apreciação patrimonial, as campanhas financeiras, a construção da sede, a série ininterrupta de exposições nacionais e estrangeiras, a retrospectiva de nossos mestres moder-

Reportagem de TERESA TROTA

Inaugura-se, amanhã, o "bloco da Escola", onde funcionarão, até a construção das outras unidades, todas as atividades do M. A. M. do Rio de Janeiro — O Suplemento Dominical faz breve levantamento da obra do Museu e delimita os planos da instituição — Histórico — Realizações — A sede: projeto e construção — A Escola de Criação.

posições enviadas ao Exterior, o trabalho de divulgação através da imprensa... Em menos de seis anos, o Museu levantou cerca de quatrocentos metros de cruzes em contribuições públicas e privadas; agrupou mais de seis mil dólares; construiu, com um cuidado sem precedentes entre nós, um terreno da sede cujo projeto é um modelo de arquitetura aplicada aos problemas da museologia e da pedagogia modernas; trouxe ao Brasil exposições de Dornes, Geyer, Léger, Goya, Rouault, Lurcat, Kokoschka, arte contemporânea alemã, canadense, jugoslava, italiana, inglesa, argentina, israelense, etc.; realizou mostras sobre quase todas as técnicas artísticas, desde a paisagística até a tapeçaria, a fotografia, o desenho humorístico, os cartazes artísticos; efetuou retrospectivas de mestres brasileiros como Di Cavalcanti, Portinari, Maria Martins, Guignard, Pancoletti, Volpi, Gostoli, Abramo, etc., além de inúmeras mostras, individuais e coletivas, de artistas nacionais; promoveu conferências e debates de artistas, críticos e educadores brasileiros e estrangeiros; levou ao exterior diversas exposições de arquitetura, arte infantil, pintura, escultura, gravura e desenho brasileiros, que percorreram as principais cidades do mundo, de Tóquio a Montevideo, de Montreal a Stuttgart, de Santiago a Lausanne, entre as quais a grande exposição "Arte Moderna em Brasil", a maior e mais completa que o Brasil já enviou ao exterior; manteve cursos de pintura para adultos e para crianças, básico de desenho, de iniciação e orientação, de desenho estrutural e composição, de composição e análise crítica, de decoração e outros com uma média de quatrocentos alunos por ano; realizou um programa de exposições cinematográficas que vem dando ao público do Rio uma idéia panorâmica e por-temenizada da evolução do cinema através de seus "clássicos"... Eis uma fôlha de serviços prestados cujo vulto permite passar por alto as falhas de quem trabalha em terreno pouco cultivado e lu-

mando com as maiores dificuldades, obrigado a fazer concessões tácticas sem as quais o objetivo final não seria atingido.

O MUSEU: HOJE

Desde o princípio deste mês todas as atividades do Museu têm lugar na sede própria, entre os andames e as máquinas que prosseguem na construção, completada apenas em um terço. Foi abandonada, assim, a sede provisória que, cumprindo o contrato com o Ministério da Educação, o Museu destruiu ao mudar-se, deixando livre a área entre as colunas e o edifício de volta a suas proporções originais. Na sede própria, o Museu — diretoria, administração, cursos, exposições permanentes e temporárias, etc. — está ocupando o espaço que, em futuro próximo, alojará a Escola de Criação, cujo projeto está sendo, atualmente, estudado e desenvolvido com todo o cuidado por especialistas brasileiros e estrangeiros. Das atividades normais do Museu somente o cinema continuará, este ano, a funcionar fora da sede própria, realizando-se as sessões ainda no auditório da A. B. I., até que esteja pronta a próxima unidade, com seu próprio auditório para 200 pessoas. (No campo do cinema, o Museu tem, aliás, grandes planos para este ano, inclusive a realização de festivais do cinema americano, inglês, francês, italiano, etc.) Em suas instalações próprias, mais amplas, melhor aparelhadas (embora provisórias e planejadas para outros fins), o Museu poderá, este ano, expandir grandemente seus trabalhos. Os cursos, por exemplo, estarão melhor instalados e poderão receber um número maior de alunos. A medida que forem chegando as máquinas importadas, começará a funcionar, o mais tardar em princípios do ano que vem, os primeiros cursos — tipografia, fotografia, encadernação, artes gráficas, etc. — da futura Escola de Criação, bem como alguns outros, que se conservarão independentes do currículo desta, como,

por exemplo, o de gravura. Friedlaender chegará dentro em breve, dando início, imediatamente, a um curso de quatro ou seis meses, assistido por Edith Behring e por outros gravadores nossos. Edith Behring assumirá, com a volta de Friedlaender à Europa, a direção do "atelier" de gravura do Museu. As máquinas, moderníssimas, já estão compradas, mas somente há pouco foi concedida a licença de importação — o principal obstáculo, junto com a Afifândega, que o Museu enfrenta ao positar suas iniciativas. Também com a melhora das instalações, o Museu poderá dedicar-se com maior liberdade de movimentos à seus demais atividades: recrudesceirão as campanhas, um público maior será atraído a participar dos trabalhos do Museu, as exposições poderão ser mostradas da maneira mais eficaz, e um número maior delas poderá ser preparado para envio ao estrangeiro. E, o que é mais importante ainda, prosseguirá cada vez com maior intensidade (à medida, naturalmente, que o dinheiro for entrando...), a construção dos blocos restantes do projeto de Alfonso Eduardo Reidy.

O patrimônio de obras de arte do Museu ainda é pequeno. Tem crescido, todavia, constantemente, como podem testemunhar as exposições anuais e como será comprovado, a partir de amanhã, através da exposição de uma seleção de obras do acervo do Museu. As principais preocupações deste e têm orientação de outras direções, sobretudo, até agora, no sentido da construção da sede. Por outro lado, no futuro, o Museu será muito mais uma escola, uma oficina, um laboratório, do que um museu no sentido comum da palavra — repositório e exposição. Contudo, o Museu fará todos os esforços no sentido de enriquecer sua coleção que já possui uma boa quantidade de trabalhos de qualidade e de importância, adquiridos quando se apresenta uma boa oportunidade, para o que o Museu tem correspondentes nos principais mercados artísticos do mundo



— sem falar no que adquire em nosso País. O patrimônio do Museu conta, atualmente, com obras de Picasso, Matisse, Léger, Miró, Klee, Kandinsky, Santomaso, Afro, Magrelli, Marino Marini, Arp, Henry Moore, Ben Nicholson, Sutherland, Carrá, Hartung, Magritte, Laurens, Mondrian, Albers, Max Bill, Pollock, Dubuffet, Dalí, Vieira da Silva, Germaine Richier, Lipchitz, Tapies, Pollock, De Koonig, Moholy-Nagy e muitos artistas brasileiros contemporâneos.

MUSEU: PROJETO E CONSTRUÇÃO

O projeto do edifício do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro é da autoria de Alfonso Eduardo Reidy, com paisagista de Roberto Burle Marx. Reidy — cujos projetos anteriores são marcados na evolução de nossa arquitetura e de nosso urbanismo — acredita que "os problemas funcionais devem resolver-se com o apoio dos recursos construtivos proporcionados pela técnica moderna, tendo sempre presente, em todas as fases da atividade criadora, a intenção plástica que lhes dá um sentido e sem a qual desapareceriam os valores arquitetônicos. As razões funcionais e estéticas não devem, de modo algum, antepor-se e predominar uma em relação à outra e sim harmonizar-se, constituindo um todo indivisível. Por mais complexos que sejam os problemas, existirá sempre a possibilidade de que se resolvam mediante soluções claras, simples e harmoniosas". Esse credo profissional de seu criador mostra-se perfeitamente claro quando contemplamos o projeto do M. A. M. do Rio. Este foi planejado tendo em vista, por um lado, as vantagens da situação, a beleza da paisagem circundante e a acessibilidade em relação ao centro da cidade e, por outro, a problemática do museu moderno, do teatro moderno e de arquitetura moderna em que todos os departamentos se reúnem em torno de uma tese central. O projeto original foi várias vezes modificado para adaptar-se às novas necessidades do Museu. O lastro, por exemplo, foi grandemente aumentado, tanto quanto à assistência quanto no que toca ao palco e às instalações. O primitivo "bloco dos cursos", planejado tendo em vista cursos e "ateliers" independentes, foi remanejado para abrigar a instalação permanente das exposições. A seguir, na fixação do partido geral do projeto, tiveram grande influência a situação extremamente favorável a suas condições paisagísticas, com a preocupação de incorporar o edifício ao ambiente físico, evitando-se o perigo de uma fútil competição com a paisagem em torno. Dalé o predomínio da horizontal, na solução adotada, em contraposição ao movimento vertiginoso das montanhas. Por outro lado, a paisagem projetada por Burle Marx se adapta, a um tempo, a exigências técnicas e a um plano de traço de união entre aquela e este e com um traçado geral que equilibra as verticais montanhosas e os planos da paisagem. A natureza penetra no Museu por todos os pontos, por entre e no topo dos edifícios. A característica básica da paisagem do Museu serão as palmeiras imperiais, em fileiras e em pequeno bosque, dispostas com o objetivo de contrabalançar as linhas horizontais predominantes no edifício. Quanto à galeria das exposições, o arquiteto rejeitou, de saída, o argumento de que uma área dessa natureza deve ser totalmente isolada do exterior, a fim de oferecer melhores condições de concentração ao visitante. Achou que a capacidade de atenção desde decará rapidamente se não lhe forem proporcionados (em local onde se reúnem numerosas obras) condições de repouso intelectual que reinvigorem a acuidade de seu interesse. A galeria de exposições do MAM — cuja iluminação, natural e artificial, é planejada de maneira racional, atual e eficiente, indicada pelos estudos mais atuais a respeito — ocupará uma área de 120 metros de comprimento por 26 de largura, inteiramente livre de colunas de modo a oferecer absoluta liberdade na

O Museu no presente:

COLEÇÃO PERMANENTE

PINTURA  
ESCULTURA  
DESENHO  
GRAVURA  
TAPEÇARIA, CERÂMICA, ETC

EXPOSIÇÕES

nacionais e estrangeiras  
no Brasil e no Exterior  
fixas e itinerantes

CONFERÊNCIAS E DEBATES

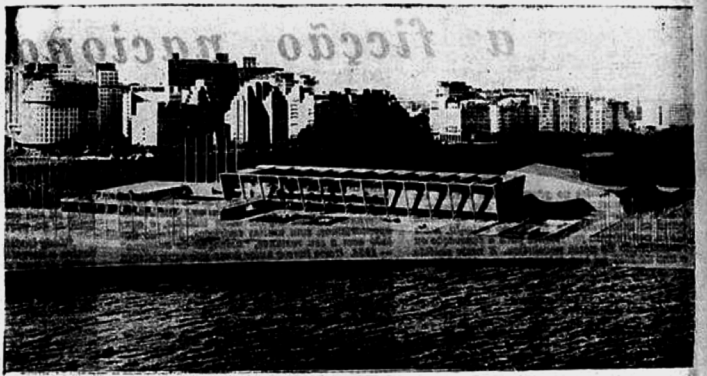
CURSOS

análise crítica e composição  
iniciação e orientação  
decoração  
importadas de crianças  
"ateliers" livres de pintura  
história da arte

PUBLICAÇÕES

ATIVIDADES ADMINISTRATIVAS

direção, planejamento e execução  
contabilidade e administração financeira



# O MUSEU DE ARTE MODERNA

parie com 8 metros de altura de teto, e o restante com 3,50 metros. Penetrada de luz de paisagem, a galeria, habilitada, atrairá a atenção do visitante para as obras expostas, ao mesmo tempo que lhe descansará os olhos fatigados através de outros motivos de atração.

Após ser completada a construção, o Museu se apresentará distribuído em três grandes unidades. A primeira, já pronta, a ser inaugurada oficialmente amanhã, será em futuro próximo ocupada pela Escola de Criação e pelos cursos e "ateliers" independentes. Tem, portanto, salas de aula e estúdios, oficinas diversas (gravura, fotografia, carpintaria, artes gráficas, encadernação etc.), salas para carga e descarga, sala de catalogação, sala para a preparação de exposições, salas de refrigeração e armazenamento, gem, restaurante, cantina, bar, terracos, jardins... Terá um subsolo e mais três andares — térreo, primeiro e segundo. A segunda unidade deverá estar pronta em 1959. As fundações estão prontas e as estruturas já foram iniciadas. Contratará a galeria de exposições, a biblioteca, a biblioteca, a discoteca, um auditório para duascentas pessoas, uma sala para conferências, escritórios para a direção e para a administração, etc. A terceira unidade, a ser inaugurada possivelmente em 1960, é dominada pelo teatro, com 1.100 lugares e palco de tamanho adaptável. O teatro é suficientemente grande para concertos sinfônicos e até para óperas. Não o Museu abrigará seus próprios grupos de vanguarda de música, teatro e dança, e também organizações convidadas. Será mais um teatro numa cidade onde os teatros são raros. Foi planejado de acordo com as últimas descobertas da arquitetura adaptada ao teatro e nesse sentido será aparelhado.

Um capítulo importante numa descrição das atividades do Museu de Arte Moderna é o de sua construção, que está sendo executada com um cuidado e um padrão de realização bem raros entre nós. O arquiteto hoje não se limita a projetar; acompanha, passo por passo, a execução de seu plano pelos construtores, os quais, por sua vez, trabalham não só como técnicos mas também com espírito artístico. Basta dizer que cada material empregado no Museu, desde o depois de minucioso estudo técnico e estético, tendo em vista a beleza, a durabilidade e a aptidão para o fim em vista. A utilização dos materiais — cor, textura, peso, forma, transparência, etc. — constitui, no projeto e na construção do Museu, verdadeira lição num país onde a execução arquitetônica tem sido, o mais das vezes, tão descuidada quanto a futura conservação.

## O MUSEU: AMANHÃ

Até o fim de 1958 e no decorrer de 1959 as atividades do museu ver-se-ão intensificadas de maneira surpreendente. E possível, mesmo, que ainda este ano, além dos cursos que já indicamos, funcionem, independentemente, alguns outros que, no futuro, formarão o núcleo integrante da Escola de Criação. Para isso, nada que o Museu possa adquirir e trazer para o Brasil as máquinas e ferramentas, para o que já se encontra em embudimentos com uma fundação americana cujos estatutos permitem a concessão financeira mas que está disposta a doar ao M. A. M. a moderna maquinaria de que têm necessidade os cursos de seus cursos. Chegadas as máquinas, poderão ser terminadas várias salas do bloco a inaugurar-se amanhã e que terão, até então, de continuar inacabadas, pois a execução de seus pisos fica na dependência dos referidos maquinismos. No decorrer de 1959, prontas as salas e equipadas, começarão seus cursos os professores nacionais e estrangeiros que o Museu contratará para a Escola e para os cursos independentes. E é quase certo que no primeiro semestre de 1960 a Escola de Criação estará aberta, funcionando integralmente, dentro das normas em que está sendo cuidadosamente planejada. Assim sendo, teremos dentro de no máximo três anos, no Rio de Janeiro, entre as pistas, parques e monumentos que cobrirão o aêro contíguo à Avenida

Beira-Mar, um vasto centro de cultura contemporânea, constituído de escola, cursos livres, museu de arte moderna, teatro, cinema, dança, música, etc., um ambiente, em suma, onde as artes e as técnicas se integrarão à evolução cultural brasileira em sua evolução através dos próximos séculos.

## A ESCOLA DE CRIAÇÃO

Neste capítulo, tudo ainda não passa de definitivo planejamento, nada havendo de definitivo além da certeza de que, dentro de algum tempo teremos no Rio uma instituição herdeira da experiência do Bauhaus, de alguns "institutos de technology" dos Estados Unidos e da atual Hochschule für Gestaltung, de Ulm, na Alemanha. Não se cogita, entretanto, de mera e apresada tentativa de transplante de determinado tipo de organização educacional do estrangeiro para o Brasil, e sim de uma atitude consciente, fundada no reconhecimento de que certo número de problemas, pesquisas e indagações, equacionados em primeira mão em outros centros, já se apresentam, no Brasil de hoje, com um caráter de presente desafio, aguardando solução conveniente e adaptada às nossas necessidades peculiares. A missão da futura Escola Técnica de Criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro consistirá, de um modo geral, em organizar uma espécie de centro atual de cultura, em bases educacionais inéditas entre nós, compreendendo o trabalho de documentação, difusão e criação, dentro da cultura de nosso tempo, no sentido de formar homens capazes de enfrentar as tarefas que diariamente nos propõe a evolução do mundo. A sede da escola, em sua essência está na ideia da educação integral de indivíduos para realizar uma obra inovadora em dois sentidos: a) no domínio da comunicação entre os homens, desde os impressos até à televisão; e b) no domínio do equipamento material da vida moderna, desde os utensílios domésticos

até o planejamento de cidades e regiões. Nesse sentido a Escola se distinguirá, como tal, do que usualmente se compreende no âmbito do ensino artístico-artesanal ou técnico-industrial, não somente porque seu plano de atividades pedagógicas não decorre em nível de ensino médio e sim em nível superior e de conteúdo universitário como porque, no terreno doutrinário, a existência da Escola se justifica por sua fundamental diretriz no sentido de proporcionar e incentivar a atividade criadora autêntica e, por isso mesmo, isenta do espírito acadêmico de rotina.

A cultura moderna no Brasil, particularmente no campo da arquitetura, tem revelado pujança e fecundidade pouco comuns. A primeira geração, a geração dos pioneiros da arquitetura brasileira, soube realizar com êxito a tarefa a que se propusera. A nova geração não poderá desconhecer os problemas ainda mais complexos propostos pela contínua evolução científica e tecnológica. O Brasil, por isso mesmo, não pode adiar, por mais tempo, a fundação de um instituto pedagógico tendo por objetivo dar uma base mais sólida e ampla ao movimento cultural moderno, já iniciado. Esse novo instituto não poderia ser simplesmente uma escola artístico-artesanal. Não basta a simples "modernização" dos ofícios tradicionais. Será preciso, ao contrário, no domínio da comunicação, criar formas capazes de informar, ao mesmo tempo, com imaginação e com exatidão. E, no domínio da produção industrial, será preciso criar formas estéticas, ácidas, eficientes.

No ponto em que se encontram, presentemente, os planos da Escola, terá esta dois departamentos: o de comunicação, com duas seções, de comunicação visual e de informação e edição e o Departamento de Desenho Industrial e Construção.

A duração dos cursos será de quatro anos. Haverá um curso fundamental, de integração, para todos os alunos da esco-

la (no máximo cem, destinando-se certa porcentagem a alunos do exterior, principalmente da América Latina, devendo haver também alunos especiais), com a duração de dois anos. A partir do 3.º ano, o aluno elige um dos departamentos de especialização. A idade de admissão deverá oscilar entre 18 e 28 anos. Os estudos serão pagos, porém se prevê a organização de um serviço de bolsas de estudos para os estudantes de provada aptidão, que não disponham de suficientes recursos econômicos.

O curso fundamental tem por finalidade facilitar o primeiro contato com a concepção cultural e pedagógica da Escola e iniciar o aluno na teoria e na prática das disciplinas fundamentais à comunicação e à criação. Trata-se de um curso intensivo de preparação intelectual, cujo currículo se desdobra em três sessões, as duas primeiras com trabalhos práticos e teóricos: a) iniciação visual (cor, superfície, construção, estrutura, espaço, composição); b) métodos construtivos de representação (fotografia, caligrafia analítica, desenho técnico analítico, linguagem); e c) integração cultural (metodologia — lógica matemática e morfológica — história cultural do século XX, psicologia, antropologia cultural e sociologia, história da técnica e matemática). Os cursos elegerão serão cursos de informação, comunicação visual e de desenho industrial. No curso de informação, estudar-se-á a teoria da comunicação verbal (estudo dos signos e símbolos verbais), a história dos meios de informação (livros, jornais, revistas, rádio, televisão), a prática da informação, a estilística e a teoria da tradução. No curso de comunicação visual serão estudadas a teoria da comunicação visual (estudo de sinais e símbolos, semântica visual e pragmática), a história dos meios de comunicação visual, a prática da comunicação visual. No curso de Desenho Industrial estudar-se-á a teoria do desenho industrial (forma, função e técnica), a prática do desenho industrial (traba-

lho de planejamento para a indústria, executado pelos alunos em colaboração com os professores), a automação e várias matérias optativas. A escolha do aluno: estática, construção, estruturas modulares, matemática, mecânica, cibernética, eletrônica, etc. Todos os alunos da escola terão, também, prática de oficina em uma ou mais de várias técnicas: tipografia, encadernação, trabalhos em madeira, metal, etc.

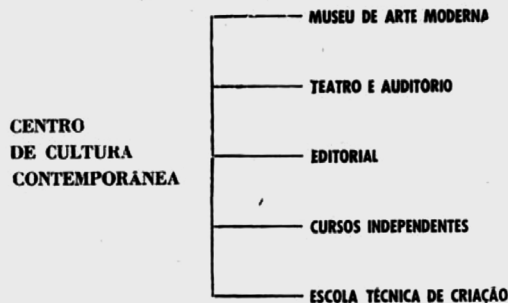
O corpo docente terá professores brasileiros em quase todas as disciplinas de interpretação cultural e também em várias outras, na medida em que isso for possível. De início, prevê-se, entretanto, a vinda de um número substancial de professores estrangeiros, bem como de alguns chefes de oficina. Entre os professores de renome internacional que possivelmente darão cursos no Museu, encontram-se o Prof. Joseph Albers, diretor do Department of Design da Universidade de Yale, o Prof. Peterhans, do Chicago Institute of Technology, o Prof. Johannes Itten, de Zurich, o Prof. Hugo Weber, o Prof. Otl Aicher, Vordemberg-gedewert, Max Bense e Tomás Maldonado, de Ulm, os profs. Argan, Paci e Max Huber, de Milão, os profs. Hans Curjel e Paul Lohse, de Zurich, etc.

A escola será produtiva, produzindo e vendendo, mantendo estreito contato com o mercado, recebendo encomendas de projetos de todos os tipos, desde cartazes de propaganda até utensílios e máquinas. O ensino será sempre concomitantemente teórico e prático.

Com a progressiva realização do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o Brasil dá vários passos no sentido de ter institucionalizado, no mais alto sentido, a sua cultura nascente. O Museu — como a Universidade, como o Dicionário — é uma obra de ordem superior de cultura e é uma felicidade para todos nós. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro é o primeiro de sua espécie. Contra todos os perigos que corre qualquer instituição semelhante (de isolar-se, de desnaturalizar-se, de compartimentalizar-se, de alhear-se, de tornar-se "snob") o Museu tem dado lições às mostras de estar orientado no melhor sentido, realista, nacional, renovador — o que é sem dúvida uma alegria para quantos participam, apaixonadamente, da evolução brasileira em qualquer forma, de cultura.

Por seu passado, por seu presente e por seu futuro, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro é especialmente caro ao Suplemento Domical do JORNAL DO BRASIL. Ditem-nos (como evidente limitação de perspectiva) o órgão do concretismo no Brasil: diretores, que o concretismo encontrou no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, pela primeira vez, uma sede, a qual lhe faltava. Foi lá que Max Bill e Tomás Maldonado fizeram conferências que deram o maior impulso entre nós à formulação de "snob") o Museu tem dado lições às mostras de estar orientado no melhor sentido, realista, nacional, renovador — o que é sem dúvida uma alegria para quantos participam, apaixonadamente, da evolução brasileira em qualquer forma, de cultura.

## O Museu no futuro :



• Lida translata, baseada nos planos pioneiros do Museu

(2021) chama a atenção para o asterisco no organograma intitulado “O Museu no futuro”, que direciona o leitor para a seguinte nota: “Idéia tentativa baseada nos atuais planos do Museu” (Trota, 1958, p.5).

Aleca Le Blanc questiona o porquê da divulgação de um plano que naquele momento não passava de uma tentativa. Ao invés de partir da suposição de existência de “uma obsessão nacional com o planejamento futuro enquanto se ignora o passado” (Le Blanc, 2021, p. 88), a autora propõe investigar seu questionamento a partir da ideia de que, talvez, o presente era visto como um alicerce para o futuro e, não, algo a ser substituído. Partindo dessa consideração e tendo em vista diálogos, contatos e planos das primeiras experiências educacionais do desenho industrial brasileiro em desenvolvimento no país, é possível sugerir que figuras como Niomar Moniz Sodré articulavam possibilidades e conhecimentos que estavam ao seu alcance. A Escola Técnica de Criação, nesse sentido, parte do desejo de fomentar a educação em espaços antes dedicados apenas à exposição de objetos artísticos, e Moniz Sodré mobilizou sua rede de contatos para uma construção conjunta desse objetivo. Uma parte significativa da reportagem de Teresa Trota (1958) foi dedicada aos planos da ETC, que, embora não estivessem devidamente implementados, representavam um dos principais objetivos do MAM Rio. De todo modo, nesse momento, o currículo da instituição elaborado com o auxílio de Tomás Maldonado já estava formulado. A primeira parte do museu inaugurada, inclusive, era dedicada ao bloco-escola, que abrigaria os cursos da escola técnica. Trota fez questão de referenciar escolas como a Bauhaus, a HfG Ulm e os institutos de tecnologia estadunidenses enquanto inspirações para a ETC. Em suas palavras, contudo, a autora também afirmou que “Não se cogita, entretanto, de mera e apressada tentativa de transplantação de determinado tipo de organização educacional do estrangeiro para o Brasil, e sim de uma atitude consciente [...]” (Trota, 1958, p. 5).

A reportagem reconhecia que, no âmbito da cultura moderna projetual brasileira, o campo da arquitetura já demonstrava fecundidade. Seria preciso, no entanto, que uma nova geração de projetistas se aprofundasse nos complexos problemas da evolução científica e tecnológica. A análise do documento permite identificar como a educação do design moderno no Brasil já era pensada, pelo menos no contexto do MAM Rio, a partir de uma espécie de marco-zero definido pela fundação do museu e de sua escola. Em uma análise do universo projetual brasileiro, o texto sugeriu que “Êsse novo

instituto não poderia ser simplesmente uma escola artístico-artesanal. Não basta a simples ‘modernização’ dos ofícios tradicionais” (Trota, 1958, p. 5). Aproximando-se, portanto, de uma perspectiva educacional centrada nos processos de exatidão e eficiência da comunicação – direcionamento mais próximo da vertente que Maldonado tentava construir em Ulm –, conscientemente as referências em torno da educação sobre design eram debatidas e escolhidas no contexto nacional. O SDJB, nesse sentido, se posicionou favoravelmente à perspectiva concreta no MAM Rio, afirmando, por fim, que “Por seu passado, por seu presente e por seu futuro, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro é especialmente caro ao Suplemento Dominical do JORNAL DO BRASIL” (Trota, 1998, p. 5), sendo o lugar de repercussão do concretismo no país. Mesmo que questionável a validade dessa perspectiva no contexto brasileiro, não é possível afirmar que as referências eram acriticamente reproduzidas. Pelo contrário, elas eram endossadas a partir de um olhar para aquilo que era discutido nacionalmente e internacionalmente no âmbito da educação do desenho industrial.

Um dia após a inauguração do MAM, Mário Pedrosa (1958) publicou elogios, sobretudo aos planos e ao programa desenvolvido por Maldonado para a ETC, caracterizado por ele como um projeto de vista global. Além disso, o autor destacou a integração do homem à cultura de sua época como principal função da instituição pedagógica em implementação no museu. Pedrosa não deixou também de alertar sobre a necessidade de muitos estudos em relação à adaptabilidade da escola ao meio, algo, em sua perspectiva, comum a um projeto de alta visada para o desenvolvimento do país. Seguindo a indicação de Le Blanc (2021), o presente como alicerce do futuro parecia ser, realmente, o fator de mobilização das ações apoiadas por Pedrosa. Apesar da abertura parcial das instalações do MAM Rio, o texto assegurava que era necessário seguir em frente em um processo de conscientização e democratização do espaço para toda a elite cultural do Rio de Janeiro e, especialmente, ao povo. Nas palavras de Pedrosa, “Na fase de construção atual, o MAM é ainda, forçosamente, um problema de elite” (Pedrosa, 1958, p. 6), mas seria necessário incentivar posteriormente o acesso das massas à cultura promovida pelo museu. É perceptível, portanto, que o contexto artístico carioca do final da década de 1950 estava em ebulição com as possibilidades que a nova sede do museu de arte moderna da cidade provocava. Além disso, pouco mais de um ano depois desse evento, em março de 1959, o *Jornal do Brasil* registraria um



momento de ruptura significativo para as discussões em torno da arte com a publicação do “Manifesto Neoconcreto” (Castro et al., 1959).

Diretamente citada no manifesto, a escola de Ulm foi apresentada enquanto uma tendência racionalista perigosa ao lado de outros movimentos como o neoplasticismo e o construtivismo. Seus críticos neoconcretos propunham, por outro lado, uma renovação do pensamento concreto ao retomarem as experiências expressivas na linguagem artística, reafirmando “a independência da criação artística em face do conhecimento objetivo (ciência) e do conhecimento prático (moral, política, indústria, etc.)” (Castro et al., 1959, p. 5). As inspirações artísticas e educacionais na HfG, portanto, não eram um consenso no contexto brasileiro, apesar da evidente participação da escola alemã no debate sobre os processos pedagógicos no MAM Rio. Ferreira Gullar (1959), inclusive, publicou uma nota encaminhada ao *Jornal do Brasil* em que o museu sugeria que “no Brasil, onde por diversas circunstâncias favoráveis o intercâmbio com Ulm tem sido mais afetivo, [...] a influência da Escola de Ulm tem sido das mais intensas, porém desconexas e nem sempre verdadeiras” (Gullar, 1959, p. 6). Sendo assim, o MAM convidava os leitores a um evento de esclarecimentos sobre a HfG Ulm com a participação de Tomás Maldonado, que afirmava que escola não era “nenhum céu”, mas também “nenhum inferno”. Ainda segundo a nota, a formação técnica pretendida pela instituição alemã simplesmente se orientava a partir do que Maldonado e Otl Aicher, seu companheiro de direção, entendiam ser a perspectiva mais acertada. Ao identificar os paradoxos que o pensamento concretista produzia no cenário brasileiro, personalidades e instituições como o MAM tentavam negociar suas ações mediadas por suas interpretações sobre o pensamento concreto no contexto nacional.

Em uma revisão sobre o concretismo em circulação no país, Mário Pedrosa sugeriu, por exemplo, “que a ‘gramática’ concretista já tem concorrido para melhorar a qualidade artesanal e mesmo estética de nossas artes, não somente as ditas nobres, como as industriais” (Pedrosa, 1959, p. 6). Para ele, o concretismo era aceito no Brasil mesmo em um momento em que na Europa e nos Estados Unidos se produzia outro tipo de arte. Ao mobilizar a arquitetura nacional como ponto de comparação, Pedrosa defendeu que ao mesmo tempo a produção arquitetônica brasileira era reconhecida pelo seu estilo internacional e por suas características regionais. No âmbito das produções concretas, por fim, o autor sugeriu que com o tempo as obras desse tipo de

pensamento, já em produção no Brasil, amadureceriam e estariam “banhadas na mesma atmosfera espiritual brasileira e internacional que a nossa arquitetura criou” (Pedrosa, 1959, p. 6). Cientes das críticas formuladas ao pensamento concreto, Pedrosa e seus companheiros, como Niomar Moniz Sodré, seguiam com os planos de implementação de uma escola técnica inspirada na experiência técnico-racional que Maldonado desenhava junto aos seus colegas brasileiros. A dimensão internacionalista da arte, que incluía novas produções como o desenho industrial, era compreendida como parte da característica projetual em diálogo com especificidades locais. Como registrado pelos materiais jornalísticos em análise, Mário Pedrosa foi um importante articulador das relações internacionais brasileiras no final da década de 1950, tendo sido o responsável pela organização do Congresso Internacional de Críticos de Arte que ocorreu no país em 1959.

O evento, realizado no mês de setembro, reuniu artistas, críticos, arquitetos, urbanistas e desenhistas industriais de diferentes países nas cidades de Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro. “A cidade nova, síntese das artes” foi a temática principal do congresso que contou com a abertura de Mário Pedrosa, em Brasília, relatando “a criação artificial de uma cidade” (Gullar, 1959, p. 3) enquanto o problema geral do tema abordado pelo encontro. Dividido em sessões, alguns dos assuntos discutidos pelos participantes foram “As artes industriais nas cidades”, “O artesanato artístico e a produção mecânica” e “A educação artística e as novas perspectivas científicas e pedagógicas”. O evento teve grande repercussão na imprensa nacional, “espaços de disputas que serviram de palco para as lutas simbólicas em torno de Brasília e do Congresso da AICA” (Vasconcelos, 2019, p. 32). Ao analisar essas disputas registradas em jornais cariocas, o pesquisador Marcelo Vasconcelos não apenas evidencia as discordâncias do projeto da cidade de Brasília, mas também as diferentes percepções da perspectiva concreta em circulação no contexto brasileiro. O artista Quirino Campofiorito e o político Carlos Flexa Ribeiro, por exemplo, protagonizaram críticas ao projeto utópico da cidade de Brasília. Em *O Jornal*, Campofiorito se distinguia da percepção de síntese das artes endossada por Mário Pedrosa em seus aspectos educativos e estéticos. Assim, o artista questionou a capacidade transformadora da arte e sua dimensão civilizadora (Vasconcelos, 2019, p. 44). No *Jornal do Comércio*, por outro lado, Flexa Ribeiro deslegitimou as experimentações estéticas construídas pelo abstracionismo geométrico.

Por fim, na análise de Vasconcelos, “Tanto Campofiorito como Flexa Ribeiro procuraram enfatizar o concretismo como um movimento desatualizado ou forçadamente vanguardista, estabelecendo assim menos seus próprios sentidos sobre a importância de Brasília para o mundo das artes e mais a invalidade da perspectiva concretista” (Vasconcelos, 2019, p. 46). Essa avaliação chama a atenção, tendo em vista que, se o concretismo teve tanto peso na elaboração dos caminhos educacionais para o desenho industrial no Brasil, seus críticos não deixaram de expressar publicamente opiniões contrárias ao movimento. Ainda mais instigante, é perceber que o SDJB, publicação que na inauguração do MAM Rio assumiu sua perspectiva concretista (Trotta, 1958) e um ano depois reformulou sua posição a partir do manifesto neoconcreto (Castro et al., 1959), no início dos anos 1960, fomentou o debate sobre a educação do desenho industrial, contrapondo perspectivas em diálogo com a discussão artística concreta. Paralelamente a essa discussão, o Grupo de Trabalho organizado para a implementação do curso superior de desenho industrial no estado da Guanabara mobilizava esforços para fundar a Esdi. É perceptível, portanto, que longe de binarismos, a comunidade artística e intelectual brasileira, ou pelo menos a circunscrita ao eixo Rio-São Paulo, procurava se posicionar frente a novas perspectivas em construção. E, como endossado por Aleca Le Blanc, “De fato, nenhum estilo formal, ou mesmo a abstração geométrica, é verdadeiramente neutro ou universal – apesar da reivindicação de artistas como Mondrian, Malevich e Oiticica –, mas é sempre motivado, expressivo e conectado às circunstâncias sociais e históricas nas quais se desenvolveu”<sup>93</sup> (Le Blanc, 2017, p. 249). Nesse sentido, é possível sugerir também que a educação artística, englobando o desenho industrial, era negociada a partir do contexto de trocas e hibridações no qual seus promotores e articuladores brasileiros estavam inseridos.

---

93 “Indeed, no formal style, not even geometric abstraction, is ever truly neutral or universal – despite what artists such as Mondrian, Malevich, and Oiticica claimed – but is always motivated, expressive, and resolutely tied to the social and historical circumstances in which it emerged” (Le Blanc, 2017, p. 249).

---

## 4.2 Esdi como um meio, e não como fim

Com incentivo de Carlos Lacerda, então governador do estado da Guanabara, o Grupo de Trabalho responsável pelas primeiras negociações de criação de um curso de desenho industrial em nível superior no Rio de Janeiro foi instituído, em 12 de dezembro de 1961. Presidido por Carlos Flexa Ribeiro, secretário de educação e cultura da Guanabara, o GT, inicialmente, contou com a participação de Sérgio Bernardes, arquiteto<sup>94</sup>; Wladimir Alves de Souza, diretor da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil; Maurício Roberto, presidente do Instituto de Arquitetos; e Lamartine Oberg, professor e diretor do Instituto de Belas Artes<sup>95</sup>. Como indicado anteriormente, Flexa Ribeiro havia protagonizado um debate público no âmbito do Congresso Internacional de Críticos de Arte, em 1959, se posicionando criticamente ao pensamento concreto no Brasil (Vasconcelos, 2019). Wladimir Souza e Maurício Roberto eram arquitetos de formação, disciplina que na análise de Ana Luiza Nobre (2008) ganharia outro *status* no currículo da Esdi comparado ao de Ulm. Por fim, Lamartine Oberg, entre o final da década de 1950 e o início dos anos 1960, fez inúmeras viagens a países europeus em busca de informações sobre o desenho industrial em diferentes contextos para além do alemão. Em uma primeira análise, portanto, é possível indicar que a composição do grupo parece não ter representado, pelo menos de imediato, uma possível recepção amistosa das ideias da escola de Ulm em circulação no contexto brasileiro.

Lamartine Oberg, que acabou tendo considerável protagonismo em narrativas historiográficas como um dos responsáveis pela criação da Esdi (Souza, 1996; Niemeyer, 1997), por exemplo, teve contato com diferentes perspectivas do design. Em seu relatório (A formação do desenhista industrial, s.d.) sobre missões e trabalhos do GT, o professor articulador relata seu propósito de iniciar um curso de desenho industrial no Brasil após sua visita à HfG Ulm em 1960. Segundo Oberg, seu desejo foi exposto ao ministro Wladimir Murtinho, chefe da Divisão

---

94 Logo no início das atividades do GT, em 14 de fevereiro de 1962, o arquiteto Sérgio Bernardes pediu o desligamento do grupo em carta enviada a Carlos Lacerda (Bernardes, Sérgio, 1962).

95 Informações sobre a criação do GT podem ser conferidas na “Apresentação do currículo para a Assembleia Legislativa do estado da Guanabara (Estudo prévio)” (s.d.) realizada por Carlos Lacerda em 1962 e documentada no arquivo da Esdi.

Cultural do Itamaraty, ao julgar que sua ampla experiência didática na formação de técnicos desenhistas industriais nos Institutos Técnicos Oberg permitiria um passo à frente. No relatório, Lamartine Oberg enfatiza as primeiras articulações realizadas por Carlos Flexa Ribeiro, segundo o relator, amigo de Maldonado, Otto Aicher e Max Bill; e Carlos Lacerda com o intuito de implementar o curso de desenho industrial na Guanabara. Após suas viagens à Europa no início de 1960, Oberg foi nomeado por Ribeiro como diretor do IBA. Carlos Lacerda, por sua vez, criou o GT que passaria a discutir a fundação do curso brasileiro.

Esse documento é uma evidência de como Oberg e seus colegas articulavam diversas referências para as tentativas de institucionalização do design no Brasil. O relator afirmou: “Na Europa e nos Estados Unidos visitei as suas melhores escolas dessas especialidades, debati métodos, programas, frequentei cursos, filiei-me à associações de classe, participei de congressos internacionais, enfim, procurei assenhorear-me do assunto” (A formação do desenhista industrial, s.d., p. 3). Como exemplo desse processo, Oberg cita a entrevista a Max Bill realizada durante seu encontro com o arquiteto, em Zurique, na Suíça. Nessa ocasião, Bill alertou que no Brasil era comum o hábito de começar as coisas e, sem chegar a um resultado, não se falar mais sobre o assunto. Em oposição a essa fala, Oberg teria assumido o compromisso de seguir com os planos de criação de um curso não só no Brasil, mas na América Latina como um todo. Dessa maneira, seus objetivos incluíam conferir um caráter latino-americano ao desenho industrial, recebendo estudantes de toda a região. Lamartine Oberg visitou e entrevistou diversas instituições e personalidades que se dedicavam à construção de uma nova disciplina em seus países. Seu relatório sobre a formação do desenhista industrial, portanto, para além de mobilizar as experiências discutidas no GT incluiu seu posicionamento de autoridade pautado nas viagens que ele havia realizado. Pelo menos duas expedições foram feitas por Oberg e registradas em relatórios entregues por ele ao Itamaraty. A primeira delas foi realizada em 1960, e incluiu a visita de dez países e um estágio na HfG Ulm; já a segunda, no início de 1962, aconteceu poucos dias depois da criação do GT da Secretaria de Estado da Educação e Cultura da Guanabara para a discussão do curso de desenho industrial.

Em 7 de fevereiro de 1961, Oberg enviou uma carta (Oberg, 1961a) ao secretário Flexa Ribeiro com o documento que relata suas impressões sobre o desenho industrial suíço, incluindo também a entrevista de Max

Bill previamente citada. O arquiteto, artista e designer suíço, naquele momento, já não estava à frente da escola de Ulm, e parte de seus comentários a Oberg incluía as críticas ao caminho que a escola havia tomado após seu distanciamento. Ao ser questionado sobre a situação do desenho industrial no Brasil, Bill evidenciou a dificuldade de negociação no país ao relembrar suas conversas com Mário Pedrosa, Niomar Moniz Sodré e Wladimir Murtinho. Sua preocupação estava centrada sobretudo na educação da disciplina, e, em relação a isso, o arquiteto mostrou ressalvas quanto à possibilidade de contratação de bons professores no Brasil. Bill aproveitou para desqualificar Maldonado, afirmando que “Certamente que com bons professores tudo é possível, principalmente não contratando um professor argentino” (Oberg, s.d., p. 3, grifo do autor). É interessante também como o entrevistado fez questão de evidenciar que na Europa as opiniões quanto à melhor forma de educação do desenho industrial eram ainda completamente diferentes de designer para designer, o que seria mais preocupante no contexto brasileiro. Alexandre Wollner e Karl Bergmiller, no entanto, foram citados por Bill como excelentes ex-alunos que residiam em São Paulo e poderiam compor um grupo capaz de levar adiante o ideal da nova disciplina. Em seu relatório, Oberg também relatou sua visita à Kunstgewerbeschule, de Zurique, descrevendo aulas, matérias, organização e perfil dos alunos que faziam parte da instituição.

Ao analisar o que havia presenciado, o visitante brasileiro reforçou as divergências que ocorriam no contexto suíço sobre a criação de um curso superior exclusivo ao desenhista industrial, como defendido por Bill. O diretor da escola técnica de Zurique afirmava que não era o momento para esse tipo de qualificação. Pelo contrário, seria necessária uma formação técnica completa, já oferecida pela escola, antes de uma qualificação mais especializada. Lamartine Oberg afirmou, contudo, que essas divergências eram fruto da falta de discussão sobre a essência do método de Max Bill, um problema solucionável, na perspectiva do visitante. O professor brasileiro já evidenciava sua inclinação ideológica, afirmando, por fim, que:

Não encontrei, no entanto, até agora, após visitar dez países e entrevistar professores, arquitetos, desenhistas industriais, e em artigos de revistas especializadas alguém que defendesse a teoria de Maldonado que nega a necessidade de uma predominante estética na formação do designer, propondo que o ensino artístico se funde sobre um conhecimento objetivo, estatística da mecânica

perceptiva e dos fatores formais e psíquicos da informação’.

Após o meu estágio em Ulm e a entrevista com Maldonado, terei oportunidade de elaborar um relatório sobre Ulm (Oberg, s.d., p. 11).

A partir da análise desse material, que circulava no contexto de criação do curso de desenho industrial no Brasil, dois pontos sobre o debate da época se evidenciam com mais clareza. O primeiro sobre a diversidade de opiniões que estavam em discussão e como os brasileiros também se posicionaram frente a elas, criando novas interpretações. O segundo ponto se refere ao consenso sobre a educação do design que – mesmo na Europa – estava pouco delimitado. Isso fica ainda mais claro no relatório de Lamartine Oberg sobre a experiência da Itália com o desenho industrial, outro país visitado pelo professor durante sua missão de 1960. No contexto italiano, o relator brasileiro evidenciou que, como no Brasil, o conhecimento sobre a função do desenhista industrial era ainda muito restrito. Apesar do grande prestígio internacional do artesanato italiano, o país não possuía uma formação em nível superior do desenhista industrial, algo que passava a ser percebido como necessidade urgente. Em parceria com o ICSID, a Associazione per il Disegno Industriale (ADI) priorizou nos seus planos do biênio 1959/60 a criação de uma escola de design em nível superior na Itália. A análise dos membros da ADI, segundo Oberg, defendeu “o ponto de vista da impossibilidade de se adaptar às normas de trabalho italianas e ao temperamento latino, a rigidez da escola de Ulm, tipicamente germânica” (Oberg, 1961b, p. 3). Além disso, o relator pontuou o pouco incentivo dos industriais italianos ao desenho industrial e a contribuição dos arquitetos na produção de objetos em um país que ainda possuía poucos profissionais com formação específica em design. Ao longo do relatório, Oberg demonstrou, aos poucos, sua simpatia construída em relação à Itália, que incluía elogios à 12ª Trienal de Milão.

Seu relato destacou a ótima organização do evento, que possuía uma parte dedicada ao ensino do design com dois estandes demonstrativos das atividades escolares na Hochschule für Gestaltung Ulm, Alemanha, e no Royal College of Arts, Reino Unido. Oberg descreveu a exposição da HfG Ulm como “pobre e inexpressiva” (Oberg, 1961b, p. 7), apresentando apenas fotografias amplamente divulgadas. O estande da RCA, por outro lado, foi elogiado e descrito como magnífico, sendo perceptível a preocupação dos ingleses com o problema do designer. Segundo Oberg, ele teria visitado também a escola inglesa

e, posteriormente, escreveria um relatório exclusivo<sup>96</sup> sobre essa instituição. É perceptível, portanto, que ao relatar suas experiências às instituições e aos colegas brasileiros, Oberg já demonstrava suas afinidades e discordâncias sobre os modelos de ensino praticados em diferentes países. Como resultado de sua primeira missão, o viajante brasileiro formulou uma primeira interpretação sobre a “A solução brasileira para o industrial designer” (s.d.), com especial atenção para a experiência italiana. Indicando ter consultado diferentes especialistas do campo do design, Oberg sugere que o industrial brasileiro ainda não estaria ciente da importância do designer e, portanto, seria prematuro organizar uma escola de desenho industrial em nível superior no Brasil. A solução italiana, segundo as consultas realizadas pelo relator, seria a melhor opção para o contexto brasileiro, ou seja, criar um conselho nacional para difundir a importância da nova disciplina por meio de publicações, exposições, prêmios e intercâmbios com outros países. No âmbito da educação seria fundamental continuar a incentivar a formação artística e manual nos moldes da Bauhaus e, aos poucos, criar novas especializações industriais de caráter mais amplo.

Suas conclusões se pautaram, sobretudo, na relação com a ADI. Em sua viagem, Oberg havia observado os esforços da instituição italiana para implementar uma escola de desenho industrial na cidade de Milão. Na contramão, segundo informações publicadas no *Gazzettino di Venezia* e coletadas por Oberg, o Ministério da Instrução Pública planejava a abertura, ainda em 1960, de uma escola na cidade de Veneza, estabelecendo relações com o governo local dessa cidade. A ADI se preocupava com a forte cultura artesanal de Veneza, e seus membros defendiam que uma escola em nível superior de design não deveria ser fundada longe dos grandes centros industriais do país. Já em 1962, Oberg visitou o curso que, por fim, havia sido fundado em Veneza<sup>97</sup>, entrevistando os professores da instituição, também membros da ADI,

---

96 Nas gavetas e pastas que consultei no arquivo Esdi, não foi possível encontrar outros relatórios, incluindo o da Royal College of Arts, que Lamartine Oberg teria elaborado com relatos de suas viagens à Europa em 1960. Nos documentos encontrados, no entanto, Oberg diz ter visitado dez países, sendo possível inferir que um número considerável de instituições e profissionais foram consultados pelo professor em sua primeira missão.

97 O relator se referia ao Corso Superiore di Disegno Industriale di Venezia, primeiro curso público de design em nível superior na Itália, resultado da articulação entre diversas instituições italianas, como a Associazione per il Disegno Industriale, o Istituto Universitario di Architettura di Venezia e o Istituto Veneto per il Lavoro (Fiorella; Pastore, 2018).



que haviam formulado o plano geral do curso. Sua segunda missão ao continente europeu, realizada entre janeiro e fevereiro de 1962, estreitou os laços com a comunidade italiana que discutia o desenho industrial no país. Ao apresentar os planos em formulação no Brasil, segundo o visitante brasileiro, por meio de “uma exposição minuciosa do nosso trabalho, da verdadeira posição de nossa indústria, do que existe na formação de técnicos de grau médio e do panorama atual próprio ao início de Curso desta natureza”, os italianos responderam ser “totalmente favoráveis a uma tentativa modesta como iniciaram em Veneza”, tendo em vista que “os planos em Milão sempre foram grandiosos demais” (Oberg, 1962, p. 4). Se Oberg tinha dúvidas sobre a criação do curso no Brasil, o segundo contato com a ADI, que ocorreu durante viagem iniciada dias após a criação do GI, mudaria sua avaliação.

Sob uma perspectiva eurocêntrica, o aval dos italianos o autorizava a dar continuidade aos planos em andamento no Brasil, e Oberg negociava a importância do curso de desenho industrial com o público brasileiro a partir das experiências e dos contatos estabelecidos no continente europeu. De volta ao seu país, o professor escreveu seu relatório a bordo do transatlântico Provence, que teve sua chegada anunciada pelo jornal *O Globo* (1962a) com destaque para a fundação de um instituto de desenho industrial no Rio de Janeiro. Ao ser entrevistado, o diretor do Instituto de Belas Artes informou sobre suas articulações com o Centro de Ação Latina, em Roma, e a escola de Veneza. Além disso, destacou a participação de Paulo Carneiro, representante brasileiro na Unesco, e Carlos Lacerda, que iria aos Estados Unidos solicitar o apoio do país norte-americano à fundação do curso no Brasil. Paralelamente às articulações do GI e das viagens de Lamartine Oberg, o jornalismo brasileiro também emitia opiniões sobre o desenho industrial e acompanhava as movimentações de seus articuladores, evidenciando as diferentes opiniões acerca da nova disciplina em processo de institucionalização no país.

Ferreira Gullar, como já evidenciado neste capítulo, teve grande participação na divulgação do desenho industrial por meio do *Jornal do Brasil*, aproximando os debates sobre a educação artística de uma nova possibilidade de ação projetual. Em 1961, por exemplo, uma página do *SDJB* foi dedicada ao debate entre Tomás Maldonado e o estadunidense Meyer Schapiro que havia ocorrido no Congresso Internacional de Críticos de Artes em 1959. O texto intitulado “O problema da educação artística

depois da Bauhaus” (Gullar, 1961a, p. 3) reproduziu os discursos de ambas personalidades em colunas diagramadas de modo que o discurso de Maldonado ocupasse as laterais e a parte superior da página, e o de Meyer, centralizado na parte inferior, estivesse envolto pelas palavras do professor argentino [FIGURA 17]. Segundo Gullar, a intenção da publicação era que o debate estimulasse os responsáveis pela educação artística no Brasil a conferir a ela uma estrutura mais coerente à realidade social daquela época. No discurso transcrito, Maldonado afirmou que a educação passava por uma crise, especialmente no âmbito das artes. Segundo o professor argentino, não era mais aceitável a distinção entre as preocupações do homem culto e do povo. Ao reivindicar uma educação com preocupações cotidianas, Maldonado sugeriu “ser precisamente o *industrial design*, o ensinamento do desenho industrial, o ensinamento dos problemas da comunicação entre os seres humanos, o que pode abrir perspectivas novas e nos libertar deste impasse da educação artística, tal como é vista e realizada nos dias que correm” (Gullar, 1961a, p. 3). Para concluir sua fala, ele ainda indicou a falta de consenso em relação a esse novo tipo de educação. Sua posição era favorável a uma nova filosofia no design, opondo-se às influências artísticas concretas e mesmo ao *styling*, perspectiva comum nos Estados Unidos, que para Maldonado, não estava associada a um viés progressista.

Meyer Schapiro, por outro lado, interveio na fala do argentino, sugerindo que Maldonado havia construído uma oposição perigosa entre arte individualista e arte das massas. Schapiro questionou a reivindicação de uma teoria da informação ser capaz de hierarquizar a qualidade das obras de arte, sendo, portanto, base para o exame de suas estruturas. Além disso, criticou o posicionamento de Maldonado frente à teoria da comunicação de massas. Sob o ponto de vista de Schapiro, o professor argentino se contradisse ao defender que esse tipo de comunicação é, ao mesmo tempo, um mecanismo de controle social impregnado de fetichismos – endossando autores como o sociólogo Paul Lazarsfeld, intérprete da ideia de massa enquanto controle social –, mas também a solução em oposição às artes individuais. O debate publicado em um jornal brasileiro de grande circulação, longe de um consenso sobre a educação da arte e seus desdobramentos naquilo que se chamava *industrial design*, evidencia os esforços conjuntos para a constituição do campo do design também no Brasil. Uma semana depois, Gullar (1961b) publicou o texto “Ensino de arte no Brasil”, interpretando os posicionamentos articulados



FIGURA 17

Reprodução do debate entre Tomás Maldonado e Meyer Schapiro no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* (Gullar, 1961a).

no congresso. Ele ponderou o que foi dito pelos participantes ao selecionar pontos de interesse e se afastar daquilo que não o interessava. Seu objetivo principal, no entanto, era “[...] menos discutir a tese de Maldonado do que acentuar a inatualidade do ensino artístico no Brasil” (Gullar, 1961b, p. 3).

Buscando adequar esse debate ao contexto brasileiro, Gullar acreditava ser essencial a aproximação proposta pela Bauhaus entre circunstâncias técnicas e sociais. Ele argumentava que o problema era outro: “Gropius já afirmara, com agudeza, que o mal das escolas de belas-artes é quererem ensinar arte e fazer gênios – coisa que nem se ensina nem se faz. Noel Rosa mesmo compreendeu, com sua intuição de grande artista popular, que ‘samba não se aprende no colégio’” (Gullar, 1961b, p.3). Para além disso, é na integração das escolas técnicas já existentes no Brasil daquela época, nas quais ele próprio se formou, que o autor apostava suas fichas. Na educação de homens que as indústrias sentiam falta, mas, em suas palavras, “esperam que esses homens caiam do céu”. Ao longo de 1962, Gullar continuou a propor debates e cobrir as articulações que ocorriam para a fundação de uma escola de design. O jornalista, por exemplo, noticiou, em janeiro de 1962, os planos de implementação do instituto de desenho industrial por meio de sua inclusão no orçamento governamental do estado da Guanabara. Além disso, informou também sobre a criação do GT, sugerindo que seria pertinente aos professores que o compunham pensar nas condições específicas da cultura brasileira para criar um programa do curso (Gullar, 1962a, p.4).

Naquele momento, como informado por Gullar (1962a), pretendia-se inicialmente instalar o curso no Instituto de Belas Artes da Guanabara, dirigido por Lamartine Oberg. As discussões registradas pelas atas do GT demonstram que um convênio do estado com o MAM Rio foi também cogitado apesar das dúvidas se esse seria o melhor caminho para o curso. Maurício Roberto e Flexa Ribeiro, membros do grupo, por exemplo, divergiam em relação ao convênio. Para Ribeiro, pontos de conciliação poderiam muito rapidamente se tornar conflitos de interesse, comprometendo as atividades do curso. Maurício Roberto, por outro lado, argumentava ser vantajoso ocupar um espaço que já possuía estrutura básica para o início das atividades didáticas (Secretaria do Estado..., 1962a). Enquanto esse debate ocorria, Ferreira Gullar (1962b) elogiava o surgimento dos escritórios de comunicação visual dedicados a projetos no campo do desenho industrial, como

o Forminform, de Rubem Martins, em São Paulo. Gullar indicou ser essencial o papel desses novos empreendimentos para o problema da atividade artística daquele momento, incentivando jovens a se dedicarem ao *industrial design*. O jornalista aproveitou também para cobrar a implementação do curso, questionando “[...] em que pé se encontra o curso de desenho industrial do Instituto de Belas Artes do estado da Guanabara? Essa ideia não deve e não pode morrer...” (1962b, p. 4). No arquivo da Esdi, é possível encontrar recortes de jornais, alguns colados em folhas avulsas, com destino ao GT. Essa curadoria inclui, por exemplo, a reportagem de Gullar (1962b) e outros materiais jornalísticos, com destaque para as promessas do governo do estado da Guanabara em implementar o curso. Alguns rascunhos de Lamartine Oberg indicam também diálogos entre o professor e o jornal *O Globo*<sup>98</sup>.

É possível perceber, portanto, a importância dos contatos estabelecidos entre um grupo diretamente envolvido nos processos burocráticos de fundação da Esdi e os jornalistas interessados não apenas em divulgar os planos do governo, mas também em incentivar a criação de um curso inédito. Em via de mão dupla, o GT procurava dar respostas aos questionamentos dos jornalistas, aliados da divulgação ampliada dos planos de um novo campo em construção no Brasil. Esse é mais um indício das apropriações colocadas em prática por diversos agentes históricos e da circulação de pensamentos sobre o desenho industrial no país durante a década de 1960. Para além dos contatos com jornalistas, o GT de criação também convidou para o debate durante suas reuniões personalidades como Freitas Mallman, presidente da Confederação das Indústrias; Lauro Scorel de Moraes, chefe da Divisão Cultural do Itamarati; Affonso Reidy, arquiteto responsável pelo projeto do MAM Rio; e Paulo Carneiro, embaixador representante do Brasil na Unesco. Aparentemente, parte desses contatos foram estabelecidos com poucos retornos ou participação, sendo alguns nomes apenas citados nas atas do GT. Contudo, uma participação específica não passa despercebida. Em julho de 1962, Joseph Carreiro, diretor do Philadelphia College of Art, nos Estados Unidos, trouxe contribuições para a formulação do currículo do curso de desenho industrial. O convite de intervenção havia

---

98 Esse conjunto de reportagens e rascunhos foi encontrado na gaveta 9.1 Admin 1962 a 1965 do arquivo da Esdi, reunidos nas pastas “Documentos diversos e programas” e “Documentos e recortes de jornais”.

sido feito a Jay Doblin, diretor do Illinois Institute of Technology, que, apesar de inicialmente ter aceito a proposta, acabou recusando a visita.

As intervenções de Joseph Carreiro tentavam definir, “uma filosofia”, “uma diretriz” que poderia, por fim, “definir um programa” (Secretaria do Estado..., 1962b). Ao apresentar como exemplo o curso de desenho industrial da instituição que dirigia, Carreiro evidenciou a importância da integração entre arte e tecnologia. Nesse sentido, as formulações curriculares inicialmente propostas pelo GT<sup>99</sup> foram criticadas. O programa daria “ênfase demais à parte científica e pouca ênfase à parte intuitiva” (Secretaria do Estado..., 1962b, folha 2). Dessa maneira, o visitante estadunidense sugeria a inclusão de mais técnicas experimentais no programa, como a pintura, reforçando que os grupos de disciplinas de artes e meios de expressão deveriam ter mais importância. Uma estrutura básica de currículo foi então apresentada por Carreiro com especial atenção para a manutenção de disciplinas de expressão ao longo da formação do desenhista industrial. Seguindo a avaliação de Pedro Luiz Pereira de Souza (1996), pouco certos do currículo inicialmente apresentado na Assembleia do Estado da Guanabara, de caráter predominantemente técnico, os articuladores do programa convidaram consultores estrangeiros para opinarem sobre o que havia sido formulado. Nesse contexto, ainda segundo Souza (1996, p. 32), Alexandre Wollner e Karl Heinz Bergmiller, ex-alunos de Ulm, tiveram papel fundamental na defesa de uma perspectiva mais conectada à escola que os formaram. Cotejada com outros vestígios, a interpretação de Souza se fortalece.

Na entrevista de Max Bill realizada por Lamartine Oberg, em 1960, o arquiteto suíço, visto como umas das principais autoridades do campo do design da época, autorizou Wollner e Bergmiller como figuras que poderiam levar adiante os planos do desenho industrial no Brasil. Além disso, o design alemão possuía boa recepção no debate jornalístico brasileiro. A exposição “A boa forma industrial na Alemanha”, que ocorreu no MAM Rio, em junho de 1962, foi anunciada com grande expectativa pelo jornal *O Globo* (1962b), afirmando que as feiras na Alemanha eram reconhecidas mundialmente e eram nelas que

---

99 Antes da visita de Joseph Carreiro, Carlos Lacerda havia apresentado à Assembleia do estado da Guanabara um estudo prévio do currículo a ser implementado no curso superior de desenho industrial. O programa dava ênfase aos métodos e processos de representação, à teoria da informação e da percepção, aos estudos da tecnologia, à teoria da ciência, matemática e mecânica (Apresentação do ‘currículo’ à Assembléia..., s.d.).

os melhores exemplos de design surgiam. Ainda segundo a reportagem, a realização da exposição no Rio fazia parte de um despertar do Brasil para o *industrial design* (O Globo, 1962b, p. 15). No contexto paulistano, a exposição incentivou Lais Moura, jornalista do *Estado de S. Paulo*, a pesquisar e publicar no Suplemento Literário uma reportagem sobre o desenho industrial. Moura (1962a) celebrou a exposição de design alemão, reiterando a importância do país para a produção industrial. Ao retomar momentos considerados importantes para a história do pensamento em torno do design, como a Revolução Industrial do século XIX e o movimento inglês *Arts and Crafts*, a jornalista destacou a fundação da Bauhaus enquanto o início efetivo da história do desenho industrial. Dessa maneira, a reportagem tenta se aproximar de uma perspectiva do “formalismo do objeto moderno”, imposto “como solução orgânica de um problema cujos dados principais são a função, o material, o método de fabricação, o custo, a ambientação, o consumidor” (Moura, 1962a, p. 1). Ao mesmo tempo, mobilizando o livro *Form*, de Max Bill, a autora concluiu que, com o passar dos anos, o funcionalismo rígido havia adquirido um caráter mais plástico. A exposição alemã em exibição no Brasil, por fim, seria representativa por apresentar peças que se distinguiam pela qualidade material, eficiência e austeridade formal.

Em outra reportagem, intitulada “Objeto, técnica e arte” (Moura, 1962b, p. 1), a jornalista do *Estado* reforçou sua preocupação em divulgar uma prática projetual mais conectada com a formalidade do objeto e sua função direta. Moura criticou a exposição *L’Object*, em exibição no museu parisiense Musée des Arts Decoratives. Segundo ela, os objetos expostos apelavam para a imaginação do artista plástico e possuíam pouca relevância frente à praticabilidade funcional. A jornalista ainda apresentou a mostra “Técnica e Arte”, em exibição no Museu de Arte Moderna de São Paulo, na qual, em sua perspectiva, haveria um interesse maior pela eficiência e “pelo homem que lida com o instrumental nela exposto” (Moura, 1962b, p. 1). A conclusão na reportagem é que a exposição “Técnica e Arte” teria caráter mais promissor para o contexto brasileiro, o que indica as afinidades de Moura com a preocupação da relação formal dos objetos, compreendida por ela enquanto um pensamento próximo também aos países socialistas, como o design produzido na Tchecoslováquia, exposto no MAM.

Os debates, os conflitos, as viagens e as visitas analisadas até aqui evidenciam que os brasileiros observavam e confrontavam diferentes perspectivas sobre a prática e o ensino do desenho industrial moderno. Sendo assim, a interpretação que sugere a dissonância entre contexto brasileiro e o tipo de educação implementado no momento de fundação da Esdi perde força. A intensa discussão que ocorria entre os agentes históricos brasileiros e estrangeiros demonstra a preocupação em formular um tipo de educação que seria adequada ao país. No entanto, ainda imersos em dúvidas sobre o melhor tipo de educação “artística”, assim como seus colegas suíços e italianos, os brasileiros, aos poucos, tentavam formular uma experiência local do desenho industrial em diálogo com uma rede global de profissionais dedicados a uma nova disciplina em formação. A fundação da Escola Superior de Desenho Industrial por meio do decreto Nº 1.443 de 25 de dezembro de 1962, de Carlos Lacerda, representa, portanto, parte de um processo complexo que não se resume à escola, como endossado pelo mito da “cópia” na historiografia do design nacional.

---

### 4.3 A experiência guiada pela prática

Apesar de ter sido oficialmente fundada em dezembro de 1962, as atividades letivas da Esdi só tiveram início em julho de 1963. Entre a data de fundação e as primeiras aulas da instituição, os debates em torno da perspectiva educacional adequada à escola continuaram. O decreto de Lacerda, embora importante para a oficialização frente ao estado da Guanabara de um primeiro currículo do curso de desenho industrial, não representou o fim nas dúvidas que pairavam sobre os envolvidos no processo. Além disso, o programa aprovado, mais próximo de uma suposta perspectiva racionalista ulmiana, apresentou particularidades em relação a suas inspirações alemãs. Como defendido pela pesquisadora Ana Luiza Nobre (2021), “O cotejamento entre os programas das escolas ulmiana e carioca mostra, no entanto, que há diferenças bastante significativas entre elas, a começar pelo lugar reservado à arquitetura” (Nobre, 2021, p. 171). A participação dos arquitetos no GT que resultou na criação da Esdi não foi suficiente para a inclusão de uma parte do curso dedicada à arquitetura, assim como proposto em Ulm. Sob a perspectiva de Bergmiller, entrevistado por Nobre, a compreensão final era de que as instituições de ensino da arquitetura no contexto brasileiro já eram suficientes e de qualidade. Ao longo



do tempo, os arquitetos que em um primeiro momento lecionaram na Esdi – Daisy Igel e Paul Edgard Descurtis são alguns exemplos – foram perdendo espaço, na medida em que os desenhistas industriais brasileiros procuravam radicalizar sua autonomia disciplinar no contexto nacional. Sob o ponto de vista do currículo adotado na Esdi, Pedro Luiz Souza também reforça: “O trabalho, que foi iniciado por uma relativa incorporação do projeto da Escola Técnica de Criação do MAM Rio, ganhou forma por meio de adaptações e interpretações, e não do transplante de um modelo, o que não evitou conflitos e mudanças curriculares observadas nos anos seguintes de funcionamento da Esdi” (Souza, 2021, p. 161).

Partindo da comparação entre os currículos promovida por Nobre e Souza e as análises dos debates entre o final da década 1950 e o início dos anos 1960, é questionável a suposição de que os brasileiros simplesmente copiaram, aderiram ingenuamente, mimetizaram um modelo de educação alemão ou mesmo ignoraram a realidade brasileira ao fundarem a escola carioca. A proposição inicial da Esdi desejava implementar uma escola fundamentalmente experimental. Essa suposição, endossada por Souza (2021), permite analisar a criação da instituição e seus primeiros passos sob a perspectiva da continuidade, conscientemente adotada pelos agentes envolvidos em seu primeiro desenho. Em suas viagens, Lamartine Oberg demonstrou afinidade com a interpretação italiana de uma “tentativa modesta” (Oberg, 1962, p. 4) de escola superior iniciada em Veneza, parte de um processo maior que aos poucos se consolidaria. A visita de duas personalidades ao Brasil, no primeiro semestre de 1963, contribui ainda mais com a sugestão de que a fundação de uma escola representaria uma etapa que fazia parte de um “processo evolutivo” maior. A convite da filial paulistana da empresa de móveis Herman Miller, o arquiteto estadunidense George Nelson aproveitou sua estadia em São Paulo para palestrar aos públicos da FAU USP e do IAB. Segundo reportagem do *Estado de S. Paulo* (1963), em seus discursos, Nelson propôs um debate sobre a promoção do desenho industrial no contexto brasileiro. Para o visitante, o Brasil estaria em uma fase inicial de desenvolvimento do design, momento em que uma minoria de industriais compreendia o papel do designer. Nesse sentido, o arquiteto defendia o treinamento de pessoas para o desenvolvimento do campo, sobretudo “a criação do maior número de escolas será uma medida que decorrerá normalmente desse processo evolutivo, a exemplo do que ocorreu nos Estados Unidos e em diversos centros europeus” (O Estado de São Paulo, 1963, p. 9).

Na mesma viagem, George Nelson também visitou o Rio de Janeiro e a convite do MAM Rio se encontrou com Robin Darwin, diretor do Royal College of Arts, para um debate no museu. Darwin visitava o Brasil com o intuito de prestar apoio aos planos de formulação do curso superior de desenho industrial, evidência de que mesmo oficialmente fundada, a Esdi e seu programa curricular eram motivo de dúvidas. Vera Pacheco Jordão, colunista da seção de artes plásticas do *Globo*, participou do evento realizado no MAM, presidido por Flexa Ribeiro e com a participação de personalidades como o embaixador Paulo Carneiro. Ao relatar sobre o debate ocorrido, Jordão (1963) criticou a falta de delimitação de um tema que teria prejudicado a discussão. Contudo, a jornalista destacou duas falas importantes para o entendimento da percepção à época sobre o desenho industrial não apenas no Brasil, mas também em outros países. Robin Darwin enfatizou a “[...] capacidade da indústria de absorver desenhistas industriais saídos da escola, mesmo quando as sondagens prévias desmentem tal possibilidade, como foi o caso da indústria inglesa de porcelana”, concluindo que “Desde que esses profissionais sejam de alta categoria, eles próprios criam o seu mercado” (Jordão, 1963, p. 10). Nelson, por sua vez, segundo o relato de Jordão, comentou ser impróprio o termo *industrial design* “para cobrir atividades que, na maioria dos casos, nada têm a ver com a indústria propriamente dita” (Jordão, 1963, p. 10).

Por fim, Karl Bergmiller, que assistia ao debate, foi convidado a contribuir com a discussão e formulou uma frase relevante para o entendimento do que significava fundar uma escola no Brasil. Segundo o designer alemão, “Esta escola do Rio vai ser uma experiência e espero [que] seja sempre experiência, nunca fique estática” (Jordão, 1963, p. 10). Considerando o debate frustrante, Vera Jordão conclui que a realização da escola e as ideias acerca da orientação do desenho industrial no Brasil ainda estavam vagas. A partir das falas dos profissionais que participaram do evento, é possível perceber que o peso atribuído à Esdi de ser a primeira escola em nível superior a lecionar desenho industrial na América Latina parecia aos poucos se diluir a partir da percepção de que a instituição faria parte de um processo maior. Isso, inclusive, permitiu que Alexandre Wollner, Karl Bergmiller e Paul Edgard Decurtins, coordenadores dos cursos da Esdi em seus primeiros anos, colocassem em prática seus ensinamentos adquiridos na HfG Ulm; o que foi possível porque a escola, no fim, não teve uma inspiração única. Os brasileiros foram aos poucos reunindo experiências e conselhos que resultaram

na formulação de uma escola experimental. Como evidenciado pelo documento de Oberg sobre as mobilizações da ADI e pelo relato de Robin Darwin no evento sediado no MAM Rio, nem mesmo países industrializados europeus – inspirações para os brasileiros –, formularam a educação sobre design necessariamente a partir do reconhecimento das habilidades dos designers por parte da indústria e dos industriais. Ao longo do tempo, contudo, a cultura histórica brasileira sobre o design reforçou o caráter supostamente evolutivo da disciplina, isto é, processo industrial desenvolvido precede a formação educacional do desenhista industrial.

Apesar da tentativa de caracterização do design como algo natural ou evolutivo, o surgimento de uma nova disciplina era globalmente articulado e localmente negociado. Longe de um processo natural, sua adequabilidade ou aceitação por uma sociedade específica partia dos esforços de sua institucionalização, algo também colocado em prática, mas não exclusivamente, pelos brasileiros. No Brasil, entretanto, essas relações foram submetidas à visão eurocêntrica de desenvolvimento industrial por parte dos agentes históricos locais. Ao dialogarem com seus colegas de profissão europeus, que relatavam ser normal – mesmo na Europa – um contexto industrial pouco favorável para a educação sobre design, os desenhistas industriais brasileiros se sentiram autorizados a seguirem com os planos de institucionalização do campo no Brasil. Cientes de que os industriais brasileiros pouco conheciam sobre design e que se investia pouco na produção industrial a partir de projetos desenvolvidos no país, os agentes da institucionalização brasileira concluíram, a partir de suas pesquisas e das sugestões recebidas, que o curso seria fundamental para a continuidade da construção do campo do design nacional. A experiência, nesse sentido, guiaria a prática e o consequente refinamento de um programa de ensino. Dessa maneira, nos primeiros anos, a Esdi tentou estreitar suas relações com a indústria brasileira. Ao longo do ano de 1964, por exemplo, o diretor Flávio D’Aquino enviou inúmeras cartas<sup>100</sup> a empresas, laboratórios, fábricas e profissionais responsáveis por elas, com o intuito de apresentar a esse público a nova

---

100 Essas cartas foram encontradas no arquivo da Esdi na Gaveta 10.2 Admin. (1964), Pasta Correspondências Expedidas 1964. Na mesma pasta, foi também possível consultar cartas enviadas para instituições brasileiras e estrangeiras diversas, como o Departamento de Assuntos Educacionais da Pan American Union, nos Estados Unidos; as embaixadas da Alemanha e dos Estados Unidos; e a Confederação das Indústrias, com o intuito de divulgar a existência e os objetivos da nova escola.

escola e seus estudantes. O material de divulgação da instituição também foi enviado para instituições conectadas à indústria ou à educação em diferentes locais do país. A Esdi, portanto, procurava construir sua rede de relações com especial atenção para a indústria nacional.

Na prática cotidiana da escola, as aproximações com a perspectiva ulmiana racionalista, protagonizada por figuras como Max Bense, Tomás Maldonado e Alexandre Wollner, foram se intensificando nos seus primeiros anos de existência. Embora imersos em incertezas, para alguns professores que circulavam na Esdi, a escola alemã servia como um ponto de partida, sobretudo porque a inspiração representava um bom argumento para a quebra, desejada por parte do circuito artístico carioca, com o tradicional ensino das belas artes. Pedro Luiz Souza defende que “[...] com algum autoritarismo, [a Esdi] priorizava no desenvolvimento do curso os conceitos de sistematização, método e lógica projetual em lugar de formas de trabalho intuicionistas e personalistas que, no entanto, também nela permaneceram” (Souza, 2021, p. 161). Aloísio Magalhães, Renina Katz e Daisy Igel, por exemplo, matizavam o corpo docente da instituição, que não se restringia à perspectiva ulmiana. A HfG Ulm, contudo, era uma referência inegável, intensificada pela visita de personalidades como o filósofo e professor alemão Max Bense à escola. Em 1964, Bense visitou o Brasil pela quarta vez e durante os primeiros dias de outubro lecionou um curso na Esdi. Suas reflexões pareciam ter boa receptividade no contexto brasileiro. Além disso, suas análises sobre a modernidade brasileira chamaram a atenção da imprensa local, fazendo parte do conjunto de interpretações das personalidades estrangeiras que contribuiu com a validação – tanto no Brasil quanto nos circuitos intelectuais e artísticos europeus – de projetos colocados em prática pelos brasileiros, da construção de Brasília à poesia concreta.

As conferências realizadas na Esdi tiveram como temática central a teoria do desenho industrial, subdividindo-se em métodos estatísticos, numéricos e topológicos do objeto de arte (Laus, 1964, p. 3). Ao anunciar a chegada de Bense ao Brasil e apresentar a temática do curso que seria ministrado pelo visitante alemão, o jornalista Harry Laus, responsável pela coluna de artes do *Jornal do Brasil*, também informou sobre a escrita do livro *A inteligência brasileira* (2009). O texto, escrito por Bense e em vias de conclusão durante sua quarta visita ao Brasil, reunia uma série de percepções sobre a mentalidade projetual brasileira. Antes mesmo de sua primeira publicação, que aconteceria em 1965, na Alemanha, seus desdobramentos já circulavam no contexto brasileiro. No *Jornal do Brasil*



---

FIGURA 18

Em reportagem sobre as visitas de Max Bense ao Brasil, o *Jornal do Brasil* (1964) reproduziu o registro fotográfico do filósofo alemão em uma de suas palestras.

(1964), Bense foi destaque em reportagem que reproduziu sua foto em frente a um quadro negro preenchido com textos e fórmulas. Na imagem, com o título “Sêde da inteligência”, o visitante alemão segura um copo rente ao rosto [FIGURA 18]. Logo abaixo da fotografia, o jornal descrevia: “Desencantado com a Europa, sua inimiga estética, Max Bense veio estudar a inteligência brasileira” (Jornal do Brasil, 1964, p. 3). A entrevista realizada pelo periódico enfatizou as falas de Bense sobre a existência de uma inteligência própria do Brasil em oposição à europeia. Segundo o filósofo, entre o tropical e o cartesiano, os brasileiros construíram um pensamento voltado para o futuro, enquanto que no seu lugar de origem a obsessão pelo passado era predominante. Bense seguiu com suas conclusões, sugerindo que no Brasil não existia “a consciência da história, enquanto na Europa sempre se pensa como historiador” (Jornal do Brasil, 1964, p. 3).

Apesar de sua concepção eurocêntrica, perceptível no entendimento sobre a história e a maneira como os brasileiros supostamente lidavam com ela, Max Bense analisou o Brasil “com sensibilidade bastante aguçada em relação ao ambiente cultural brasileiro” (Nobre, 2009, p. 99), em relatos que poderiam ser entendidos quase como etnográficos. Suas contribuições, além disso, auxiliaram no processo de autonomia do design em um contexto com resistências à produção industrial (Nobre, 2009, p. 104). Para Bense,

O design como uma modalidade de mediação da configuração externa do mundo, situado entre a construtividade técnica, a concepção artística e a produção industrial, significa para a inteligência brasileira uma parte essencial da ideia de uma civilização futura. Enquanto o design sugere o futuro, despede-se do passado. Pode-se participar de conversas no Rio, São Paulo ou Brasília nas quais a ideia do design surge como substituta dialética daquilo que na Europa denominamos consciência histórica. O design generaliza-se de maneira metódica e intuitiva e abarca todo o conceito de civilização (Bense, 2009, p. 30).

Tendo o desenvolvimento como premissa, realmente, personalidades brasileiras projetaram para o futuro uma nova possibilidade de país tendo o design como base essencial. Carlos Lacerda, por exemplo, atento à receptividade de Brasília como nova capital e em uma tentativa de manter seus interesses políticos, fomentou a fundação de um curso em um estado que perdia seu *status* de capital. O desenho industrial, nesse sentido, surgia como uma ferramenta não apenas projetual, mas

também política. Para os arquitetos, artistas e desenhistas industriais que negociavam a institucionalização do design no Brasil, a nova disciplina representava a emancipação em relação a uma anterior tradição educacional das artes e a possibilidade de construir também uma nova imagem do país a partir de sua inserção no debate internacional. Nesse sentido, a sensibilidade de Max Bense o permitiu perceber que, no Brasil dos anos 1960, a busca pela nacionalidade brasileira não se pautava mais em seu isolamento, defendido pelo modernismo da década de 1920 e representado por figuras como Oswald e Mário de Andrade. Para ele, o Brasil estaria em uma segunda fase, de orientação global e internacional do modernismo (Bense, 2008, p. 73). Ainda segundo o filósofo alemão, para a inteligência brasileira, “ser percebida como exótica já não constitui uma questão essencial” (Bense, 2008, p. 86-87). Talvez sem perceber, Bense evidenciou a característica inventiva das identidades nacionais que ao longo do tempo são reconstruídas, não sendo consequência natural de uma suposta essência presente nos habitantes de um país.

Do ponto de vista projetual, portanto, os brasileiros, durante os primeiros anos da década de 1960, para além da preocupação com o futuro, se preocupavam com suas articulações do presente. Assim como proposto por Aleca Le Blanc (2021) ao analisar o contexto artístico brasileiro em 1959, o presente como alicerce para o futuro, e não algo a ser necessariamente substituído, se torna uma possibilidade de interpretação que abre caminhos para novos questionamentos. Embora a obsessão nacional com o planejamento futuro estivesse presente no pensamento do design moderno brasileiro, negociações e articulações diárias também eram vistas com importância para os planos desenhados para o futuro. A comunidade esdiana, por exemplo, após o início de suas atividades letivas se ocupava de decisões cotidianas, ou seja, relativas às insatisfações imediatas de seus projetos educacionais colocados em prática pelos professores e alunos. Com um ano de funcionamento, a Esdi e o seu programa curricular já eram motivo de críticas, indício de que sua formulação não foi necessariamente uma unanimidade. O seminário interno dos professores da escola, realizado entre os dias 30 e 31 de julho de 1964, discutiu os objetivos pedagógicos dos cursos ministrados até então. A preocupação dos professores, segundo relatório (ESDI, s.d) do seminário, se concentrou na melhor articulação entre as disciplinas, nos seus resultados e no desempenho dos alunos. A matéria de metodologia teve especial destaque no documento, devido ao entusiasmo promovido por ela entre os estudantes.

No primeiro dia do evento, o professor Décio Pignatari apresentou pontos para o debate que alertavam sobre a “Necessidade de uma busca de definição/orientação do conteúdo real da Escola”, a “crítica do método em vigor”, a formação de um “Grupo de Coordenação e Orientação” e a “participação do Corpo Discente na estruturação e personalização da escola” (Pignatari, 1964a, p. 1-2). O professor demonstrou interesse em criar uma metodologia própria da escola que mantivesse a experimentação, e não a improvisação, como fundamento de seus métodos. Além disso, Pignatari também alertou que os currículos deveriam estar conectados à realidade sociológica e histórica de suas comunidades. Segundo Pedro Luiz Souza (1996, p. 104), a partir do seminário, Wollner, Bergmiller e Pignatari foram indicados para formarem uma comissão responsável por elaborar e apresentar uma proposta de reformulação curricular para o próximo ano. Por fim, Pignatari elaborou sozinho a “Contribuição para uma reestruturação dos métodos e currículos” (Pignatari, 1964b), alegando, por meio de uma advertência preliminar no documento, a impossibilidade de formulação conjunta com outros professores, devido à falta de tempo e condição para a pesquisa.

De modo geral, a contribuição radicalizou a aproximação do design com a teoria da informação. Mobilizando a frase “Só conhecemos verdadeiramente aquilo que criamos”, creditada ao filósofo italiano Giambattista Vico, Pignatari argumentou que a visão moderna de educação perpassava pela ideia de Vico. Criação, descoberta, invenção e experimentação seriam as palavras postas em evidência por essa visão. Nesse sentido, desde o início, os estudantes deveriam experimentar o que Pignatari caracterizou como alegria da descoberta conectada à compreensão de um “presente insistente”. O sistema de educação deveria, portanto, se relacionar com a atmosfera intelectual existente que, segundo Pignatari, não seria outra que não os ensinamentos da Bauhaus e da Hochschule für Gestaltung Ulm. Sob o ponto de vista do professor da Esdi, o processo de descoberta ou criação estaria relacionado à heurística fundamentada no conhecimento lógico, matemático e estatístico, e em um procedimento seletivo do ponto de vista da teoria da informação. Essas ideias teriam sido excluídas dos cursos criados para a Esdi, diferentemente do que acontecia na escola de Ulm. Pignatari reforçou, portanto, que na ideia do experimental todas as questões da ciência, da arte e do desenho industrial se encontrariam, e, em última instância, o instrumento de



criação na escola de design deveria se fundamentar no pensamento matemático, sendo a matemática considerada a linguagem das linguagens.

Em uma análise geral, as propostas de Décio Pignatari defendiam o rigor técnico-científico enquanto parâmetro para a Esdi. Nesse sentido, até mesmo a HfG Ulm era criticada. Segundo o professor, os alunos da Escola Técnica Superior de Stuttgart, na Alemanha, teriam reivindicado a criação de um curso de desenho industrial apoiado na engenharia, “em franca oposição à orientação de Ulm, que ainda não teria conseguido livrar-se da tradição estético-arquitetônica da Bauhaus [...]” (Pignatari, 1962b, p. 4). Na perspectiva de Pignatari, esse movimento indicaria um novo rumo que deixou de lado a ideia de escola de desenho industrial com o objetivo de formação da personalidade do desenhista industrial – segundo o professor, algo caro a Bergmiller. A partir de suas afinidades e distanciamentos, sobretudo da escola de Ulm, Pignatari apresentou um esboço de re-setorização das disciplinas da Esdi, assumindo uma posição de radicalização técnico-científica. Seu relato é um indício de que o currículo da Esdi provocava insatisfação em personalidades assumidamente favoráveis ao pensamento científico ulmiano e, mesmo entre elas, não havia um consenso sobre a melhor abordagem a ser adotada. Repensadas no contexto brasileiro por meio da interpretação de Pignatari, as referências tecnológicas, científicas e matemáticas deveriam ser implementadas de tal forma que mesmo a HfG Ulm não teria conseguido colocar em prática. A avaliação conduzida por Décio Pignatari, apesar de muito provavelmente não representar o conjunto total de professores que lecionavam na Esdi daquele momento, orientou as definições tomadas no final de 1964 por Flávio D’Aquino, então diretor da instituição.

As sugestões finais de D’Aquino, reunidas no documento “Reformulação de um programa” (D’Aquino, s.d.)<sup>101</sup>, são uma pista que reforça o argumento de que a Esdi foi pensada a partir de escolhas, mesmo que questionáveis e submetidas a visões eurocêntricas, por agentes conscientes das referências educacionais de desenho industrial que circulavam entre o Brasil e outros países. Passados quase dois anos de fundação da escola carioca, em dezembro de 1964, Flávio D’Aquino propôs que “a filosofia básica de nosso ensino, embora levando em conta a realidade brasileira, deve continuar fundamentada na Escola de Ulm,

---

<sup>101</sup> No arquivo da Esdi, encontrei apenas as três primeiras folhas deste documento.

Pedro Luiz Souza (1996, p. 106-111) reproduziu o texto completo em seu livro, indicando a autoria de Flávio D’Aquino, o que auxiliou as interpretações desenvolvidas aqui.

principalmente no seu conceito de que o *designer* é um coordenador [...]” (D’Aquino, s.d., p. 1). A compreensão do diretor após os debates promovidos sobre o ensino em prática na Esdi era de que o raciocínio lógico deveria ser a premissa da educação do desenhista industrial brasileiro. Métodos de análise, triagem, síntese e crítica guiariam, portanto, as possíveis soluções projetuais. Dessa maneira, as sugestões finais de D’Aquino concluíam que, em primeiro lugar, o currículo da Esdi deveria passar por um “*critical pass*”, considerando a realidade brasileira, mas conservando-se ao programa da HfG Ulm. Além disso, a cadeira de desenvolvimento de projetos deveria ser o objetivo fundamental da escola em um aprofundamento da rigidez e do raciocínio lógico decorrentes de sua prática.

Analisando os resultados dos primeiros passos do curso, figuras como Flávio D’Aquino e Décio Pignatari compreendiam haver uma “realidade Ulm - ESDI - Brasil” (D’Aquino, s.d., p. 1), sendo possível portanto o estabelecimento de pontos de encontro dessa tríade. Como diretor da escola carioca, D’Aquino percebeu que a aplicação do papel do designer como coordenador (realidade Ulm) em um ambiente que recebia candidatos fracassados de outros vestibulares (realidade Esdi) e com formação tecnológica, científica e cultural básica insuficiente (realidade brasileira) deveria guiar a reformulação da Esdi. Ao invés de focar em uma reestruturação curricular, contudo, o diretor da escola sugeriu que o exame de seleção da Esdi deveria ser mais rigoroso. Sendo assim, para além do conhecimento geral do candidato, o exame idealmente seria responsável por avaliar a capacidade de decisão imediata e o raciocínio metodológico do estudante. D’Aquino e Pignatari não deixaram de tentar compreender a solução mais adequada para uma escola de desenho industrial no Brasil. Seus esforços demonstram que a realidade corresponde a percepções – múltiplas e variáveis ao longo do tempo – negociadas pelos agentes que as formulam e articulam nos contextos em que vivem ou convivem. Os conflitos imediatos da educação em prática na Esdi, para além de demonstrarem que o programa construído em sua fundação não foi uma unanimidade, indicam que a realidade é uma percepção construída. Os diálogos e trocas decorrentes dessas percepções multifacetadas auxiliam, por fim, na compreensão de que os agentes da institucionalização do design moderno brasileiro foram capazes de formular respostas a partir dos seus desejos, contatos, pesquisas e objetivos. O que não exclui as incertezas, conflitos e desvios que também fizeram parte desta complexa jornada da construção de uma nova disciplina discutida em dimensões locais e globais.



---

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

# A incerteza como fio condutor

Sob o ponto de vista da historiografia analisada ao longo desta dissertação (Niemeyer, 1997; Moraes, 2005; Leite, 2006), a reprodução acrítica de um modelo estrangeiro guiou a educação implementada no processo de institucionalização do design moderno brasileiro. Nesse debate, a Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi), fundada em 1962, no Rio de Janeiro, seria a representação máxima de um tipo de educação desconectado da realidade nacional, espelhada na Hochschule für Gestaltung Ulm. Essas interpretações são perpassadas pela cultura histórica da “cópia”, um aspecto primordial para a construção disciplinar do design brasileiro após sua institucionalização das décadas de 1950 e 1960. Apesar de influente nas interpretações historiográficas, essa cultura não é uma exclusividade do debate promovido por historiadores. Por meio de um processo complexo, ela é construída por diferentes agentes que incluem designers, jornalistas, figuras políticas, críticos, artistas, poetas e arquitetos, dentre outras personalidades que participaram – e continuam a participar – da construção de repertórios práticos e teóricos do campo do design brasileiro. A partir de materiais jornalísticos, inicialmente, investiguei como passado e presente se relacionam na construção das análises sobre a institucionalização do design moderno

brasileiro por meio do que denominei mito da “cópia”. Dialogando principalmente com o historiador do design Clive Dilnot (1984b), compreendi que essas interpretações minimizam, em suas dimensões sociológicas e culturais, a profundidade dos diálogos estabelecidos entre os agentes da institucionalização, sendo necessário elaborar novos “modos de argumentar” (Dilnot, 1984b, p. 12) o “momento sociogenético” (Anastassakis, 2014) do design moderno no Brasil.

O difusionismo cultural e a centralidade na categoria de nação foram, em seguida, identificados como aspectos importantes para a cultura histórica da “cópia” no design nacional. Assim, seus usos foram questionados no intuito de elaborar esse novo modo de argumentar a circulação de ideias no campo artístico e do design do país durante as décadas de 1950 e 1960, considerando os diálogos transnacionais de uma disciplina construída globalmente e intermediada por múltiplas dimensões do poder. O difusionismo cultural, por outro lado, pressupõe um centro de influências de pensamentos que, ao chegarem em outros territórios, para além de estarem desatualizados, seriam incorporados acriticamente. O foco na nação, por sua vez, valoriza o isolamento como sinônimo de especificidade local. Sendo assim, o distanciamento das referências estrangeiras seria imprescindível para o entendimento do nacional, conceito, muitas vezes, incorporado ao debate historiográfico sem discussão sobre sua historicidade. Ao longo das décadas de 1990 e 2000, no Brasil, o anseio pelo reconhecimento em nível global de uma identidade do design nacional pautou interpretações historiográficas perpassadas pelo difusionismo e pela centralidade na nação. Inserido nesse contexto, o conjunto historiográfico analisado ao longo da dissertação corrobora com a narrativa de que a Esdi e seus fundadores reproduziram acriticamente o currículo inicialmente implementado na escola de Ulm. Essa afirmação, contudo, é feita a partir de diferentes interpretações sobre a reprodução de um modelo educacional ulmiano, o que demonstra que a “cópia” é uma percepção analítica multifacetada.

Lucy Niemeyer (1997, p. 81), por exemplo, defende que a proposta curricular apresentada pelo GT de criação da Esdi pouco se distingue do que foi elaborado para a Escola Técnica de Criação do MAM Rio, experiências brasileiras entendidas pela autora como reprodução do ensino praticado em Ulm e na Bauhaus. Dijon de Moraes (2005, p. 63), por sua vez, mobiliza a expressão “racional-funcionalista” para caracterizar o modelo único de ensino de design que teria sido praticado em todo o Brasil a partir

da “cópia” esdiana da HfG Ulm. João de Souza Leite (2006, p. 258), por fim, procura na relação entre arte concreta paulista e desenho industrial no Brasil as explicações para a suposta descontextualização racionalista do ensino de design no país. Embora diversas, a desconexão do ensino ulmiano com a realidade nacional é a premissa dessas interpretações sobre o design moderno brasileiro. Nesse sentido, o pensamento racional conectado à HfG Ulm, em desenvolvimento durante as décadas de 1950 e 1960 não apenas no contexto do desenho industrial brasileiro, mas também na arquitetura e na arte, teria sido acriticamente incorporado à formação disciplinar do design nacional, tendo em vista seu distanciamento do contexto local. Ao analisar em profundidade o debate historiográfico promovido por Lucy Niemeyer, Dijon de Moraes e João de Souza Leite foi possível identificar, contudo, que, a partir de um anacronismo não explicitado, esses autores incorporaram críticas de um debate polifônico sobre modelos de design em elaboração nos anos 1970 para compreender os processos de institucionalização do campo nos anos 1950 e 1960.

Apesar do foco na educação, esse conjunto de interpretações historiográficas se apropriou de um repertório crítico amplificado sobre a incidência da “cópia” no design brasileiro, interpretada também como um empecilho para a indústria e o desenvolvimento econômico nacional. O debate construído ao longo da década de 1970 em torno da relação entre design, indústria e economia intensificou as conclusões pautadas na descontextualização de conhecimentos exteriores no país. Nesse processo, o ano de 1968 representou um momento de ruptura importante para as críticas ao ensino e à prática do design brasileiro que seriam construídas ao longo dos anos seguintes. A greve da comunidade esdiana e a primeira Bienal Internacional de Desenho Industrial no MAM Rio, eventos ocorridos em 1968 e discutidos no capítulo 3, são fundamentais para o entendimento dessa ruptura. Os argumentos de oposição à educação inicialmente instituída na Esdi foram intensificados por esses acontecimentos e impulsionados pelas críticas à Feira Brasileira de Exportação Brasil Export 72, que ocorreu na cidade de São Paulo em 1972, momento de comemorações do Sesquicentenário da Independência do Brasil. Nesse contexto, novas interpretações sobre o passado, promovidas pelos desenhistas industriais e outros personagens, enfatizaram, sobretudo, a submissão econômica brasileira em relação a outros países em detrimento das possíveis trocas culturais estabelecidas entre agentes da institucionalização do desenho industrial moderno

brasileiro. Nos anos 1990 e 2000, o repertório de conceitos desenvolvido na década de 1970, que inclui as expressões “exportação”, “importação”, “dependência”, “independência”, “desenvolvimento econômico”, “estilo próprio”, “cópia” e “plágio”, foi mobilizado pela historiografia interessada em analisar a institucionalização do campo nas décadas de 1950 e 1960. A partir de um anacronismo não explicitado, essas análises historiográficas propuseram a descontextualização como conclusão sobre as discussões que ocorreram no passado sociogenético do design do país, corroborando com a consolidação do mito da “cópia”. Para essas interpretações, em uma economia dita periférica, atrasada industrialmente, não seria possível a implementação adequada de uma disciplina inspirada no desenvolvimento tecnológico avançado característico dos países ditos centrais, mais especificamente, a Alemanha. Dessa maneira, seria necessário uma pesquisa aprofundada sobre a realidade local para a adequação dos projetos ao contexto nacional, o que resultaria em um modelo próprio de design.

Em busca desse modelo, análises perpassadas pela cultura histórica da “cópia” enfatizaram o currículo implementado pela Esdi no momento de sua fundação em detrimento dos debates e diálogos sobre a educação artística e do design que aconteciam durante a década de 1950 e 1960. No entanto, se o reconhecimento dos traços nacionais passou a ser fundamental para a afirmação do design brasileiro entre as décadas de 1990 e 2000, influenciando a historiografia sobre o design nacional escrita nesse período, durante a década de 1950 e 1960, a relação entre nacional e internacional era outra. As percepções sobre o que seria o contexto, portanto, são múltiplas, variáveis ao longo do tempo e negociadas pelos agentes que as articulam. A centralidade no modelo de educação da Esdi, todavia, contribuiu para a elaboração do mito da “cópia” no design nacional, pois minimizou a dimensão conflituosa do debate no passado. A Esdi e seu programa educacional foram narrados como metonímia do design brasileiro, conferindo autoridade aos defensores – e mesmo aos críticos – de uma gênese do design brasileiro relacionada exclusivamente à escola carioca e à uma perspectiva única supostamente adotada em sua criação, o que dificulta revisões epistemológicas do campo a partir de outras referências. Paralelamente a esse processo, a capacidade de agência dos responsáveis pela institucionalização da escola também foi minimizada. Os diálogos estabelecidos entre diferentes personalidades interessadas na fundação de um curso superior de desenho industrial analisados ao longo da dissertação permitem concluir que as decisões

tomadas por articuladores do debate em torno da educação artística e do design brasileiros envolveram conflitos, trocas e negociações entre diferentes perspectivas. Niomar Moniz Sodré, Lamartine Oberg, Ferreira Gullar, Tomás Maldonado, Mário Pedrosa, Carlos Lacerda e Flexa Ribeiro são alguns exemplos de agentes históricos que em diferentes frentes de atuação negociaram possibilidades para o desenho industrial brasileiro. As discussões promovidas por eles, contudo, eram também perpassadas por dimensões do poder da relação estabelecida entre o Brasil e outros países, sobretudo, aqueles reconhecidos como autoridades do desenvolvimento industrial e econômico global.

Por fim, a análise documental do arquivo da Esdi e dos materiais jornalísticos da época permitiu concluir que a Esdi fez parte de um processo maior de institucionalização. Embora uma perspectiva técnica/racionalista do design tenha se sobressaído nos primeiros anos de existência da escola, seu resultado corresponde a um processo de decisões colocado em prática desde o início dos anos 1950. Sua fundação, portanto, não solucionou todas as questões debatidas em torno de um novo formato de educação artística no Brasil, que não se restringia ao desenho industrial, incluindo demandas exigidas pela arquitetura, pela arte concreta ou mesmo pela poesia brasileira. Além disso, pouco certos do que o design e sua educação poderiam se tornar em território nacional, os agentes da institucionalização, autorizados por personalidades locais e estrangeiras, aproveitaram a oportunidade de experimentar uma nova escola que guiaria a prática do design no país. Por meio de interpretações, e não de adesão acrítica às referências alemãs, a perspectiva germânica foi escolhida frente à exclusão conflituosa de outras possibilidades de educação e de prática do design em circulação no Brasil. A ideia de uma referência única adotada no passado foi construída posteriormente por interpretações historiográficas imersas em seus tempos e contextos de produção, com especial interesse em promover uma identidade de design “tipicamente” brasileira reconhecível pela comunidade internacional de designers que se distanciaria dos referenciais alemães do passado.

Essas conclusões me permitiram perceber que prática e teoria são dimensões do conhecimento sobre design que podem ter suas relações estreitadas. Em 2010, o historiador do design Noel Waite observou o descompasso existente entre o que se faz na prática e no ensino da história do design. Ao participar do primeiro *Teaching Design History workshop*, organizado pela *Design History Society*, no Reino Unido, Waite



se surpreendeu com a tensão entre essas categorias e, apesar de não ver sua própria atuação a partir dessa dicotomia, decidiu explorá-la em suas aulas. A ideia então foi ensinar a história como um método fundamental no processo de pesquisa do design. Intitulada *Speculative Histories*, sua proposta sugere observar outras opções abertas aos agentes históricos no passado e a partir daí incentivar os estudantes a desenvolverem argumentos sobre o porquê de certas opções terem sido escolhidas, ainda que outras estivessem também disponíveis. Segundo Waite, “Esse modo de investigação baseia-se na ideia de que a história é dinâmica e incerta, e poucas decisões humanas são inevitáveis”<sup>102</sup> (Waite, 2016, p. 51). Essa perspectiva é especialmente importante para as conclusões apresentadas aqui, tendo em vista que a cultura histórica da “cópia”, enfatizada pela historiografia analisada ao longo desta dissertação, incide também nas preocupações e decisões de criação elaboradas pelos designers brasileiros.

Nesse processo criativo, a autenticidade do desenho de produtos gráficos e industriais passa a ser entendida como parte da construção da identidade nacional de um país. Dessa maneira, como indicado pela pesquisa de Javier Gimeno-Martínez (2016), a produção de design faz parte de um elemento de reprodução da nação, sendo permeada pela dimensão cotidiana do consumo e da apropriação dos objetos, algo que extrapola a própria criação dos designers. A análise de reportagens e entrevistas em jornais brasileiros da década de 1990, que se dedicaram a refletir sobre o design no país, demonstra que nesse período a identidade nacional teve especial valor para o debate no campo do design. No entanto, essa não é uma busca exclusiva dos anos 1990. Nos últimos dois anos, o Prêmio Brasileiro de Design, promovido pela Associação Brasileira de Empresas de Design (ABEDESIGN), direcionou suas preocupações para a busca da identidade brasileira por meio da prática de design. “Sem fronteiras para o design brasileiro” foi a temática do evento de 2022, que pretendeu olhar para “todos os cantos do Brasil” com o intuito de “ter um retrato real da melhor produção do design nacional”. Em 2023, o prêmio se aprofundou na questão, escolhendo o tema “Tempo Futuro” com o objetivo de “olhar para o mercado em busca da nossa essência brasileira”.<sup>103</sup>

---

102 “This mode of inquiry is premised on the idea that history is dynamic and contingent, and very few human decisions are inevitable” (Waite, 2016, p. 51).

103 As informações sobre o prêmio podem ser acessadas no instagram oficial do evento. Detalhes sobre os temas escolhidos para os anos de 2022 e 2023, que incluem as

A partir das reflexões realizadas ao longo desta dissertação, proponho, por fim, um novo questionamento para o presente em que este trabalho é concluído. Ao invés da busca de uma identidade nacional entendida enquanto um processo natural e identificável em uma suposta essência do ser brasileiro, não valeria, em contrapartida, o questionamento das identidades nacionais e a própria ideia de nação enquanto construções decorrentes de disputas de poder? Idealmente esse questionamento auxiliaria na construção de possibilidades futuras para o design que não mitificam as produções culturais de um país, sobretudo as ditas populares, ou mesmo as instrumentalizam como parte de uma identidade única e verdadeira. Em oposição, ao olharmos para nosso passado/presente a partir dessa questão, com esperança, o design seria compreendido como parte de um complexo sistema de significações sobre o mundo e suas múltiplas realidades, que inclui também a construção de identidades nacionais. O encontro entre história e design, portanto, deve abrir espaço para as incertezas sobre o passado, que – a partir de um debate polifônico, e, muitas vezes, contraditório – guiam decisões projetuais que impactam contextos locais e globais. Ao propor esse questionamento, reconheço o extrapolamento dos limites investigativos estabelecidos para esta dissertação. No entanto, não poderia deixar de indicar essa e outras possibilidades apresentadas a seguir, que surgiram a partir de tantas dúvidas, ainda sem respostas, decorrentes das reflexões deste trabalho.

Assim como indicado por João de Souza Leite (2006), por exemplo, o antiintelectualismo presente na formação acadêmica dos designers no Brasil, sobrecarregados com disciplinas de projeto em detrimento de discussões teóricas e conceituais, sempre me chamou a atenção. Para Leite, essa característica do campo no país, “evitando a teoria e apartado virtualmente das questões da arte, conduziu o design naturalmente a um ponto de estranhamento de si para os outros, e dos outros para si” (Leite, 2006, p. 279). Ainda sob a perspectiva do autor, o ensino de design “de costas para o Brasil” nada teria negociado com as referências que preexistiam à sua formação moderna. Imerso nessa interpretação proposta por Leite, em um primeiro momento, inferi, extrapolando a análise do autor sobre a formação educacional dos designers no Brasil, que as produções historiográficas do design

---

frases citadas aqui, podem ser lidos nas seguintes postagens: [www.instagram.com/p/CfcXS10fwss/](https://www.instagram.com/p/CfcXS10fwss/) e [www.instagram.com/p/Ctr4mynP6\\_P/](https://www.instagram.com/p/Ctr4mynP6_P/). Acesso em: 6 jul. 2023.

reproduziriam o mito da “cópia” tendo em vista a pouca afinidade do campo com debates teóricos e metodológicos promovidos pela história enquanto uma disciplina. Em certa medida, as análises realizadas ao longo da dissertação confirmam que a aproximação entre design e história parece ter sido pouco discutida por trabalhos que interpretam o passado sociogenético do design moderno brasileiro. Todavia, foi possível observar também que essas interpretações não estão isoladas da cultura intelectual do país e dialogam, às vezes implicitamente, com autores que se dedicaram a interpretar a formação social e cultural do Brasil.

O geógrafo e historiador Caio Prado Jr., por exemplo, parece ter tido influência significativa na perspectiva marxista colocada em prática por Lucy Niemeyer em *Design no Brasil: origens e instalações* (1997). Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro são referências centrais para a pesquisa desenvolvida por Dijon de Moraes (2005). Além disso, a proposta de João de Souza Leite (2006) tenta se aproximar do pensamento teórico artístico brasileiro, ao enfatizar que o movimento modernista do início do século xx teria promovido uma identidade nacional conectada à realidade local do país, diferentemente dos concretistas da década de 1950, supostamente reprodutores de uma visão autoritária supranacional. Embora não discutida em profundidade por esses autores, a cultura intelectual brasileira e suas proposições interpretativas são identificáveis em seus escritos. E mesmo autores como Darcy Ribeiro parecem ter se interessado e dialogado com as teorias do design. Ribeiro, por exemplo, escreveu a apresentação do livro *A “tecnologia” da tecnologia* (1983) de Gui Bonsiepe, o que reforça a suposição de que design e cultura intelectual brasileira não estão radicalmente dissociados. Talvez o antiintelectualismo seja uma suposição ainda incipiente para a análise do pensamento teórico sobre design em desenvolvimento no contexto intelectual brasileiro, algo evidenciado por esta dissertação, mas não explorado na devida profundidade digna de uma temática bastante complexa.

Além disso, o encontro entre Darcy Ribeiro e Gui Bonsiepe abre possibilidades interpretativas sobre as recepções do desenho industrial não apenas no Brasil, mas também em outros países da América Latina. Bonsiepe, desenhista industrial com formação na HfG Ulm e radicado no Brasil, contribuiu com a elaboração de teorias do design no Chile e na Argentina, se pautando, sobretudo, na teoria da dependência para interpretar a submissão projetual nos contextos denominados por ele como periféricos.

Endossada na apresentação de Ribeiro (1983) ao livro *A “tecnologia” da tecnologia* (1983), a sugestão de que os latino-americanos constituem povos dependentes economicamente que imitam modos de produção e tecnologias dos países centrais parece ter tido boa receptividade no contexto do design brasileiro. Não restrita ao debate econômico, contudo, essa discussão orientou interpretações culturais sobre o Brasil por personalidades como Roberto Schwarz (2000) e Maria Sylvia de Carvalho Franco (1976).

Esse debate, margeado por esta dissertação, parece ter contribuído com uma reinterpretação dos pressupostos técnico racionalistas ulmianos que valeria ser investigada. Apesar da boa recepção das ideias de Bonsiepe em relação à busca de emancipação a partir da autonomia tecnológica do design brasileiro, evidenciada por Ribeiro, muitos questionamentos podem surgir sobre uma suposta percepção evolucionista centrada no conceito de humanismo projetual (Bonsiepe, 2011, p. 21) defendido pelo designer alemão. Nesse sentido, resta entender em que medida o autor não estaria avaliando os alcances de outros países, que não os ditos centrais, a partir de uma concepção pré-estabelecida e dita universal envolta em pressupostos eurocêntricos sobre a modernidade nos países compreendidos como periféricos. Esses questionamentos se evidenciaram com mais força ao longo da escrita do capítulo 3 desta dissertação que, tendo em vista os recortes estabelecidos para a pesquisa, acabou não aprofundando mais especificamente na ideia de “dependência”. Embora faça parte do repertório conceitual do mito da “cópia”, esse conceito é tão vasto que gerou a teoria da dependência, importante interpretação sobre a formação da sociedade brasileira que merece autonomia em pesquisas futuras a partir também dos debates promovidos pelo campo do design.

Por fim, ao mobilizar perspectivas promovidas por novos campos historiográficos, como a história transnacional, reconheço que muito ainda deve ser investigado sobre as recepções do design moderno brasileiro em outras localidades do globo. Compreender que o conhecimento sobre essa nova disciplina estava em construção em diferentes países auxiliou no questionamento da afirmação de que brasileiros apenas reproduziram acriticamente saberes estrangeiros em contextos locais ou mesmo a visão otimista do desenvolvimento em países ditos centrais. A partir dessa compreensão, um novo olhar para os materiais jornalísticos e os documentos oficiais encontrados na Esdi foi colocado em prática na tentativa de percorrer a elaboração do mito da “cópia” em diferentes temporalidades e, ao mesmo tempo,

desconstruir as certezas atribuídas ao período de institucionalização do design moderno no Brasil. Embora a pesquisa tenha indicado a circulação de articuladores culturais brasileiros em outros países, analisada por pesquisadores como Nathaniel Wolfson (2015) e Ilana Tschiptschin (2020), suas recepções nesses contextos são dignas de investigações mais aprofundadas. Dessa maneira, os fluxos de construção do design enquanto uma disciplina podem ser melhor compreendidos com especial atenção às relações desiguais de poder em atuação nesses trânsitos de conhecimento. Para isso, visitas em arquivos além dos brasileiros e uma leitura mais extensa sobre a construção teórica do design moderno em países que dialogam com o Brasil, como a Alemanha e a Argentina, seriam primordiais para a continuidade do debate proposto ao longo desta dissertação. A revista alemã *Rot*, editada por Max Bense e Elisabeth Walther, que publicou textos dos brasileiros Aloísio Magalhães e Haroldo de Campos, poderia, por exemplo, ser um bom ponto de partida.

Por enquanto, o foco nas interpretações dos brasileiros ao recepcionar diferentes referências estrangeiras já indica que a institucionalização do design moderno durante as décadas de 1950 e 1960 operava em dimensões mais complexas do que o mito da “cópia” na historiografia do design nacional procurou afirmar. A construção de uma nova disciplina no contexto brasileiro mobilizou e continua a mobilizar diferentes tipos de esforços em negociação por agentes com percepções variadas sobre o mundo. Essas percepções não se restringem apenas a decisões práticas e objetivas sobre uma realidade, mas incluem também a maneira como o design é imaginado pela cultura tanto em sua dimensão antropológica quanto artística. Carlos, desenhista industrial imerso em uma sociedade caótica que se modificava radicalmente no início dos anos 1960, faz parte de uma dessas construções. Em *São Paulo Sociedade Anônima* (1965), filme analisado na introdução desta dissertação, o cineasta Luís Sérgio Person imaginou o designer como um nova peça na engrenagem da sociedade brasileira, o que indica a força simbólica desse novo profissional no imaginário nacional, mesmo em um contexto marcado pelas dificuldades da falta de seu reconhecimento pelos industriais e pela existência incipiente de cursos na área. Foi a partir desse imaginário e de suas decisões práticas em diálogo com seus contextos históricos, no entanto, que brasileiros e brasileiras apostaram na construção de uma

nova disciplina e de um profissional que, como no bordão de Carlos, propulsionaria o país a “Recomeçar, mil vezes recomeçar, recomeçar de novo, recomeçar sempre. Aceitar” (São Paulo Sociedade Anônima, 1965) projetos incertos de desenvolvimento para o contexto brasileiro.

---

# Referências

- 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento80977/1-exposicao-nacional-de-arte-concreta>>. Acesso em: 12 jun. 2023. Verbete da Enciclopédia.
- A esdi e o design no Brasil. 1970. Arquivo Esdi. Gaveta 11.4 Admin. 1970. Pasta Eventos 1970.
- A formação do desenhista industrial. Sem data. Arquivo Esdi. Gaveta 9.2 (Docs. diversos terreno da ESDI). Pasta Correspondências e cartas criação da ESDI.
- A proposta que apresentamos hoje corresponde talvez mais a um clima do que propriamente às conclusões dos grupos de trabalho formados pelas últimas assembleias. Sem data. Arquivo Esdi. Gaveta 11.2 Admin. 1968. Pasta Diretório Acadêmico 1968.
- A solução brasileira para o industrial designer. Sem data. Arquivo Esdi. Gaveta 9.2 Docs. Diversos Terreno da Esdi. Pasta Fundação da Esdi.
- ABDI. Associação Brasileira de Desenho Industrial. Produto e linguagem / conceitos. Set. 1977. Arquivo Esdi. Gaveta 13.3 Admin. 1977. Pasta Eventos: 15 anos da Esdi 1977.
- AMATO, Rafael. Brasil Export 72: um caminho para entender a relação entre design e indústria no Brasil. In: *Anais do 14º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*. São Paulo: Blucher, p. 503-516, 2022.
- ANASTASSAKIS, Zoy. *Triunfos e impasses: Lina Bo Bardi, Aloisio Magalhães e o design no Brasil*. Rio de Janeiro: Lamparina, FAPERJ, 2014.
- \_\_\_\_\_. Design em contexto: algumas considerações sobre o ensino do design no Brasil. *Agitprop*, ano IV, n. 45, 2012. Disponível em: <[http://www.agitprop.com.br/?pag=ensaios\\_det&id=102&titulo=ensaios](http://www.agitprop.com.br/?pag=ensaios_det&id=102&titulo=ensaios)>. Acesso em: 31 mai. 2023.
- Apresentação. Arquivo Esdi. Sem data. Gaveta 13.3 Admin. 1977. Pasta Eventos: 15 anos da Esdi 1977.
- Apresentação do ‘currículo’ à Assembléia Legislativa do estado da Guanabara (Estudo prévio). Sem data. Arquivo Esdi. Gaveta 9.1 Admin. 1962 a 1965. Pasta Documentos diversos e corresp. exp. de 62 a 66.
- ARAUJO, Viviane Patricia Colloca. O conceito de currículo oculto e a formação docente. *Revista de Estudos Aplicados em Educação*. São Caetano do Sul, v. 3, n. 6, 2018, p. 29-39.
- Assembleia 8.8.68. 8 ago. 1968. Arquivo Esdi. Gaveta 11.2 Admin. 1968. Pasta Atas de reunião 1968.
- Ata da Assembleia de 11 de junho de 1968. 11 jun. 1968. Arquivo Esdi. Gaveta 10.1 Admin. 1963. Pasta Atas reuniões-63.



- Ata da Assembleia de professores e alunos. 1º out. 1968. Arquivo Esdi. Gaveta 11.2 Admin. 1968. Pasta Atas de reuniões 1968.
- AUTRAN, Paula; BERTOLUCCI, Rodrigo; CANDIDA, Simone; LIMA, Ludmilla de. Livro sobre pioneiros: a história de como projetica virou design. *O Globo*, Rio de Janeiro, domingo, 9 nov. 2014, Rio Design, p. 33.
- AYALA, Walmir. As urgentes reformas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, quinta-feira, 3 out. 1968, Caderno B, p. 2.
- \_\_\_\_\_. Bienal e nova galeria. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, domingo, 13, e segunda-feira, 14 dez. 1970, Caderno B, p. 2.
- AYNSLEY, Jeremy; CLEVEN, Esther. Introduction: the Bauhaus centennial and design history. *Journal of Design History*, v. 35, n. 3, p. 209-226, 2022.
- BAILEY, Christopher. The Global Future of Design History: [Introduction]. *Journal of Design History*, v. 18, no. 3, p. 231-233, 2005.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BECKERT, Sven. *El imperio del algodón: una Historia Global*. Barcelona: Editorial Planeta, 2016.
- BELIN, Luciane. O que o design feito no Brasil tem de brasileiro? *Gazeta do Povo*, Curitiba, terça-feira, 24 set. 2019, Haus. Disponível em: <[www.gazetadopovo.com.br/haus/design/o-que-o-design-feito-no-brasil-tem-de-brasileiro/](http://www.gazetadopovo.com.br/haus/design/o-que-o-design-feito-no-brasil-tem-de-brasileiro/)> Acesso em: 26 out. 2022.
- BENSE, Max. *Inteligência brasileira: uma reflexão cartesiana*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BERNARDES, Carlos Alfredo. Carta Ministério das Relações Exteriores. 8 fev. 1962. Arquivo Esdi. Gaveta 9.1 Admin. 1962 a 1965. Pasta Correspondências exp. 62 a 65.
- BERNARDES, Sérgio. Cópia da carta de Sérgio Bernardes a Carlos Lacerda. 14 fev. 1962. Arquivo Esdi. Gaveta 9.1 Admin. 1962 a 1965. Pasta Correspondências e Recortes de jornais-62.
- BERWANGER, Ana Claudia. *As ambiguidades da doutrina: conflitos e tensões estruturais no campo do design*. 2013. 180 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.
- BEUTENMÜLLER, Alberto. “Design” nacional, expressão de cultura autêntica. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Domingo, 9 set. 1973, Revista de domingo, p. 6.
- BIONDI, Aloysio; LESSA, Carlos. Brevíssimo roteiro para MUITA discussão. Sem data. Arquivo Esdi. Gaveta 11.2 Admin. 1968. Pasta Projeto de mercado de trabalho 1968.
- BLOCH, Marc. *Apologia da História: ou o Ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

- BOMENY, Helena. Aposta no futuro: o Brasil de Darcy Ribeiro. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.) *Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e um país*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BOMFIM, Gustavo Amarante. Sobre a mimese e a poiesis na dialética entre imagem e substância. In: COUTO, Rita Maria de Souza; FARBIARZ, Jackeline Lima; NOVAES, Luiza. (org.). *Gustavo Amarante Bomfim: uma coletânea*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2014.
- BONSIEPE, Gui. A “tecnologia” da tecnologia. São Paulo: Blucher, 1983.  
 \_\_\_\_\_. *Design, cultura e sociedade*. São Paulo: Blucher, 2011.
- BORGES, Adélia. *Design + Artesanato: o caminho brasileiro*. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.
- BRAGA, Emilio de Figueiredo. Desenho industrial, saída tecnológica para as empresas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, terça-feira, 17 jun. 1973, Caderno Geral, p. 41.
- BRAGA, Marcos da Costa. A consolidação de uma nova fase. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 4., 2000, Novo Hamburgo, RS. *Anais do P&D Design 2000 AEN-D-BR Estudos em Design*, v.1. Rio de Janeiro: Associação de Ensino e Pesquisa de Nível Superior no Brasil / Revista Estudos em Design, p. IX, 2000.
- BRANDÃO, Marili; NEDOPETALSKI, Sandra; ULLMANN, Christian. *Brasil faz design: criatividade brasileira no cenário internacional*. São Paulo: Editora Olhares, 2017.
- BRANZI, Andrea. O Brasil como modelo do mundo. In: MORAES, Dijon de. *Análise do design brasileiro: entre mimese e mestiçagem*. São Paulo: Blucher, 2005.
- Breve resumo do trabalho da comissão de currículo, a ser apresentado dia 5 em assembleia. Sem data. Arquivo Esdi. Gaveta 11.2 Admin. 1968. Pasta Atas de reuniões 1968.
- CAIANIELLO, Silvia. A pluralização do tempo histórico e a ascensão de um método sistêmico para a história. In: SALOMON, Marlon (org). *Heterocronias: Estudos sobre a multiplicidade dos tempos históricos*. Goiânia: Ricochete, 2018.
- CALVERA, Anna. Local, regional, national, global and feedback: Several issues to be faced with constructing regional narratives. *Journal of design history*, v. 18, n. 4, p. 371-383, 2005.
- CAMARGO, Maicon da Silva. Do singular ao plural: pensar e operar a multiplicidade temporal na/da história. *Temporalidades*, Belo Horizonte, v. 11, n.3, 2019, p. 497-502.
- CAMPOS, Augusto. Concretos e anônimos. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, domingo, 30 dez. 1956, Suplemento Dominical, p. 5.

- CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2019.
- CAPELATO, Maria Helena; PRADO, Maria Lígia. *O bravo matutino: Imprensa e ideologia no jornal "O Estado de S. Paulo"*. Alfa-Omega: São Paulo, 1980.
- CARA, Milene. *Do desenho industrial ao design no Brasil: uma bibliografia crítica para a disciplina*. São Paulo: Blucher, 2010.
- CARDOSO, Fernando Henrique. Um livro perene. In: *Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ª ed. rev. São Paulo: Global, 2006.
- CARDOSO, Rafael (org.). *O design brasileiro antes do design*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CARDOSO, Rafael. *Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- CARVALHO, Ana Paula Coelho de. *O ensino paulistano de design: a formação das escolas pioneiras*. São Paulo: Blucher, 2015.
- CASTRO, Amílcar de; GULLAR, Ferreira; WEISSMANN, Franz; CLARK, Lygia; PAPE, Lygia; JARDIM, Reynaldo; e SPANUDIS, Theon. Manifesto neoconcreto. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, domingo, 22 mar. 1959, Suplemento Dominical, p. 4-5.
- CASTRO, Celso. *Evolucionismo cultural: textos de Morgan, Tylor e Frazer*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Pesquisando em arquivos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press, 2009.
- CHESNEAUX, Jean. *Devemos fazer tábula rasa do passado? Sobre a história e os historiadores*. Editora Ática: São Paulo, 1995.
- CHRISMAN, Laura; WILLIAMS, Patrick. *Colonial discourse and post-colonial theory: A reader*. New York: Routledge, 2013.
- Circular 15 anos design Esdi. Sem data. Gaveta 13,3 Admin. 1977. Pasta Eventos: 15 anos da Esdi 1977.
- CIPINIUK, Alberto; PORTINARI, Denise; BOMFIM, Gustavo Amarante. A epifania da mimese na Narratio de Imagene Edessena. *Arcos*, v. 3, n. único, p. 22-47, 2000/2001.
- CLARKE, Alison J. Design for development, ICSID and UNIDO: the anthropological turn in 1970s design. *Journal of Design History*, v. 29, n. 1, 2016, p. 43-57.
- CONRAD, Sebastian. *O que é a história global?* Lisboa: Edições 70, 2019.
- CORDEIRO, Janaina Martins. *A ditadura em tempos de milagre: comemorações, orgulho e consentimento*. Rio de Janeiro: FGV, 2015.
- COUTINHO, Wilson. O novo salto do design feito no Brasil. *O Globo*, Rio de Janeiro, sábado, 5 out. 1996, Matutina, Ela, p. 5.

- Crítica apresentada pelos alunos do Fundamental na Assembleia de alunos e professores do dia 11 de junho de 1968. Sem data. Arquivo Esdi. Gaveta 11.2 Admin. 1968. Pasta Atas de reuniões 1968.
- D'AQUINO, Flávio. Reformulação de um programa. Sem data. Arquivo Esdi. Gaveta 10.3 (Admin. 1965). Pasta Eventos: 1º Seminário de D.I. - Clipping 1965.
- DAESDI, Mesa Redonda: economistas. Sem data. Arquivo Esdi. Gaveta 11.2 Admin. 1968. Pasta Diretório acadêmico 1968.
- DE CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2015.
- DE LIMA, Mariangela A. Design: a melhor maneira de fazer as coisas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, domingo, 28 jun. 1970, Caderno Especial / 3º Cad., p. 34-35.
- DE LUCA, Tania Regina. Fontes impressas: História dos, nos e por meio dos periódicos. In. PINSKY, Carla Bassanezi (org). *Fontes históricas*. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- DEBBANE, Livia (org.). *Boa forma Gute form. Design no Brasil 1947-1968*. São Paulo: Art Consulting Tool, 2021.
- Desenho industrial 70. 1970. Arquivo Esdi. Gaveta 11.4 Admin. 1970. Pasta Eventos 1970.
- DEVALLE, Verónica. Tomás Maldonado, 1944-1957: From Arte Concreto to nueva visión. *Journal of Design History*, v. 32, n. , p. 17-34, 2018.
- DHS IN CONVERSATION WITH: Megha Rajguru in conversation with Livia Lazzaro Rezende, the 2020 Design Writing Prize. Entrevistada: Livia Lazzaro Rezende. Entrevistadora: Megha Rajguru. Podcasts by the Design History Society, 5 jan. 2020. Podcast. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/6G54qkQBKRvGX5UEjsyzAv?si=240d14ae9a96433e>>. Acesso em 5 set. 2022.
- DILNOT, Clive. The State of Design History, Part I: Mapping the Field. *Design Issues*, v. 1, no. 1, p. 4-23, 1984a.
- \_\_\_\_\_. The State of Design History, Part II: Problems and Possibilities. *Design Issues*, v. 1, no. 2, p. 3-20, 1984b.
- DIOGO, Walter. Melhor desenho, nova frente crítica para as exportações. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, domingo, 11 mar. 1973, 1º Caderno / Economia, p. 30.
- DRAYTON, Richard; MOTADEL, David. Discussion: the futures of global history. *Journal of Global History*, v. 13, n. 1, p. 1-21, 2018.
- DUARTE, Rogério. Notas sobre o desenho Industrial. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, 4 set. 1965, p. 227-247, 1965.
- SCOREL, Ana Luisa. Avaliação feita por A. L. Scorel. Sem data. Arquivo Esdi. Gaveta 11.3 Admin. 1969. Pasta Diretório Acadêmico 1969 (Pasta 2).
- \_\_\_\_\_. Fora de forma. *Jornal do Brasil*, domingo, 26 mai. 1991, Ideias, p. 10-11.

- \_\_\_\_\_. Design gráfico, Brasil e globalização. *O Globo*, Rio de Janeiro, sexta-feira, 27 jun. 1997, Matutina, Opinião, p. 7.
- ESDI Escola Superior de Desenho Industrial. Seminário dos professores 30/31.7.64. Sem data. Arquivo Esdi. Gaveta 10.3 (Admin. 1965). Pasta Eventos: 1º Seminário de D.I. - Clipping 1965.
- Esta é a terceira vez que a esdi participa da “desenho industrial”. 1972. Arquivo Esdi. Gaveta 12.2 Admin. 1972. Pasta Eventos 1972.
- FALLAN, Kjetil; LEES-MAFFEI, Grace. Real imagined communities: National narratives and the globalization of design history. *Design Issues*, v. 32, n. 1, p. 5-18, 2016.
- FARGE, Arlette. O Sabor do arquivo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.
- FARIAS, Priscila Lena. On the current state of Brazilian graphic design historiography. *Journal of Design History*, v. 28, n. 4, p. 434-439, 2015.
- FELITTI, Chico. “Made in Brazil” falsificado. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 set. a 1º out. 2011, p. 40-42.
- FERLAUTO, Cláudio. Anuário diz quem é quem no design nacional. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, terça-feira, 17 jul. 1990a, Caderno 2, p. 2.
- \_\_\_\_\_. O design amadurece e amplia seu público. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, domingo, 30 dez. 1990b, Caderno 2, p. 4.
- \_\_\_\_\_. Designers buscam uma linguagem internacional. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, domingo, 26 jan. 1992, Caderno 2, p. 4.
- \_\_\_\_\_. Vanni Pasca critica a indústria. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, sexta-feira, 21 jun. 1996, Caderno 2, p. D5.
- FERNÁNDEZ, Silvia. The origins of design education in Latin America: from the HFG in Ulm to Globalization. *Design Issues*, Cambridge, v. 22, n.1, p. 3-19, 2006.
- FERRAZ, Geraldo. Desenho industrial da Escandinávia. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, domingo, 14 mar. 1971, Caderno Geral, p. 16.
- FERREIRA, Eduardo Camillo Kasperevici. *Os currículos mínimos de desenho industrial de 1969 e 1987: origens, constituição, história e diálogo no campo do design*. 2018. Dissertação (Mestrado em Design) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- FIORAVANTE, Celso. Milão recebe diversidade do design brasileiro. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, terça-feira, 28 mar. 1995, Ilustrada, p. 10.
- FIGIELLA, Bulegato; PASTORE, Monica. La formazione del designer: il Corso superiore di disegno industriale di Venezia, 1960-72, *QUAD*, 1, p. 261-284, 2018.
- Folder da primeira Bienal Internacional de Desenho Industrial. 1968. Arquivo Esdi. Gaveta 11.4 Admin. 1970. Pasta Eventos 1970.

- FOLHA DE S. PAULO. *Design no Brasil: bom. Mas ainda importamos*. São Paulo, domingo, 28 jun. 1970, Caderno Especial / 3º Cad., p. 36.
- FRANCO, Jean. *La cultura moderna en América Latina*. México: Grijalbo, 1986.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. As ideias estão no lugar. Cadernos de Debate nº 1: História do Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1976.
- FREITAS, Ana Luiza Cerqueira. O curso de desenho industrial da FUMA: da criação aos primeiros egressos. In: BRAGA, Marcos da Costa; ALMEIDA, Marcelina das Graças de; DIAS, Maria Regina Correia (org). *Histórias do design em Minas Gerais*. Belo Horizonte: EduEMG, 2017.
- FREITAS, Sydney Fernandes de. *A influência de tradições acrílicas no processo de estruturação do Ensino/Pesquisa de Design*. 1999. 400 f. Tese (Doutorado em Engenharia de Produção) - Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 1999.
- FREITAS, Sydney. P&D Design - Processo de construção do pensamento crítico. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 4., 2000, Novo Hamburgo, RS. *Anais do P&D Design 2000 AEnD-BR Estudos em Design*, v.1. Rio de Janeiro: Associação de Ensino e Pesquisa de Nível Superior no Brasil / Revista Estudos em Design, p. VII, 2000.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ª ed. rev. São Paulo: Global, 2006.
- Fundação da Escola Superior de Desenho Industrial. Sem data. Arquivo Esdi. Gaveta 9.2 (Docs. diversos terreno da Esdi). Pasta Fundação da Esdi.
- GAMA, Mara. Salão premia design feito 'para todos' e ataca cópias. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, domingo, 11 ago. 2013, Ilustrada, p. E10.
- \_\_\_\_\_. Designers contemporâneos convivem em mercado mais aberto a experimentações. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, sexta-feira, 13 jun. 2014, Ilustrada, p. E1.
- \_\_\_\_\_. De traço cosmopolita, defendia trabalho técnico, intelectual e independente. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, sábado, 5 mai. 2018, Ilustrada, p. A22.
- GATTINARA, Enrico Castelli. A multiplicidade temporal: um problema no qual ciência, história e filosofia se encontram. In: SALOMON, Marlon (org). *Heterocronias: Estudos sobre a multiplicidade dos tempos históricos*. Goiânia: Ricochete, 2018.
- GIMENO-MARTÍNEZ, Javier. *Design and national identity*. London: Bloomsbury Publishing, 2016.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

- GOMES, Angela de Castro; HANSEN, Patricia Santos. Intelectuais, mediação cultural e projetos políticos: uma introdução para a delimitação do objeto de estudo. In: *Intelectuais mediadores: Práticas culturais e ação política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- GONTIJO, Rebeca. Cultura histórica. In.: FERREIRA, Marieta de Moraes; OLIVEIRA, Margarida Maria Dias de. *Dicionário de ensino de história*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2019.
- Grupo “B”. O governo e desenho industrial. Sem data. Arquivo Esdi. Gaveta 13.2 Admin. 1976. Pasta Eventos: 1º Simpósio Bras. de DI 1976.
- GULLAR, Ferreira. Dois anos de Artes Plásticas. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, domingo, 5 out. 1958, Suplemento Dominical, p. 3.
- \_\_\_\_\_. Sessenta críticos discutirão no Brasil os problemas centrais da Arte Contemporânea. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, domingo, 11 jul. 1959, Suplemento Dominical, p. 3.
- \_\_\_\_\_. Verdade sobre a Escola de Ulm. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, sábado, 12 set. 1959, 1º Caderno, p. 6.
- \_\_\_\_\_. O problema da educação artística depois da Bauhaus. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, domingo, 7 jan. 1961a, Suplemento Dominical, p. 3.
- \_\_\_\_\_. Ensino de arte no Brasil. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, domingo, 14 jan. 1961b, Suplemento Dominical, p. 3.
- \_\_\_\_\_. “Industrial Design”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, terça-feira, 23 jan. 1962a, Caderno B, p. 4.
- \_\_\_\_\_. Desenho Industrial. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, quinta-feira, 14 mai. 1962b, Caderno B, p. 4.
- HOMEM DE MELO, Chico. Design de livros: muitas capas, muitas caras. In: HOMEM DE MELO, Chico (org.). *O design gráfico brasileiro: anos 1960*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- HOMEM DE MELO, Chico; RAMOS, Elaine. *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. HOMEM DE MELO, Chico (org.). *O design gráfico brasileiro: anos 1960*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- HUPPATZ, Daniel J. Globalizing design history and global design history. *Journal of Design History*, v. 28, n. 2, p. 182-202, 2015.
- IDI. Instituto de Desenho Industrial. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. 1978.
- JORDÃO, Vera Pacheco. Assunto no MAM: Desenho Industrial. *O Globo*. Rio de Janeiro, segunda-feira, 8 abr. 1963, p. 10.
- JORNAL DO BRASIL. *Figuras*. Rio de Janeiro, domingo, 25 ago. 1957, Suplemento Dominical, p. 9.

- \_\_\_\_\_. *Na pré-estreia do Museu de Arte Moderna houve uísque, alegria, pintores e poetas*. Rio de Janeiro, sábado, 25 jan. 1958, 1º caderno, p. 14.
- \_\_\_\_\_. *Max Bense escreve sobre inteligência brasileira depois de três visitas*. Rio de Janeiro, sexta-feira, 02 out. 1964, 1º Caderno, p. 3.
- \_\_\_\_\_. “Design”: *Nada supérfluo*. Rio de Janeiro, quarta-feira, 7 fev. 1973, caderno B, p. 5.
- \_\_\_\_\_. *Rio, o melhor design do Brasil*. Rio de Janeiro, domingo, 6 out. 1996, Informe Publicitário, s.p.
- JOSEPH, Gilbert; LEGRAND, Catherine; SALVATORE, Ricardo (org.). *Close encounters of empire. Writing the cultural history of U.S.-Latin American relations*. Durham: Duke University Press, 1998.
- JUNQUEIRA, Mary Anne. *Velas ao mar. U.S. Exploring Expedition (1838-1842): A viagem de circum-navegação dos norte-americanos*. São Paulo: Intermeios, 2015.
- KERTZER, Adriana. *Favelization: The Imaginary Brazil in Contemporary Film, Fashion, and Design*. Nova Iorque: Chestnut Hill Advisory Partners LLC, 2017.
- LARA-BETANCOURT, Patricia; REZENDE, Lívia. Locating design exchanges in Latin America and the Caribbean. *Journal of Design History*, v. 32, n. 1, p. 1-16, 2019.
- LAUS, Harry. Max Bense na Esdi. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, quinta-feira, 1º out. 1964, Caderno B, p. 3.
- LE BLANC, Aleca. Disorder and Progress in Brazilian Visual Culture, 1959. In: GUILBAUT, Serge; O'BRIAN, John. (eds.). *Breathless Days, 1959-1960*. Durham: Duke University Press, 2017.
- \_\_\_\_\_. O asterisco: Tomás Maldonado e o design no MAM Rio. In: DEBBANE, Lívia (org.). *Boa forma Gute form. Design no Brasil 1947-1968*. São Paulo: Art Consulting Tool, 2021.
- LEAL, Carlos Eduardo; MONTALVÃO, Sérgio. O Globo. In: Centro De Pesquisa E Documentação De História Contemporânea Do Brasil. Dicionário Temático. Disponível em: <<https://www18.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/globo-o>> Acesso em: 20 mai. 2023.
- LEES-MAFFEI, Grace; FALLAN, Kjetil (Ed.). *Made in Italy: rethinking a century of Italian design*. Bloomsbury: London, 2014.
- LEITE, João de Souza. *A herança do olhar: o design de Aloisio Magalhães*. Rio de Janeiro: Artviva, 2003.
- \_\_\_\_\_. De costas para o Brasil, o ensino de um design internacionalista. In: HOMEM DE MELO, Chico (org.). *O design gráfico brasileiro: anos 1960*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- LEON, Ethel. *IAC – Primeira escola de design do Brasil*. São Paulo: Blucher, 2013a.



- \_\_\_\_\_. *Design em exposição: o design no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1968-1978), na Federação das Indústrias de São Paulo (1978-1984) e no Museu da Casa Brasileira (1986-2002)*. 2013. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013b.
- LESSA, Washington Dias. A Esdi e a contextualização do design. *Piracema – Revista de Arte e Cultura*, Rio de Janeiro, n. 2, ano 2, 1994, p. 102-107.
- LIMA, Guilherme Cunha. *O Gráfico Amador: as origens da moderna tipografia brasileira*. 1ª ed., UFRJ: Rio de Janeiro, 1997.
- LIMA, Rafael Amato Bruno de. O mito da História do Design frente aos debates historiográficos atuais. In: *Anais do 9º Congresso Internacional MXRIO DESIGN Conference 2021*. São Paulo: Blucher, 2022.
- LONDON, Valéria Munk. O dilema no desenho industrial brasileiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, segunda-feira, 25 jul. 1977, caderno B, p. 9.
- LÓPEZ, Nayse. Atrás do prejuízo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, segunda-feira, 21 nov. 1994, Caderno B, p. 1.
- LORAU, Nicole. Elogio do anacronismo. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal da Cultura, 1992.
- LUZ, Celina. As formas de nosso século. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, sábado, 9 nov. 1968, Caderno B, p. 5.
- MACIEL, Marcos Antonio Esquef. *Desenho industrial e desenvolvimentismo: as relações sociais de produção e o ensino do Design no Brasil*. 2009. 289 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal Fluminense (UFF), Rio de Janeiro, 2009.
- MAGALHÃES, Aloisio. O entrevistador e o entrevistado (notas sobre a conduta dos alunos da Esdi no encaminhamento das entrevistas. Sem data. Arquivo Esdi. Gaveta 11.2 Admin. 1968. Pasta Projeto de mercado de trabalho 1968.
- \_\_\_\_\_. O que o desenho industrial pode fazer pelo país? *Revista Arcos*, volume único, n.1, 1998.
- MAGALHÃES, Guilherme. ‘Oscar do design’ premia brasileiros e consolida traços nacionais no mercado. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, domingo, 20 ago. 2017, Cotidiano, p. B6.
- MAIA, João Marcelo Ehlert. A sociologia latino-americana na Guerra Fria Cultural: Florestan Fernandes, Aldo Solari e o Ilari. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, v. 29, n. 4, p. 915-932, out./dez. 2022.
- MALDONADO, Tomás. Arte concreta e arte abstrata. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, domingo, 12 mai. 1957b, Suplemento Dominical, p. 9.
- \_\_\_\_\_. Arte de “N” dimensões. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, domingo, 19 mai. 1957c, Suplemento Dominical, p. 9.

- \_\_\_\_\_. Max Bill. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, domingo, 12 mai. 1957a, Suplemento Dominical, p. 9.
- MARGOLIN, Victor. A World History of Design and the History of the World. *Journal of Design History*, v. 18, no. 3, p. 235-243, 2005.
- MARTINS FILHO, João Roberto. *Movimento estudantil e ditadura militar: 1964-1968*. Campinas: Papirus, 1987.
- MEGGS, Philip; PURVIS, Alston. *História do design gráfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MELIANDE, Clara de Souza Rocha; REZENDE, Lívia Lazzaro. O design na encruzilhada: o currículo “imperialista” da Esdi contestado durante a primeira Bienal Internacional de Design no Brasil (1968). In: BARROS, Camila Bezerra Furtado; MARINHO, Claudia Teixeira; NASCIMENTO, Bruno Ribeiro do. (Org) *Pesquisa e design: de(s)colonizando o design: resumos expandidos*. Fortaleza: Editora nadifúndio, 2021.
- MELIANDE, Clara. A primeira Bienal Internacional de Desenho Industrial no Brasil em 1968: didática e crítica da profissão de design moderno em exposição. In: *Anais do 14º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*. São Paulo: Blucher, 2022, p. 411-443.
- MELLO, Sergio Motta. A história do homem moderno contada por seu desenho. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, segunda-feira, 17 abr. 1972, Folha Ilustrada, p. 18-19.
- MENON, Isabella. Alexandre Wollner morre em SP, aos 89 anos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, sábado, 5 mai. 2018, Ilustrada, p. A22.
- MILLEN, Mânia. Design brasileiro à prova de Milão. *O Globo*, Rio de Janeiro, sábado, 22 jul. 1995, Matutina, Ela, p. 4.
- Modelo simplificado do relatório. Sem data. Arquivo Esdi. Gaveta 11.2 Admin. 1968. Pasta Projeto de mercado de trabalho 1968.
- MONTEIRO, Fernanda. Reflexões epistemológicas dos arquivos e do fazer arquivístico enquanto instrumentos de poder. *Revista Acervo*, v. 27, n. 1, p. 313-322, 2014.
- MORAES, Anamaria de. Eu estava lá, vi, vivi e sofri na própria carne, como foi difícil o nascimento e maturidade da pesquisa em design no Brasil (I) In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE PESQUISA EM DESIGN ANPED, 2003, Rio de Janeiro, RJ. 2º Congresso Internacional de Pesquisa em Design, 2003.
- MORAES, Angélica de. ‘Brasil faz design’ é atração em São Paulo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, sexta-feira, 21 jun. 1996, Caderno 2, p. D5.
- MORAES, Dijon de. *Análise do design brasileiro: entre mimese e mestiçagem*. São Paulo: Blucher, 2005.
- MOTTA, Marly. “São Paulo é a cabeça da nação”: historiografia regional e História nacional no Brasil republicano. In: NUNES, João Paulo Avelãs; FREIRE, Américo

- (org.). *Historiografias portuguesa e brasileira no século xx: olhares cruzados*. Coimbra: Coimbra University Press, 2013.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *As universidades e o regime militar: cultura política brasileira e modernização autoritária*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- MUDES; ILARI. *O desenho industrial no Brasil: ensino e mercado de trabalho*. Rio de Janeiro. 1970.
- NETTO, Araujo. Milão viu e gostou. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, domingo, 21 mai. 1995, Casa, p. 28-29.
- NIEMEYER, Lucy. Desenvolvimento e Modernismo: implicações para o ensino de Design na ESDI. Niterói, RJ, Tese de Mestrado, Educação - Universidade Federal Fluminense, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Design no Brasil: origens e instalação*. 1ª ed. Rio de Janeiro: 2AB, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Design no Brasil: origens e instalação*. 4ª ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2007.
- NOBRE, Ana Luiza de Souza. Fios cortantes: Projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-70). Tese (Doutorado em História Social da Cultura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- \_\_\_\_\_. O Brasil sob o olhar de Max Bense. In: BENSE, Max. *Inteligência brasileira: uma reflexão cartesiana*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Ulm-Rio: questões de projeto*. In: I Enanparq/ Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, 2010, Rio de Janeiro. *Arquitetura, Cidade, Paisagem e território: percursos e prospectivas*. Rio de Janeiro: Proureb, 2010.
- \_\_\_\_\_. Entre a prancheta, a indústria e o canteiro: Ulm, a ESDI e a arquitetura carioca. In: DEBBANE, Lívia (org.). *Boa forma Gute form. Design no Brasil 1947-1968*. São Paulo: Art Consulting Tool, 2021.
- NOGUEIRA, Glória. Desenho industrial – para viver melhor. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, sábado, 10 fev. 1968, Caderno B, p. 5.
- O ESTADO DE S. PAULO. *Exposição de pintura concreta no MAM*. São Paulo, quinta-feira, 13 dez. 1956a, Caderno Geral, p. 8.
- \_\_\_\_\_. *Os concretos no museu*. São Paulo, sábado, 15 dez. 1956b, Caderno Geral, p. 6.
- \_\_\_\_\_. *Os concretos da sala grande*. São Paulo, terça-feira, 13 dez. 1956c, Caderno Geral, p. 12.
- \_\_\_\_\_. *Desenho industrial: arquiteto focaliza o problema brasileiro*. São Paulo, quinta-feira, 4 abr. 1963, Caderno Geral, p. 9.
- \_\_\_\_\_. *Mil objetos nesta Bienal*. São Paulo, domingo, 6 dez. 1970, Caderno Geral, p. 34.
- \_\_\_\_\_. *Desenho industrial*. São Paulo, domingo, 4 mar. 1971a, Caderno Geral, p. 11.

- \_\_\_\_\_. *Nôvo Código de Propriedade Intelectual*. São Paulo, quinta-feira, 22 dez. 1971b, Caderno Geral, p. 55.
- \_\_\_\_\_. *Exportação ganhará central informativa*. São Paulo, terça-feira, 1 ago. 1972a, Caderno Geral, p. 32.
- \_\_\_\_\_. *Desenvolvimento tecnológico é a meta*. São Paulo, quinta-feira, 7 set. 1972b, Caderno Geral, p. 56.
- \_\_\_\_\_. *Estilo próprio, no desenho industrial*. São Paulo, domingo, 13 mai. 1973, Caderno Geral, p. 43.
- O GLOBO. *O primeiro instituto de desenho industrial da América Latina será no Rio*. Rio de Janeiro, quinta-feira, 8 mar. 1962a, Primeira Seção, p. 2.
- \_\_\_\_\_. *A Boa Forma Industrial na Alemanha*. Rio de Janeiro, segunda-feira, 18 jun. 1962b, Segunda Seção, p. 15.
- \_\_\_\_\_. *Brasil do desenvolvimento 1970*. Rio de Janeiro, 27 nov. a 3 dez. 1970a, Caderno Especial, p. 1-44.
- \_\_\_\_\_. *Fortalecimento da GB depende do nôvo Govêrno*. Rio de Janeiro, sábado, 26 dez. 1970b, Economia, p. 10.
- \_\_\_\_\_. *DESENHO INDUSTRIAL 70 no MAM do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, segunda-feira, 28 dez. 1970c, p. 3.
- \_\_\_\_\_. *No “design”, solução é criar para não importar*. Rio de Janeiro, domingo, 13 ago. 1972a, Economia/Tecnologia, p. 19.
- \_\_\_\_\_. *Técnico analisa a simples importação de modelos que limita criação tecnológica*. Rio de Janeiro, domingo, 20 ago. 1972b, Economia/Tecnologia, p. 26.
- \_\_\_\_\_. *Brasil copia modelos de fora e perde informação*. Rio de Janeiro, 21 ago. 1972c, Economia, p. 24.
- \_\_\_\_\_. *“Design” será debatido em seminário no Recife*. Rio de Janeiro, segunda-feira, 21 ago. 1972d, Economia/Desenho Industrial, p. 25.
- \_\_\_\_\_. *Design brasileiro pode aumentar exportações*. Rio de Janeiro, quinta-feira, 24 ago. 1972e, Economia, p. 23.
- \_\_\_\_\_. *Delfim: Sem “design” não se pode pensar em exportação*. Rio de Janeiro, terça-feira, 29 ago. 1972f, Economia, p. 21.
- \_\_\_\_\_. *Brasil precisa de um “design” para exportação*. Rio de Janeiro, terça-feira, 4 set. 1972g, Economia, p. 28.
- \_\_\_\_\_. *Pratini quer “design” engajado na luta pelo aumento das exportações*. Rio de Janeiro, domingo, 17 ago. 1972h, Economia, p. 20.
- \_\_\_\_\_. *Design brasileiro procura uma saída*. Rio de Janeiro, domingo, 1º out. 1972i, Economia, p. 23.
- \_\_\_\_\_. *Desenho industrial no Brasil: entre a compra e a cópia, uma profissão de muitos riscos*. Rio de Janeiro, sábado, 31 jul. 1976, p. 35.

- OBERG, Lamartine. Carta a Carlos Octavio Flexa Ribeiro. 7 fev. 1961a. Arquivo Esdi. Gaveta 9.2 (Docs. diversos terreno da Esdi). Pasta Fundação da Esdi.
- \_\_\_\_\_. Relatório: ao Ilustríssimo Senhor Cônsul Roberto Luiz Assumpção de Araujo. 1961b. Arquivo Esdi. Gaveta 9.1 Admin. 1962 a 1965. Pasta Correspondências exp. 62 a 65.
- \_\_\_\_\_. Relatório: Desenho Industrial – Europa. Fev, 1962. Arquivo Esdi. Gaveta 9.1 Admin. 1962 a 1965. Pasta Correspondências exp. 62 a 65.
- \_\_\_\_\_. Suíça. Sem data. Arquivo Esdi. Gaveta 9.2 (Docs. diversos terreno da Esdi). Pasta Fundação da Esdi.
- OLIVEIRA, Izabel Maria de. *O ensino de projeto na graduação em design no Brasil: O discurso da prática pedagógica*. 140 f. Tese (Doutorado em Design) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, 2009.
- OLIVEIRA, Michele. O homem que transforma a irreverência brasileira em móvel. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, sábado, 11 ago. 2018, Sobre morar Especial ABCCasa, p. D8.
- PEDROSA, Mário. Museu e educação. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, sábado, 2 fev. 1957, 1º Caderno, p. 8.
- \_\_\_\_\_. O Museu de Arte Moderna. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, terça-feira, 28 jan. 1958, 1º Caderno, p. 6.
- \_\_\_\_\_. O paradoxo concretista. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, quarta-feira, 24 jun. 1959, 1º Caderno, p. 6.
- PENNA, Nilson. Rio ganha (2ª-feira) – Presente de Niomar: Museu de Arte Moderna. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, quinta-feira, 23 jan. 1958, Terceiro Caderno, p. 1.
- PEVSNER, Nikolaus. *Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- PICILLO, Giovanna. Design brasileiro ganha independência. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, segunda-feira, 12 set. 1994, Economia, p. 34.
- PIGNATARI, Décio. A exposição de arte concreta e Volpi. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, domingo, 13 jan. 1957, Suplemento Dominical, p. 9.
- \_\_\_\_\_. Pontos de debate propostos por: Décio Pignatari. 30 jul. 1964a. Arquivo Esdi. Gaveta 10.3 (Admin. 1965). Pasta Eventos: 1º Seminário de D.I. - Clipping 1965.
- \_\_\_\_\_. Contribuição para uma reestruturação dos métodos e currículos. 19 nov. 1964b. Arquivo Esdi. Gaveta 10.3 (Admin. 1965). Pasta Eventos: 1º Seminário de D.I. - Clipping 1965.
- PINTO, Filipe Barreiros Barbosa Alves. Darcy Ribeiro e os estudos pós-coloniais: aproximações e afastamentos. *Revista Em Tese*, v. 15, n. 1, p. 152-168, 2018.

- POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.
- PORTO, Ricardo. Carta dos leitores: Design. *O Globo*, Rio de Janeiro, domingo, 6 jul. 1997, Matutina, Opinião, p. 6.
- PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo: colônia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- Resultados preliminares de pesquisa. Sem data. Arquivo Esdi. Gaveta 11.2 Admin. 1968. Pasta Projeto de mercado de trabalho 1968.
- RIBEIRO, Darcy. Apresentação. In: BONSIPE, Gui. *A “tecnologia” da tecnologia*. São Paulo: Blucher, 1983.
- \_\_\_\_\_. *O processo civilizatório: estudos de antropologia da civilização; etapas da evolução sócio-cultural*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- \_\_\_\_\_. *O povo brasileiro: evolução e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RICUPERO, Bernardo. Caio Prado Júnior e o lugar do Brasil no mundo. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.) *Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e um país*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- RITO, Lucia. Design brasileiro. *Jornal do Brasil*, segunda-feira, 10 set. 1990, Caderno B, p. 4.
- RODRIGUES, Jorge Caê. O design tropicalista de Rogério Duarte. In: HOMEM DE MELO, Chico (org.). *O design gráfico brasileiro: anos 1960*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- RODRIGUES, José Honório. *Teoria da História do Brasil: introdução metodológica*. 3ª. ed. rev., Companhia Editora Nacional: São Paulo, 1968.
- SABOIA, Patricia. Design made in Brazil. *Jornal do Brasil*, domingo, 15 mai. 1994, Caderno B, p. 5.
- SACCOMANDI, Humberto. Coletiva traz as tendências dos anos 90. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, terça-feira, 11 dez. 1990, Ilustrada, p. E-10.
- SALOMON, Marlon (org.). *Heterocronias: Estudos sobre a multiplicidade dos tempos históricos*. Goiânia: Ricochete, 2018.
- SALVATORE, Ricardo D. *Los lugares del saber. Contextos locales y redes transnacionales en la formación del conocimiento moderno*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- SANTOS, Celso; BARRAL, Frank. Notas sobre a fundação da Escola Superior de Desenho Industrial. Sem data. Gaveta 9.2 (Docs. diversos terreno da ESDI). Pasta Fundação da Esdi.
- SANTOS, Ynaê Lopes dos. *Racismo brasileiro: Uma história da formação do país*. São Paulo: Todavia, 2022.

- São Paulo Sociedade Anônima. Direção: Luís Sérgio Person. Produção de Renato Magalhães Gouveia. São Paulo: VídeoFilmes, 1965. DVD (96 min.).
- SCHWARCZ, Lília Moritz. Por uma historiografia da reflexão. In: BLOCH, Marc. *Apologia da História: ou o Ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- SCHWARCZ, Lília; Botelho, André. Ao vencedor as batatas 30 anos: crítica da cultura e processo social: entrevista com Roberto Schwarz. *Revista Brasileira De Ciências Sociais*, v. 23, n. 67, p. 147-160. 2008.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social no início do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- Secretaria do Estado da Educação e Cultura. Curso de Desenho Industrial. Reunião do dia 11 abr. 1962a. Arquivo Esdi. Gaveta 9.1 Admin. 1962 a 1965. Pasta Correspondências exp. 62 a 65.
- Secretaria do Estado da Educação e Cultura. Curso de Desenho Industrial. Reunião do dia 26 jul. 1962b. Arquivo Esdi. Gaveta 9.1 Admin. 1962 a 1965. Pasta Correspondências exp. 62 a 65.
- Secretaria do Estado da Educação e Cultura. Curso de Desenho Industrial. Reunião do dia 27 jul. 1962c. Arquivo Esdi. Gaveta 9.1 Admin. 1962 a 1965. Pasta Correspondências exp. 62 a 65.
- Segunda Parte – Análise e Crítica Econômica. I. – Gênese de uma escola periférica. Sem data. Arquivo Esdi. Gaveta 11.2 Admin. 1968. Pasta Diretório acadêmico 1968.
- Seminário. Sem data. Arquivo Esdi. Gaveta 11.2 Admin. 1968. Pasta Diretório acadêmico 1968.
- SILVANO, Daniele de Melo. *Educação, design e projeto: a relação entre as escolas alemãs e a formação do design no Brasil*. 2020. 131 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2020.
- SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. *ESDI: biografia de uma ideia*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Notas para uma história do design*. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.
- \_\_\_\_\_. A Esdi e o MAM Rio no design moderno no Rio de Janeiro. In: DEBBANE, Lúvia (org.). *Boa forma Gute form. Design no Brasil 1947-1968*. São Paulo: Art Consulting Tool, 2021.
- \_\_\_\_\_. “I chose to interpret the Bauhaus’s presence as something of temporary validity”. An interview with Pedro Luiz Pereira de Souza. Entrevista concedida a Marcos Martins e Zoy Anastassakis. *Schools of Departure: A Digital Atlas of Bauhaus Pedagogy after 1933*, Bauhaus Dessau Foundation, Dessau-Roßlau, 23 mar. 2022. Disponível em: <<https://atlas.bauhaus-dessau.de/en/escola-superior-de-desenho-industrial-esdi?c=i-chose-to-interpret-the-bauhauss-presence-as-something-of-temporary-validity-an-interview-with-pedro-luiz-pereira-de-souza>>. Acesso em: 28 fev. 2023.

- SPITZ, René. *HfG Ulm: The View behind the Foreground*. Stuttgart/London: Edition Axel Menges, 2002.
- STEINBERG, Silvia. Um jogo de cartas marcadas. Rio de Janeiro, 7 jun. 1976. Arquivo Esdi. Gaveta 13.2 Admin. 1976. Pasta Eventos: 1º Simpósio Bras. de DI 1976.
- STOLARSKI, André. A identidade visual toma corpo. In: HOMEM DE MELO, Chico (org.). *O design gráfico brasileiro: anos 1960*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- TABORDA, Felipe. Os descobrimentos do Brasil. *O Globo*, Rio de Janeiro, sexta-feira, 27 mai. 1994, Matutina, Segundo Caderno, p. 6.
- Textos para as fotos. Sem data. Arquivo Esdi. Gaveta 10.1 Admin. 1963. Pasta Atas de reuniões-63.
- THOMSON, Patricia. Campo. In: GRENFELL, Michael (ed.). *Pierre Bourdieu: conceitos fundamentais*. Petrópolis: Vozes, 2018.
- TOLENTINO, Thiago Lenine Tito. Autoria, história intelectual e reflexões sobre a “cultura intelectual brasileira”. *Revista de Teoria da História*, Goiânia, v. 10, n. 2, p. 151-184, 2014.
- TORRES, Maurílio. O “design” brasileiro ainda sem estilo. Qual será o seu futuro? *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, quarta-feira, 30 jul. 1975, Caderno B, p. 1.
- TORRES, Polyanna. Design brasileiro busca maioridade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, domingo, 18 ago. 1996, Caderno B, p. 11.
- TROTA, Teresa. Em casa própria; o Museu de Arte Moderna. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, domingo, 26 jan. 1958, Suplemento Dominical, p. 4-5.
- TSCHIPTTSCHIN, Ilana. The Poetry of Design A search for multidimensional languages between Brazilian and German modernists. *Bauhaus Imaginista*, 2020. Disponível em: <<https://www.bauhaus-imaginista.org/articles/6839/the-poetry-of-design>>. Acesso em: 12 jun. 2023.
- VALLONE, Giuliana. Geração pós-favela. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, sexta-feira, 13 jun. 2014, Ilustrada, p. E1.
- VARELA, Elizabeth Catoia. Arte concreta além da Europa: Brasil, Argentina e MAM Rio. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2017.
- VASCONCELOS, Marcelo Ribeiro. A crítica na imprensa carioca e o debate sobre Brasília no congresso da AICA (1959). *Teoria e Cultura*, v. 14, n. 1, p. 31-51, 2019.
- VAZ, Fabiana Marques Jeremias Leite. *Filosofia, educação e design: o descompasso político entre a histórica identidade estranhada e a possibilidade de uma formação emancipatória*. 2009. 125 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2009.
- VENTURA, Zuenir. A cara do Brasil que deu certo. *Jornal do Brasil*, domingo, 15 mai. 1994, Caderno B, p. 5.



- VIEGAS, Camila. Exposição prova amadurecimento da produção do País. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, terça-feira, 3 mar. 1998, Caderno 2, p. D10.
- WAITE, Noel. Learning design histories for design futures: speculative histories and reflective practice. In: LARANJO, Francisco (org). *Modes of Criticism 2: Critique of Method*. Porto: Modes of Criticism, 2016.
- WILKINS, Bridget. No more heroes: why is design history so obsessed by appearance?. *Eye Magazine*, v. 2, n. 6, 1992.
- WOLFSON, Nathaniel. A correspondência entre Haroldo de Campos, Max Bense e Elisabeth Walther: uma primeira leitura. *Revista Circuladô*, v. 3, n. 3, p. 78-93, 2015.
- WOODHAM, Jonathan M. Local, National and Global: Redrawing the Design Historical Map. *Journal of Design History*, v. 18, n. 3, p. 257-267, 2005.
- XAVIER, Ismail. São Paulo no cinema: expansão da cidade-máquina, corrosão da cidade arquipélago. *Sinopse (revista de cinema)*. São Paulo, Cinusp, ano VIII, n. 11, p. 18-25, 2006.



---

# Apêndice

## Fontes primárias consultadas no arquivo Esdi

- A esdi e o design no Brasil. 1970. Arquivo Esdi. Gaveta 11.4 Admin. 1970. Pasta Eventos 1970.
- A formação do desenhista industrial. Sem data. Arquivo Esdi. Gaveta 9.2 (Docs. diversos terreno da ESDI). Pasta Correspondências e cartas criação da ESDI.
- A proposta que apresentamos hoje corresponde talvez mais a um clima do que propriamente às conclusões dos grupos de trabalho formados pelas últimas assembleias. Sem data. Arquivo Esdi. Gaveta 11.2 Admin. 1968. Pasta Diretório Acadêmico 1968.
- A solução brasileira para o industrial designer. Sem data. Arquivo Esdi. Gaveta 9.2 Docs. Diversos Terreno da Esdi. Pasta Fundação da Esdi.
- ABDI. Associação Brasileira de Desenho Industrial. Produto e linguagem / conceitos. Set. 1977. Arquivo Esdi. Gaveta 13.3 Admin. 1977. Pasta Eventos: 15 anos da Esdi 1977.
- Apresentação. Arquivo Esdi. Sem data. Gaveta 13.3 Admin. 1977. Pasta Eventos: 15 anos da Esdi 1977.
- Apresentação do 'currículo' à Assembléia Legislativa do estado da Guanabara (Estudo prévio). Sem data. Arquivo Esdi. Gaveta 9.1 Admin. 1962 a 1965. Pasta Documentos diversos e corresp. exp. de 62 a 66.
- Ata da Assembleia de professores e alunos. 1º out. 1968. Arquivo Esdi. Gaveta 11.2 Admin. 1968. Pasta Atas de reuniões 1968.
- Assembleia 8.8.68. 8 ago. 1968. Arquivo Esdi. Gaveta 11.2 Admin. 1968. Pasta Atas de reunião 1968.
- Ata da Assembleia de 11 de junho de 1968. 11 jun. 1968. Arquivo Esdi. Gaveta 10.1 Admin. 1963. Pasta Atas reuniões-63.
- BERNARDES, Carlos Alfredo. Carta Ministério das Relações Exteriores. 8 fev. 1962. Arquivo Esdi. Gaveta 9.1 Admin. 1962 a 1965. Pasta Correspondências exp. 62 a 65.
- BERNARDES, Sérgio. Cópia da carta de Sérgio Bernardes a Carlos Lacerda. 14 fev. 1962. Arquivo Esdi. Gaveta 9.1 Admin. 1962 a 1965. Pasta Correspondências e Recortes de jornais-62.
- Breve resumo do trabalho da comissão de currículo, a ser apresentado dia 5 em assembleia. Sem data. Arquivo Esdi. Gaveta 11.2 Admin. 1968. Pasta Atas de reuniões 1968.
- BIONDI, Aloysio; LESSA, Carlos. Brevíssimo roteiro para MUITA discussão. Sem data. Arquivo Esdi. Gaveta 11.2 Admin. 1968. Pasta Projeto de mercado de trabalho 1968.

Circular 15 anos design Esdi. Sem data. Gaveta 13.3 Admin. 1977. Pasta Eventos: 15 anos da Esdi 1977.

Crítica apresentada pelos alunos do Fundamental na Assembleia de alunos e professores do dia 11 de junho de 1968. Sem data. Arquivo Esdi. Gaveta 11.2 Admin. 1968. Pasta Atas de reuniões 1968.

D'AQUINO, Flávio. Reformulação de um programa. Sem data. Arquivo Esdi. Gaveta 10.3 (Admin. 1965). Pasta Eventos: 1º Seminário de D.I. - Clipping 1965.

DAESDI, Mesa Redonda: economistas. Sem data. Arquivo Esdi. Gaveta 11.2 Admin. 1968. Pasta Diretório acadêmico 1968.

Desenho industrial 70. 1970. Arquivo Esdi. Gaveta 11.4 Admin. 1970. Pasta Eventos 1970.

ESCOREL, Ana Luisa. Avaliação feita por A. L. Escorel. Sem data. Arquivo Esdi. Gaveta 11.3 Admin. 1969. Pasta Diretório Acadêmico 1969 (Pasta 2).

ESDI Escola Superior de Desenho Industrial. Seminário dos professores 30/31.7.64. Sem data. Arquivo Esdi. Gaveta 10.3 (Admin. 1965). Pasta Eventos: 1º Seminário de D.I. - Clipping 1965.

Esta é a terceira vez que a esdi participa da “desenho industrial”. 1972. Arquivo Esdi. Gaveta 12.2 Admin. 1972. Pasta Eventos 1972.

Folder da primeira Bienal Internacional de Desenho Industrial. 1968. Arquivo Esdi. Gaveta 11.4 Admin. 1970. Pasta Eventos 1970.

Fundação da Escola Superior de Desenho Industrial. Sem data. Arquivo Esdi. Gaveta 9.2 (Docs. diversos terreno da Esdi). Pasta Fundação da Esdi.

Grupo “B”. O governo e desenho industrial. Sem data. Arquivo Esdi. Gaveta 13.2 Admin. 1976. Pasta Eventos: 1º Simpósio Bras. de DI 1976.

MAGALHÃES, Aloisio. O entrevistador e o entrevistado (notas sôbre a conduta dos alunos da Esdi no encaminhamento das entrevistas. Sem data. Arquivo Esdi. Gaveta 11.2 Admin. 1968. Pasta Projeto de mercado de trabalho 1968.

Modelo simplificado do relatório. Sem data. Arquivo Esdi. Gaveta 11.2 Admin. 1968. Pasta Projeto de mercado de trabalho 1968.

OBERG, Lamartine. Carta a Carlos Octavio Flexa Ribeiro. 7 fev. 1961a. Arquivo Esdi. Gaveta 9.2 (Docs. diversos terreno da Esdi). Pasta Fundação da Esdi.

\_\_\_\_\_. Relatório: ao Ilustríssimo Senhor Cônsul Roberto Luiz Assumpção de Araujo. 1961b. Arquivo Esdi. Gaveta 9.1 Admin. 1962 a 1965. Pasta Correspondências exp. 62 a 65.

\_\_\_\_\_. Relatório: Desenho Industrial – Europa. Fev, 1962. Arquivo Esdi. Gaveta 9.1 Admin. 1962 a 1965. Pasta Correspondências exp. 62 a 65.

\_\_\_\_\_. Suíça. Sem data. Arquivo Esdi. Gaveta 9.2 (Docs. diversos terreno da Esdi). Pasta Fundação da Esdi.

- PIGNATARI, Décio. Pontos de debate propostos por: Décio Pignatari. 30 jul. 1964a. Arquivo Esdi. Gaveta 10.3 (Admin. 1965). Pasta Eventos: 1º Seminário de D.I. - Clipping 1965.
- \_\_\_\_\_. Contribuição para uma reestruturação dos métodos e currículos. 19 nov. 1964b. Arquivo Esdi. Gaveta 10.3 (Admin. 1965). Pasta Eventos: 1º Seminário de D.I. - Clipping 1965.
- Resultados preliminares de pesquisa. Sem data. Arquivo Esdi. Gaveta 11.2 Admin. 1968. Pasta Projeto de mercado de trabalho 1968.
- SANTOS, Celso; BARRAL, Frank. Notas sobre a fundação da Escola Superior de Desenho Industrial. Sem data. Gaveta 9.2 (Docs. diversos terreno da ESDI). Pasta Fundação da Esdi.
- Secretaria do Estado da Educação e Cultura. Curso de Desenho Industrial. Reunião do dia 11 abr. 1962a. Arquivo Esdi. Gaveta 9.1 Admin. 1962 a 1965. Pasta Correspondências exp. 62 a 65.
- Secretaria do Estado da Educação e Cultura. Curso de Desenho Industrial. Reunião do dia 26 jul. 1962b. Arquivo Esdi. Gaveta 9.1 Admin. 1962 a 1965. Pasta Correspondências exp. 62 a 65.
- Secretaria do Estado da Educação e Cultura. Curso de Desenho Industrial. Reunião do dia 27 jul. 1962c. Arquivo Esdi. Gaveta 9.1 Admin. 1962 a 1965. Pasta Correspondências exp. 62 a 65.
- Segunda Parte – Análise e Crítica Econômica. I. – Gênese de uma escola periférica. Sem data. Arquivo Esdi. Gaveta 11.2 Admin. 1968. Pasta Diretório acadêmico 1968.
- Seminário. Sem data. Arquivo Esdi. Gaveta 11.2 Admin. 1968. Pasta Diretório acadêmico 1968.
- STEINBERG, Silvia. Um jogo de cartas marcadas. Rio de Janeiro, 7 jun. 1976. Arquivo Esdi. Gaveta 13.2 Admin. 1976. Pasta Eventos: 1º Simpósio Bras. de DI 1976.
- Textos para as fotos. Sem data. Arquivo Esdi. Gaveta 10.1 Admin. 1963. Pasta Atas de reuniões-63.



Universidade de São Paulo  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

**Desenho incerto: o mito da "cópia" na historiografia do design brasileiro**  
Rafael Amato

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo  
da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre  
em Ciências pelo Programa de Pós-Graduação em Design.

Programa de Pós-graduação em Design  
Área de concentração: Design  
Linha de pesquisa: Teoria e História do Design

Orientadora: prof.<sup>a</sup> dr.<sup>a</sup> Priscila Lena Farias  
Projeto gráfico: Rafael Amato



Esta dissertação foi composta com as famílias tipográficas Freight Text, desenhada pelo designer estadunidense Joshua Darden, e Mori, criada pelo brasileiro Caio Kondo.

