

Braga, Marcos da Costa; "Constituição do campo do design moderno no Brasil e o ensino pioneiro da ESDI e da FAU USP", p. 25-86 . In: Braga, Marcos da Costa. ABDI e APDINS-RJ, 2ª edição. São Paulo: Blucher, 2016. ISBN: 9788580390346
Disponível em <http://openaccess.blucher.com.br/article-details/19731>

1

CAPÍTULO

CONSTITUIÇÃO DO CAMPO DO DESIGN MODERNO NO BRASIL E O ENSINO PIONEIRO DA ESDI E DA FAUUSP

1.1 O CAMPO PROFISSIONAL DE DESIGN DOS ANOS 1920 AOS ANOS 1960

O design moderno e industrial é uma atividade profissional que surge como consequência das necessidades de melhoria das qualidades estético-funcionais da cultura material produzida pelas indústrias da Inglaterra no século XIX. Ele se desenvolveu ao mesmo tempo em que a nova arquitetura, baseada nas conquistas técnicas da engenharia, lutava por novas concepções formais e estruturais,

atacando os estilos arquitetônicos históricos em voga no século XIX que configuraram o ecletismo. Foi também nessa época que os arquitetos ocuparam com destaque o campo do design industrial como campo complementar ao seu, contribuindo para que essa atividade profissional passasse do nível técnico inicial para uma profissão liberal.

Algumas vanguardas modernistas deram grande contribuição ao processo do desenvolvimento dos postulados para o design moderno e industrial no que tange ao seu papel na sociedade industrializada e às concepções funcionais e estéticas para objetos, comunicação visual e interiores. Segundo Bomfim, uma corrente dessas vanguardas, constituída por construtivistas, funcionalistas e produtivistas, pretendia “a união entre arte e produção industrial”. Dessa forma, almejava “a construção de uma nova sociedade, onde a racionalidade aplicada ao desenvolvimento dos meios de produção conduziria à superação das contradições sociais, políticas, econômicas.” Portanto, a arte deveria “abandonar posições metafísicas, românticas ou especulativas e se engajar na produção industrial” (BOMFIM, 1998:77-78).

Foi essa corrente que mais influenciou as ideias da primeira escola de arquitetura e design industrial com maior repercussão internacional, a Bauhaus, conforme demonstra Rainer Wick (1989). A Bauhaus foi fundada na Alemanha em 1919, e encerrada em 1933. À sua frente, Walter Gropius, arquiteto adepto da nova arquitetura, reúne, em seu corpo docente, artistas e arquitetos para formação de um profissional para a era da máquina, nos campos da comunicação visual, design de produto e arquitetura. A convivência dessas áreas refletia o pensamento do projeto total, comum na época, que pregava a unidade da forma da casa aos talheres.

Os ideais modernistas chegaram ao Brasil no início dos anos 1920, promovidos por intelectuais, artistas e arquitetos, e foram consumidos por uma restrita burguesia, todos ávidos em sintonizar o país com o pensamento das novas tendências ideológicas internacionais nas artes, nas técnicas e nos projetos de cidades.

A constituição do campo profissional do designer no Brasil, no período aqui abordado, pode ser dividida em dois momentos.

No primeiro, tinha-se a primazia da introdução, prática e desenvolvimento do design moderno de produto por artesãos e arquitetos ‘modernos’, por meio do mobiliário e interiores. O design moderno entrou como componente do projeto arquitetônico moderno, nas áreas consideradas como parte da atuação do arquiteto, para auxiliar a luta pela hegemonia do campo arquitetônico que estava ocupado pelos estilos eclético e neocolonial, conforme demonstram Durand (1991), Cavalcanti (1994) e Santos (1995). Posteriormente, o design de produto se expande para itens da construção civil e do mobiliário urbano,

áreas do campo arquitetônico. Nas artes gráficas, encontramos muitos artistas brasileiros, e também estrangeiros radicados no país, atuando na área editorial e na de publicidade. Estes últimos, com carreira anterior na Europa, seguiram inicialmente modelos gráficos e culturais de seu local de origem, mas sofrem mais tarde influências do modelo norte-americano, sobretudo na publicidade brasileira (Cf. WOLLNER, 1983). Essa situação perdura, de maneira geral, até o início dos anos 1950, quando a industrialização, o crescimento urbano e o movimento concretista influenciam as artes gráficas e o design de produto, propiciando as condições para o segundo momento: a institucionalização classista e de ensino, no início dos anos 1960.

Nos anos 1920, o ecletismo foi combatido pelos arquitetos partidários de “um retorno às formas coloniais” (CAVALCANTI, 1994:47). Iniciado em São Paulo, com apoio de uma elite erudita e de cafeicultores, o neocolonial ganha adesão na Academia do Rio, na Escola Nacional de Belas Artes – ENBA. Segundo Durand (1991), essa corrente ‘neocolonial’ se opunha aos ‘artificialismos’ dos estilos importados e defendia a funcionalidade do colonial.

O neocolonial, para Durand (1991), vinculava-se a uma “inspiração nacionalista” do conjunto do campo cultural erudito, além de refletir a “necessidade de reserva de mercado contra os diplomados no estrangeiro e os não diplomados”, frente à crescente diplomação nacional de engenheiros e arquitetos. Esse estilo firma-se nessa época não só na arquitetura, mas também no mobiliário, somando-se aos outros estilos históricos (Luis XV etc.) nas encomendas e no gosto predominante até a disputa de mercado com o novo estilo: o móvel moderno.

São Paulo passa a ser o emblema de um ‘futurismo brasileiro’, decantada pelos modernistas e, com sua dinâmica quotidiana e crescente industrialização, inspira os modernistas a proclamarem a necessidade de “um espírito novo”, expressão usada por Mário de Andrade (FABRIS, 1990:71). No entanto, em termos arquitetônicos, a metrópole estava repleta de construções no estilo eclético ou no estilo neocolonial. Essas contradições provavelmente auxiliaram os modernistas a abandonar a aceitação inicial do estilo neocolonial como representativo na arquitetura da identidade nacional, defendida pelos seus promotores, como demonstra Santos por meio das dúvidas iniciais de Mário de Andrade:

Em muitos de seus artigos Mário refletiu a polêmica reinante e dividiu-se em posições conflitantes: ora apoiando os projetos modernos, ora apoiando o neo-colonial. Numa primeira ins-tância, concluiu que a arquitetura moderna apresenta caráter internacional. Depois observou que o que se internacionalizou na arquitetura moderna foi seu caráter de obra de engenharia (SANTOS, 1993:85).

Apesar da quase ausência de arquitetos partidários do estilo moderno na Semana de 1922, os modernistas estabeleceram amizades e convívio com alguns deles que se constituíram em pioneiros do desenho moderno na arquitetura e no design de móveis.¹

O móvel moderno, nessa época, não encontra ainda condições de produção industrializada no Brasil. É produzido artesanalmente por marceneiros (muitos estrangeiros aqui radicados) mediante desenhos fornecidos pelos projetistas que, nessa época, são artistas e arquitetos. Os projetos desses modernistas seguiam a linha preconizada pelos construtivista-funcionalistas europeus e por vezes aproximavam-se do estilo Art Déco, em voga no cenário mundial das artes decorativas (Cf. SANTOS, 1995:47). Utilizavam os materiais disponíveis no Brasil, como madeiras locais, couro e tecidos, mas também materiais importados, como tubos de aço.

Esses personagens são definidos por Santos como “a geração dos pioneiros” e como ‘designers’. Seus estilos modernos no mobiliário se apresentam de forma internacionalizante, por serem isentos de nacionalismos. Santos considera que, embora esses pioneiros tenham realizado uma produção restrita, esta foi essencial para romper com o academicismo (ecclético e neocolonial) e estabelecer “novo vínculo com a estética moderna” (Id. Ibid.).

A década de 1930 é marcada com a conquista, pelo movimento moderno, dos espaços na área pública e estatal da educação e cultura. Vários artistas e intelectuais ocupam cargos no governo Vargas, possibilitando a um grupo de arquitetos no Rio de Janeiro iniciar uma trajetória de edificações públicas, auxiliando, assim, a arquitetura moderna a sair vitoriosa na disputa pelo controle de seu campo profissional.

A atuação desses intelectuais e artistas nos organismos-chave de definição da política educacional e de um projeto cultural para o Brasil, bem como no campo das artes e literatura, auxiliou a expansão do modernismo e a “formar o gosto, que passará a dominar também na arquitetura, na decoração de interiores e no móvel” (SANTOS, 1995:22). A disputa central pela supremacia do campo arquitetônico nesta época se dará entre os modernos, os neocoloniais e os tradicionalistas (estilos ecléticos). O embate principal acontece na construção do prédio do Ministério da Educação e da Saúde – MES, que “deveria simbolizar o esforço

1 A arquitetura moderna teve seu primeiro grande destaque com a ‘casa modernista’, feita por Gregori Warchavchick, judeu, arquiteto russo diplomado na Itália, radicado em São Paulo em 1923, conhecedor das atividades da Bauhaus e frequentador da casa de Oswald de Andrade. Os modernistas, por seu turno, foram a reuniões na ‘casa modernista’. Mário de Andrade, em sua coluna no *Diário Nacional*, defendeu, a arquitetura moderna de Flávio de Carvalho, que participou de concursos públicos para prédios públicos no final dos anos 1920.

renovador, dando formas a uma ação voltada para o futuro do Brasil”.² É quando Lúcio Costa propõe ao ministro Gustavo Capanema que o prédio do MES seja projetado por uma equipe de arquitetos liderados pelo francês Le Corbusier, expoente da arquitetura moderna. A equipe contou com a presença do jovem Oscar Niemeyer, pupilo de Lúcio Costa.

O controle do MES, pelos arquitetos modernos, com a edificação de sua sede no centro do Rio de Janeiro, possibilitou a consolidação da nova arquitetura no Brasil, o que Durand chamou de “mecenas do Estado”, cujo ápice foi a construção de Brasília. Esse trajeto de sucesso é estruturado a partir do fato de que, por intermédio do MES, os arquitetos modernos controlaram a orientação do ensino, a qual se submetia à Escola Nacional de Belas Artes – ENBA, assumiram a política de patrimônio histórico que incluía os bens arquitetônicos e influenciaram o projeto de prédios para os *campi* das universidades (DURAND, 1991:12).

Lúcio Costa, conhecedor da arquitetura colonial brasileira, elabora e legitima a teoria de que a arquitetura moderna é um desenvolvimento natural do colonial brasileiro, por meio de um espírito de formas nacionais, simplicidade e funcionalidade (usada como argumento pelos neocoloniais no embate com o ‘artificialismo eclético’).

Esse processo de ‘nacionalização’ da arquitetura moderna e a valorização de um projeto de cultura brasileira no período Vargas são importantes para se entender o contexto sociocultural que fez com que o design de móveis, dos anos 1940, procurasse progressivamente a nacionalização do moderno mobiliário. Nessa década, os designers substituem materiais e soluções importadas por elementos nacionais, em uma busca que tinha motivações culturais, mas que se iniciou em meio à necessidade de substituição de importados do período de guerra, que, por sua vez, permitiu as condições da industrialização que ocorreu nos anos 1940 e nos anos 1950.

A adaptação “às nossas disponibilidades de materiais e condições de produção” na maioria de seriação artesanal, do mobiliário moderno, nos anos 1940, continuou a incluir o “desenho e esquemas culturais europeus”, refletindo um período de “consolidação de algumas conquistas modernas” (SANTOS, 1995:81).

2 Segundo Cavalcanti, o Estado Novo de Vargas pretendia a construção de um “novo homem brasileiro” e o trabalho seria um dos meios principais para integrar esse homem à sociedade. Nessa visão sobre o trabalho, a educação e a saúde seriam instrumentos importantes para a construção desse novo homem. Por isso o MES é criado e, logo em 1935, inicia-se o processo de planejamento e construção de sua sede no Rio de Janeiro. Em 1934, o MES é entregue ao comando do advogado mineiro Gustavo Capanema, aliado de Vargas na formação do Estado Novo. Capanema levou para o MES alguns dos principais intelectuais de época. (Cf. CAVALCANTI, 1994: 55-59 e 204.)

Curiosamente, alguns importantes nomes de destaque, neste momento, são de estrangeiros radicados no Brasil,³ alguns provenientes das novas imigrações provocadas pela guerra da Europa, que continuam a trazer para o Brasil as concepções do design moderno. É nessa época que surgem as primeiras tentativas por parte de personagens afeitos ao campo dos arquitetos modernos de uma industrialização mais racionalizada do móvel moderno, sob o ponto de vista da produção, embora este processo já ocorresse em algumas empresas que estavam afastadas do 'circuito social' deste campo.

O parque gráfico cresce e uma parte dele moderniza-se até a década de 1950, diante do aumento de demanda urbana que se reflete principalmente no campo editorial, na publicidade e nas embalagens. O campo da publicidade se profissionaliza com a entrada de agências estrangeiras, a partir dos anos 1930, e para atender um mercado que começa a contar com a presença e a concorrência mais acirrada de multinacionais, principalmente na venda de produtos de beleza. As agências nacionais e estrangeiras passam a rivalizar com as gráficas na oferta do projeto visual. O campo das artes gráficas se diversifica, tanto em áreas de atuação quanto nas funções ocupacionais. A grande maioria dos profissionais que trabalhava com o desenho para a comunicação impressa, conforme o campo de trabalho e função, tinha as denominações de artistas gráficos, diretores de arte, *layoutmen*, tipógrafos, capistas, ilustradores e desenhistas publicitários.⁴ Entre esses, havia profissionais que atuavam em campos específicos, como o editorial, e outros que trabalhavam em mais de um campo profissional.⁵

Apesar de reconhecermos que, desde ao menos os anos 1920, há profissionais que realizam um trabalho pioneiro do que podíamos chamar de design gráfico moderno, é importante assinalar que nem todo trabalho ou profissional atuante nas artes gráficas nesse período pode ser considerado design gráfico ou designer. Entendemos aqui design gráfico como definiu a Associação dos Designers Gráficos (ADG), em 1988: “atividade de planejamento e projeto relativos à linguagem visual. Atividade que lida com a articulação de texto e imagem, podendo ser desenvolvida sobre os mais variados suportes e situações” (ADG, 1998:36). Entendemos que o design gráfico moderno foi essencialmente cons-

3 Lina Bo Bardi, Bernard Rudofsky, Giancarlo Piretti, Joaquim Tenreiro etc.

4 Destacamos que aqui também tem importante contribuição à atuação de imigrantes, tanto no campo da produção quanto no projeto gráfico, desde o final do século XIX, como demonstra Gordinho (1991).

5 Exemplos de profissionais polivalentes: o artista plástico Di Cavalcanti que fez capas de revistas e discos e anúncios para revistas e o desenhista Ivan, ilustrador da revista ‘A Maçã’, que também trabalhava como autônomo em desenhos de anúncios e oferecia serviços de desenho de móveis. O primeiro foi artista plástico e ilustrador em várias áreas gráficas e o segundo atuou como ilustrador e, em alguns momentos, como designer.

truído, em seus parâmetros visuais mais clássicos, especialmente entre o período que vai das contribuições de algumas vertentes do movimento Art Nouveau⁶ até a comunicação visual politicamente engajada do construtivismo russo e a arte comercial Art Déco. Assim, uma boa parte do que é impresso nas três primeiras décadas do século XX no Brasil é constituída de trabalhos muito mais ligados à ilustrações e concepções artísticas do que no sentido de cumprir funções visuais de comunicação com maior elaboração técnica e estético-simbólica na articulação entre imagem e texto.⁷

Diferente do design de produto que surge e desenvolve-se historicamente em um segmento delimitado de produção de objetos, no caso, móveis e interiores, no qual podemos atribuir a constituição de um campo profissional específico do design moderno, na primeira metade do século XX, o design gráfico moderno no Brasil, enquanto concepção e apuro projetual, surgiu em vários segmentos do campo das artes gráficas. Portanto, de maneira geral, esse design gráfico não chegou a constituir um campo profissional específico nos termos que adotamos aqui, mas esteve presente em vários campos profissionais como o editorial, o publicitário e o de eventos culturais. Ou seja, não se chegou a constituir um campo profissional que tivesse o design gráfico moderno como linguagem visual eleita consensualmente como única sob o ponto de vista conceitual e comunicativo. Tal situação se modificou a partir dos anos 1950, quando, principalmente com a influência do movimento concretista, se inicia a constituição de um campo de profissionais que tem por afinidade uma linguagem visual modernista como princípio para projetos de comunicação visual impressa.⁸

A década de 1950 é considerada por Wollner (1983) um grande salto para o design gráfico industrial. De fato, ela marca mudanças no campo do design, que

6 Com grande destaque para a Secessão Vienense. Ver Hollis, 2001. Entendemos que o design gráfico moderno engloba a comunicação visual de correntes modernistas, mas não se encerra nela, abrangendo outras contribuições como o Art Déco que, apesar de também ser influenciado pelo modernismo do construtivismo, possui algumas características modernas próprias.

7 Apenas para citar alguns exemplos de designers gráficos pioneiros no período: J. Carlos, Santa Rosa, Henrique Mirgalowsky e Ary Fagundes.

8 O design gráfico concretista foi a principal linguagem visual no movimento inicial de institucionalização do campo profissional do design, mas não foi a única existente. A vertente do pop gráfico ou a da escola norte americana da Nova Publicidade, por exemplo, também foram referências no mercado, principalmente para profissionais fora ou pouco presentes na academia tradicional do design dos anos 1960 e 1970, como Rogério Duarte. Entretanto foi a vertente concretista que constituiu um campo de profissionais influente nas primeiras instituições profissionais e de ensino do campo do design brasileiro, que defendeu a aplicação de suas características em várias áreas da comunicação visual.

propiciaram condições para a institucionalização no início dos anos 1960.

A época apresenta uma industrialização, consequência da política de implantação da indústria de base da era Vargas, da substituição de importados do período de guerra e da política de desenvolvimento de Juscelino Kubitschek. Indústrias estrangeiras se instalam no país, as cidades crescem verticalmente como reflexo do aumento populacional nos centros urbanos, provocando crescimento da construção civil. A produção de objetos variados aumenta em função deste contexto, fazendo surgir “numerosos estabelecimentos para atender à demanda nascente de móveis, utilidades e objetos de casa, luminárias, ferramentas etc.” (TRADIÇÃO E RUPTURA, 1984: 08).

A área de mobiliário e interiores, portanto, está diante de um mercado em expansão. Para Santos, essa industrialização e a “intensificação dos meios de comunicação de massa foram fatores que, conjugados, contribuíram para difundir o móvel moderno, o uso dos novos materiais, a aceitação de novas formas, padrões e tendências na decoração dos interiores” (SANTOS, 1995: 103).

O estilo moderno deixa de ser privilégio de uma restrita burguesia e já se pode distinguir faixas de diferentes níveis no mercado consumidor. É bom lembrar que o mercado interno que se forma na década de 1950 é constituído principalmente por uma parcela do que podemos denominar classe média. A grande maioria da população brasileira não estava incluída economicamente nesse mercado consumidor incipiente. Entretanto, ele foi suficiente para estimular a abertura de empresas comerciais ou produtoras de bens materiais, que, por sua vez, auxiliaram a consolidação do campo publicitário e instigaram variados profissionais a tentar trabalhar com o design moderno e industrial nos anos 1950.

Alguns arquitetos se destacam, nesta época, pelo pioneirismo de seu esforço em passar o móvel moderno da produção seriada artesanal para a seriação industrial, como demonstra Santos (1995 e 2015).⁹ Correndo por fora desses empreendimentos do campo profissional do design de móveis moderno, encontramos indústrias criadas por mestres artesãos ou comerciantes que alcançaram grande escala na produção de mobiliário de linhas funcionais e estéticas que a historiografia hoje reconhece como design moderno, como as indústrias CIMO e Patente.

Mobiliário, interiores e itens de construção civil ainda constituíam predominantemente o mercado para o design de produto, apesar de crescer a produção de outros tipos de bens industrializados, como embalagens e eletrodomésticos.

No campo gráfico, uma parcela das empresas importou maquinaria e au-

9 São exemplos: o Studio Palma de Lina Bo Bardi e Giancarlo Piretti, a fábrica de móveis Z com Zanine Caldas nos projetos, e a Mobília Contemporânea de Michel Arnould e Normam Westwater.

mentou a capacidade de produção industrial, aproveitando incentivos governamentais da era JK. A demanda por impressos gráficos cresceu nos centros urbanos e o número de produtos embalados e editoriais também. O aumento da competição entre marcas e empresas levou à necessidade de melhoria da qualidade de impressão, tanto para a apresentação gráfica do produto à venda quanto para atrair recursos da publicidade. Essa situação propiciou um mercado de trabalho para os profissionais das artes gráficas e visuais, composto por áreas diversas como embalagens, cartazes, anúncios em periódicos, projeto e diagramação de livros e revistas, capas de discos etc.¹⁰

No decorrer da década de 1950, com a atuação de arquitetos, artistas plásticos e gráficos no movimento concretista, começou a ser disseminada a concepção de comunicação visual,¹¹ influenciada pela escola alemã/suíça de design.

Esse movimento teve início com um grupo de pintores da escola pós-construtivista suíça que usavam sistemas e ideias matemáticas em suas composições a partir das concepções do arquiteto Theo van Doesburg, expoente do construtivismo holandês que, em 1930, lança o manifesto *Arte Concreta*, no qual defende que as formas abstratas deveriam ficar livres de qualquer associação com a realidade, pois que as linhas e as cores seriam concretas por si mesmas.

Os concretistas no design gráfico desenvolveram “grades” sobre as quais seriam ordenados layouts, imagens e blocos de texto para dar clareza à comunicação visual e cumprir com um papel social por meio da condução organizada da informação.¹²

No Brasil, desde os anos 1930, a arte abstrata já estava presente no meio modernista, com destaque para o engajamento pioneiro de Jacob Ruchti. No entanto, o concretismo emerge como vertente real no campo das artes do Brasil na exposição “*Do Figurativismo ao Abstracionismo*”, que abre oficialmente o MAM de São Paulo, em 1949. As Bienais de Arte iniciadas pelo MAM paulista e o Museu de Arte Moderna de São Paulo – MASP se tornaram grandes polos irradiadores da arte concreta.

O MASP, aberto em 1947, realiza uma série de exposições do mundo do

10 A industrialização do período e a suposição de que surgiria um mercado para design chegam a atrair o designer franco-americano Raymond Loewy, expoente do design industrial norte-americano, que abre uma filial de seu escritório em São Paulo, comandada pelo americano Charles Bosworth. Charles durante algum tempo chegou a desenvolver marcas e anúncios publicitários para grandes empresas como as Indústrias Matarazzo, a Gessy e a Pignatari.

11 A chegada dos comunicadores visuais em uma linha histórica do campo profissional gráfico brasileiro é demonstrada por Gordinho (1991).

12 Sobre o concretismo e a escola suíça de design gráfico ver Hollis (2001) e Meggs (2009).

design e da arte modernista com destaque, em 1950, para o concretismo do arquiteto e artista suíço Max Bill, futuro diretor da escola de design da cidade de Ulm, na Alemanha.¹³ Os trabalhos de Bill influenciam toda uma geração de artistas no Brasil e impulsionam o movimento concretista por aqui, como o grupo Ruptura que “tinha como preocupações básicas a produção de objetos multiplicáveis, não mais peças únicas, consoante com a era industrial”.¹⁴ Esse conceito afinava o Grupo com o design industrial.

O movimento concretista promoveu polêmicas no campo das artes plásticas brasileiras, com a adesão de vários artistas que se organizaram em grupos e realizaram importantes manifestos e mostras na década de 1950. Alguns desses artistas levaram os princípios do concretismo para trabalhos na publicidade, impressos da área cultural, capas de livros, embalagens e móveis.¹⁵ Portanto, atuaram como designers realizando uma inserção dos princípios do design concretista no campo do design em formação, a qual contou com a participação de arquitetos e outros profissionais atuantes nesse campo e os alunos da primeira experiência de ensino de design, realizada no MASP.

Em 1951, Pietro Bardi, imigrante italiano, *marchand*, crítico de arte e autodidata, abre o primeiro curso de design industrial do Brasil, no Instituto de Arte Contemporânea – IAC, do MASP. Seus alunos iniciais recebem bolsas de estudo dos *Diários Associados*, do poderoso Assis Chateaubriand, que pediu a Bardi a organização do Museu, em fins dos anos de 1940. O ensino em um Museu de Arte Moderna sempre esteve presente nos planos de Bardi. O criador do MASP percebeu que a capital paulista se industrializava e modernizava-se, mas não tinha um curso de design como ocorria no exterior. O design, assim como a arte moderna, deveria ser abrigado pela nova instituição paulista e expressar as formas da modernidade.

Atuaram como docentes alguns arquitetos modernos e profissionais de des-

13 A *Hochschule für Gestaltung* foi fundada em 1951, a partir da promoção da Fundação Scholl, instituição alemã que recebeu verba americana dos programas de reconstituição da Alemanha, financiados pelos EUA. Foi considerada, na época, a escola de design que sucederia a Bauhaus no cenário alemão. Sobre a história da escola de Ulm, consultar NIEMEYER, 1995. SOUZA, 1996 e BOMFIM, 1998.

14 Moreno, Júlio e Outsuka, Lenita *In* REVISTA DESIGN & INTERIORES. n. 28, 1992: 53.

15 Entre outros: Ligia Pape fez o logotipo dos produtos Piraquê e as famosas embalagens de biscoitos presuntinho e queijo que permaneceram inalteradas por décadas; Antônio Maluf fez vários cartazes, e atuou na área de moda; Amílcar de Castro fez a reforma gráfica do Jornal do Brasil em 1957; Ivan Serpa fez capas de livros; Geraldo de Barros projetou móveis e fundou uma empresa de mobiliário.

taque em outras disciplinas, reunindo, assim, um seletivo grupo.¹⁶ Segundo Jacob Ruchti, o modelo do curso se baseava nas principais ideias da Bauhaus e na adaptação destas pelo *Institute of Design*, de Chicago, fundado em 1937 por Gropius e Moholy-Nagy, ex-professor da Bauhaus e integrante do movimento construtivista.¹⁷ No entanto, o curso do IAC não concluiu os quatro anos previstos, fechando em 1953.

O fechamento do curso demonstrou que ao menos o mercado para o design de produto não estava maduro para absorver esses profissionais, pois na mesma época foi criada, no MASP, a Escola de Propaganda que permanece e é transformada, em 1971, na ESPM autônoma. Ou seja, o mercado publicitário estava amadurecido e era requisitado pelo capitalismo brasileiro, mas o design do produto, que se baseia em inovação, pesquisa e investimento, não era requisitado por grande parte da indústria brasileira. Leon (2006) demonstra como a cultura empresarial, enraizada por décadas em uma economia periférica, estava condicionada à busca pela cópia ou pela adaptação do projeto estrangeiro e à importação de tecnologia. Esse seria o principal motivo pelo qual o curso do IAC não encontrou apoio ou respaldo no setor produtivo, para o qual objetivava formar quadros, visando continuar existindo nos anos 1950.

Os alunos do IAC atuaram, depois, predominantemente na área da programação visual, com destaque para o projeto de marcas gráficas, e alguns se tornaram docentes.¹⁸

Outra consequência da existência do IAC foi possibilitar a articulação do que seria o primeiro escritório totalmente dedicado ao design do país: o forminform. No IAC, encontraram-se Geraldo de Barros e Alexandre Wollner. O primeiro era artista plástico consagrado no Salão de Arte Moderna da Bahia, trabalhava como fotógrafo, desde 1949, no MASP. Wollner, um dos estudantes do curso, que exercitava pintura anteriormente, toma contato com o concretismo de Max Bill, por meio da exposição no MASP. Wollner seguiu em 1954 para estudar design em Ulm, após Geraldo de Barros lhe passar a bolsa de estudos que tinha ganhado de Max Bill. Barros dividiu seu tempo entre a

16 Lecionaram no IAC: Oswaldo Bratke, Flávio Motta, Jacob Ruchti, Roger Bastide, Lina Bo Bardi, Burle Marx, Leopold Haar entre outros. Sobre o curso ver LEON, 1990 e 2006.

17 O curso era dividido em Preliminar obrigatório de um ano, Especialização de um ano, centrada em escolha de oficinas de materiais e técnicas, e cursos complementares. Para Wollner, além de Ruchti, Lina Bo Bardi contribuiu para as posturas inovadoras do IAC.

18 Foram alunos do IAC: Maurício Nogueira Lima, Antonio Maluf, Emilie Chamie, Alexandre Wollner, Ludovico Martino, Irene Ruchti, Estella Aronis, Aparício Basílio da Silva, Luiz Hossaka, entre outros. Wollner foi professor da ESDI e Ludovico deu aula na FAUUSP.

pintura e os projetos de móveis da empresa cooperativada UNILABOR. Em 1958, com a volta de Alexandre Wollner da Alemanha, funda-se, em São Paulo, o forminform, primeiro escritório de design, sem a presença de arquitetos, como observou o próprio Wollner,¹⁹ constituído com dois artistas com prática em design de móveis e dois profissionais formados nos conceitos do design alemão, funcionalista e de linguagem universal.²⁰

Barros trata de apresentar Wollner a colegas empresários e, logo no início, Wollner faz o projeto de paginação do *Correio da Manhã*, de propriedade de Paulo Bittencourt, casado com Niomar Sodré, que era diretora executiva do MAM-RJ, e a marca gráfica das indústrias Coqueiro.

A sociedade, no entanto, não dura muito, por prováveis divergências nas linhas de trabalho. Barros e Wollner saem ao mesmo tempo. O forminform fica nas mãos de Ruben Martins, que atua principalmente na área do design gráfico para diversas empresas particulares, até sua morte em 1968.²¹

O forminform foi o primeiro de uma pequena geração de escritórios do campo do design que surge na década de 1960. É um período de profissionalização desse campo, cujos titulares contribuem decisivamente para a sua institucionalização acadêmica e classista.

No início dos anos 1960, profissionais e docentes do campo da Arquitetura, do Design e das Artes implantam o ensino superior e regular de Design no Brasil. A sequência de disciplinas em desenho industrial da FAUUSP, a passagem para nível superior do curso de desenho industrial da FUMA, em Belo Horizonte, e a ESDI, no Rio de Janeiro, são frutos dessa mobilização e reflete o otimismo com a industrialização brasileira da época. O mercado e a produção de bens de consumo estavam crescendo e incentivaram alguns daqueles docentes e outros profissionais do mercado incipiente do design dos anos 1950 a organizarem-se e criarem a primeira associação profissional de design do Brasil, a ABDI, para divulgação da atividade profissional e estimular a contratação de serviços de design.

19 Observação de Wollner feita na entrevista publicada na revista *Design & Interiores* n. 28, de 1992, que reflete sua defesa na qual o desenhista industrial deveria formar sua identidade profissional mais independente do campo arquitetônico.

20 Geraldo de Barros levou o artista Ruben Martins, com quem trabalhou na fábrica de Móveis Unilabor, em São Paulo. Em 1959, Wollner conseguiu uma bolsa do governo para que pudesse trazer para o Brasil Karl Heinz Bergmiller, alemão, colega de estudos que trabalhou no atelier de Max Bill, na Alemanha.

21 Ruben Martins contou com o auxílio de Bergmiller e Paulo Jorge Pedreira no projeto de alguns produtos, como eletrodomésticos. Por lá passaram também Emile Chamie, Diana Loeb e Cauduro. Sobre o forminform, consultar Lacroce (2009) ou a dissertação disponível <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-02022012-111229/pt-br.php>

Um pouco antes da fundação da ABDI, em 1963, os seus articuladores atuavam em um mercado de projeto que consideravam ainda restrito, mas com potencial de crescimento.²² O otimismo do período JK e seu processo de industrialização ainda ecoavam no País, principalmente entre os profissionais das áreas projetuais. O campo do design gráfico se apresentava mais amplo que o de design de produto, que, até então, tinha sua grande base no campo do mobiliário, interiores e itens da construção civil, fruto da atuação predominante de arquitetos partidários do estilo moderno arquitetônico desde os anos 1920.

Os escritórios de design e as novas instituições do campo tentaram se aproximar do setor produtivo e começaram a fundamentar, em seus discursos para a sociedade, o que seria o desenho industrial, para que serviria e como deveria ser aplicado. Iniciava-se um debate mais específico com o intuito de se chegar a um estatuto da profissão.

A FAUUSP, de modo coerente com a história do campo arquitetônico moderno no Brasil e com a linha de ensino iniciada pela Bauhaus alemã, pretendia ampliar a atuação do arquiteto. Este “deveria participar do projeto e de tudo o que se faz no seu cenário”,²³ possibilitando, assim, abrir seu campo de trabalho. Já a ESDI foi fundada para formar uma mão-de-obra especializada em desenho industrial, com a intenção de participar de um projeto de industrialização que fazia parte dos planos políticos de Carlos Lacerda para o Estado da Guanabara, no início dos anos de 1960. Em ambas, os preceitos para a forma e função serão os da escola funcionalista alemã/suíça como meio para se atingir um papel social a ser cumprido pelo designer que abrangia a melhoria da qualidade material de vida, acesso democratizado aos bens de consumo via racionalização da produção industrial e livrar o país dos royalties de projeto.

A organização profissional de designers se iniciou após a implantação da institucionalização do ensino no país. Ocorreu um processo semelhante ao raciocínio que Bergmiller expõe ao refletir sobre quando surgiria uma profissão:

22 Desde a década de 1950, por exemplo, o setor de eletrodomésticos crescia em volume de produção. A indústria recém instalada de automobilismo e a promoção de feiras industriais, como a Feira de Utilidades Domésticas – UD, iniciada 1960, encorajavam os profissionais a tentarem atuar nas poucas empresas brasileiras que se abriam para o designer, fora das tradicionais de mobiliário e interiores.

23 Desde a década de 1950, por exemplo, o setor de eletrodomésticos crescia em volume de produção. A indústria recém instalada de automobilismo e a promoção de feiras industriais, como a Feira de Utilidades Domésticas – UD, iniciada 1960, encorajavam os profissionais a tentarem atuar nas poucas empresas brasileiras que se abriam para o designer, fora das tradicionais de mobiliário e interiores.

Como surge uma profissão? A profissão surge a partir do momento em que (não se forma uma sociedade) você tem preocupação de ensinar uma profissão. A partir disso, vira profissão.²⁴

Aqui entendemos que, via institucionalização, iniciou-se a formalização da profissão de designer enquanto profissional liberal, que vai procurar se definir como tal e buscar seu estatuto profissional perante a sociedade como uma categoria social. Porém, lembramos que o campo do design existia antes da institucionalização, e muitos profissionais de outras áreas exerceram o design de forma pioneira.

Quanto à questão da identidade profissional, podemos falar em uma construção conforme avançava a constituição do campo, marcada pelas oportunidades de trabalho que surgiam e pelas adesões às áreas de suas atividades com variados graus de consciência sobre o campo em que se estava atuando e sobre os conceitos sobre Design. Nesse último caso, o movimento concretista/funcionalista dos anos 1950, no Brasil, teve papel de destaque na formulação de postulados para o desenho industrial como atividade profissional e social. Constituíram etapas posteriores da maturação desse processo a organização institucional e a luta pelo reconhecimento na sociedade.

O reconhecimento da existência de seu campo e de uma identidade, no período anterior à institucionalização, dependeu dos contextos em que se situavam os personagens no desenrolar dos acontecimentos. Exemplo é a declaração do arquiteto Sérgio Rodrigues:

(...) esta palavra designer, na época em que eu estudava na faculdade, (Faculdade Nacional de Arquitetura), não existia. Designer em inglês sempre existiu e a gente, quando ouvia falar alguma coisa de design, sempre confundia designer com desenhista.²⁵

1.2 AS SEQUÊNCIAS DE DESENHO INDUSTRIAL E COMUNICAÇÃO VISUAL DA FAUUSP

A industrialização experimentada pelo Brasil nos anos 1950 e o aumento da construção civil, consequência do crescimento das grandes cidades, incentivaram alguns docentes da FAUUSP a seguir os passos da escola da Bauhaus e do movimento dos arquitetos italianos, para a formação de um profissional de projeto.

24 Entrevista realizada com Karl Heinz Bergmiller, em 27 de agosto de 2000, na cidade do Rio de Janeiro, com 45 minutos de duração. Bergmiller quer dizer que não se forma uma sociedade ou entidade profissional antes do aparecimento do ensino do ofício.

25 REVISTA DESIGN & INTERIORES. n. 28. *Op.Cit.* p. 55.

O desenho industrial constava em uma das linhas de trabalho previstas, em 1962, pela Cadeira Grandes Composições I, do Prof. Dr. Roberto Cerqueira Cesar, que se referia “à indústria da construção e ao estudo e desenvolvimento de implementos e equipamentos do edifício”. O tema da arquitetura industrializada também constava no conteúdo da disciplina de Plástica III, que tratava do “desenvolvimento do estudo e projeto de implementos e equipamentos de edifício, industrializados e industrializáveis” (Programa proposto para 1962, FAUUSP). Portanto, ideologicamente não se tratava apenas de incluir o desenho de produto de objetos industrializados; mas, também, colocar a arquitetura “em termos de sistemas construtivos”,²⁶ com cunho tecnológico, visando produtos pré-fabricados para uma arquitetura industrializada que, segundo o arquiteto Lucio Grinover, estava na pauta das discussões da época.

Seria mais um passo da busca de uma identidade própria que tinha se iniciado em 1948, quando o curso de Arquitetura é desvinculado da Escola Politécnica da USP. O ensino de Arquitetura foi, então, constituído por 29 Cadeiras Catedráticas, que contava cada uma com um professor responsável e mais professores assistentes. A proposta didática evoluiu em debates nos anos 1950 em direção a um caráter prático-projetual, com aulas de projeto em ateliers, principalmente a partir dos trabalhos de uma comissão interna em 1957, que indicou a importância das disciplinas de composição na qual se localizava o ensino de projeto.²⁷

A FAUUSP contava, em seu quadro de docentes, com arquitetos que atuavam no campo da arquitetura moderna e no campo do design de móveis e interiores. Tal visão de abrangência de atuação do arquiteto levou à idealização de propostas de modificações curriculares colocadas em prática, junto à Reforma de 1962. As propostas surgiram de debates internos que foram inicialmente promovidas em sua maioria pelos professores instrutores de algumas daquelas Cadeiras.

Tais professores assistentes, vinculados aos preceitos da arquitetura moderna, eram, em geral, jovens profissionais em busca de uma aproximação maior entre arquitetura, indústria e a realidade social nacional e questionavam o modelo de ensino desvinculado da prática profissional. (SIQUEIRA E BRAGA, 2009)

De 1961 para 1962, o corpo de docentes instrutores, categoria auxiliar em que se concentravam os jovens profissionais, passou de 36 para 51 enquanto

26 Entrevista realizada com Lucio Grinover, em 20 de novembro de 2000, na cidade de São Paulo, com 1 hora de duração. Entrevista realizada com Lucio Grinover, em 20 de novembro de 2000, na cidade de São Paulo, com 1 hora de duração.

27 Essa comissão debateu o modelo de ensino de projeto de arquitetura e a relação com o exercício da profissão. Sobre os debates da organização pedagógica nos anos 1950 na FAUUSP, consultar PEREIRA, 2009.

que não houve alteração no número de professores Regentes de Cátedras (19), consequência dos esforços para dar conta das necessidades da reforma curricular. O arquiteto Lúcio Grinover foi um dos principais animadores das mudanças curriculares lideradas por Villanova Artigas, também arquiteto e professor da FAU. Além de Artigas, participaram dessa implantação: Abraão Sanovicz, Hélio Duarte, Marlene Picarelli, Abelardo de Souza, Roberto Carvalho Franco, Julio Roberto Katinsky, Lourival Gomes Machado (diretor), entre outros.

Para Siqueira e Braga (2009), a Reforma de 1962 foi o marco do processo de “amadurecimento e a consolidação do projeto modernista no ensino de arquitetura”, iniciado com a desvinculação da Politécnica. A FAUUSP afastava-se do modelo ‘belas-artes’ e do ‘politécnico’ de ensino de Arquitetura para voltar-se ao “desenvolvimento econômico, industrial e tecnológico” (*id. Ibid*).

A Reforma de 1962 criou quatro departamentos e promoveu mudanças técnico-administrativas no intuito de melhorar e ampliar os serviços de apoio ao curso. Essa Reforma estava inserida em um cenário de definições estatutárias e regimentais que a USP promovia na mesma época. Na FAU, a principal modificação curricular previa uma “equivalência de carga horária entre as disciplinas de projeto em arquitetura, urbanismo, desenho industrial e comunicação visual” (*ibidem*). Os alunos cursariam obrigatoriamente todas essas ‘habilitações’, chamadas na época de ‘sequências’.

Correntes do modernismo pregaram a integração entre as artes aplicadas. A Bauhaus, dentro desse mesmo pensamento, representou um esforço na formação de um profissional do projeto integrado tendo como eixo a Arquitetura. Porém, diferente da FAUUSP de 1962, possuía um curso básico (o Vorkurs) e uma etapa posterior na estrutura curricular onde ocorria uma escolha de um caminho de formação pelo aluno.

Para Grinover, apesar da inspiração na Bauhaus, a sequência de desenho industrial da FAU foi pensada com algumas diferenças conceituais em relação à escola alemã. Enquanto esta última nascia em meio ao movimento pelo racionalismo nas formas, constituído por algumas vanguardas modernistas dos anos 1920, como o construtivismo e os produtivistas, os articuladores do design na FAU pretendiam “um resgate de um certo tipo de cultura que estava completamente difundido no âmbito de todas as atividades de criação que nós tínhamos naquele momento no Brasil”.²⁸ João Carlos Cauduro explica que a FAU, com sua estrutura curricular, era um “polo de abertura” com interseção com outras áreas de conhecimento e com a presença de músicos, fotógrafos, cineastas etc., em seu corpo docente.²⁹

28 Entrevista realizada com Lucio Grinover. *Op.Cit.* 2000.

29 Entrevista realizada com João Carlos Cauduro, em 4 de abril de 2003 na cidade de São

Desse modo, o projeto das mudanças curriculares de 1962 pretendia possibilitar à FAU abranger áreas variadas que iriam do planejamento urbano regional até a comunicação visual. Segundo Grinover, os arquitetos desse empreendimento sonhavam em criar uma ‘Faculdade de Projeto’.

A Bauhaus não era a única referência no tocante a uma visão ampla sobre a atuação do arquiteto que abrangesse o design industrial. Os jovens professores que participaram da Reforma Curricular de 1962 também se referenciavam nos arquitetos italianos da época que promoveram uma renovação no design industrial “dentro do espírito do projeto total, com uma grande ênfase no processo criativo” (SIQUEIRA E BRAGA, 2009). Alguns desses professores tiveram contato direto com o cenário italiano de design.³⁰ E o modo como os arquitetos italianos se aproximaram dos empresários para promover a efetivação do design industrial na produção inspiraria a linha de ação adotada na ABDI como veremos no Capítulo 2.

A FAU produziria um “novo tipo de profissional”. O arquiteto na sociedade da época atuaria “numa gama muito ampla de processos, abrangendo a produção industrial identificando-se com ela e contendo em si o ‘Designer’”.³¹

A comunicação visual e o desenho industrial foram implantados por meio de transformações nas disciplinas de plástica e composições decorativas (Cf. KATINSKY, 1983: 944). Segundo Grinover, antes de 1962 já havia ocorrido uma mudança nas aulas ministradas na disciplina que cuidava de composição decorativa, com a qual se eliminava a ênfase em decoração e passava a tratar do projeto de interiores se aproximando do design. Em 1962, oficialmente, a Cadeira ‘Composição Decorativa’, do prof. José Maria da Silva Neves, já trazia em seu programa o “conceito e prática do desenho industrial, generalidades, apanhado histórico sobre os problemas da arquitetura e da indústria” (Programa proposto para 1962, FAUUSP).

A princípio, as disciplinas de desenho industrial e comunicação visual ficaram no Departamento de Composição, criado em 1962. Em 1963, esse departamento muda para ‘Departamento de Projeto’ no qual se abrigaram as sequências de desenho industrial e comunicação visual. A primeira sequência era formada por 4 anos consecutivos com carga horária de 4 horas semanais. Já a sequência de comunicação visual tinha a duração de 3 anos. Em 1963, essas sequências eram compostas, cada uma, por uma Cátedra e por disciplinas autônomas. Os 4 anos

Paulo, com 2 horas de duração.

30 Abraão Sanovicz estagiou com o arquiteto e designer italiano Marcello Nizzoli e João Carlos Cauduro passou quase 2 anos estudando desenho industrial na Itália

31 Cf. DESENHO INDUSTRIAL 1962: SEQUÊNCIA DE DESENHO INDUSTRIAL – DEPARTAMENTO DE PROJETO. São Paulo: FAUUSP, 1963. Monografia não paginada.

letivos da sequência de desenho industrial foram todos implantados de uma só vez em 1962, ou seja, quatro turmas de anos letivos distintos do curso de Arquitetura tiveram aulas de desenho industrial nesse ano, com temas diferenciados de projeto. A complexidade dos temas crescia conforme se avançava na sequência (ver Figura 1.1). E, no último ano, os conhecimentos acumulados eram testados em um projeto-tese que tinha status de um trabalho de conclusão de curso, no qual o tema era de “livre escolha do aluno, mas com a presença de um professor-orientador” (PEREIRA, 2009:161). Para Pereira (2009:162), isso demonstrava a importância dada, na época, à formação em desenho industrial:

Esta caracterização dada ao quarto ano demonstra o quanto a preocupação de formação do desenhista industrial não é tomada como algo secundário dentro da Escola, pois trata-se do desenvolvimento de um projeto nos mesmos moldes que o exigido para a conclusão do curso dentro na FAU USP, no campo da arquitetura ou do urbanismo.

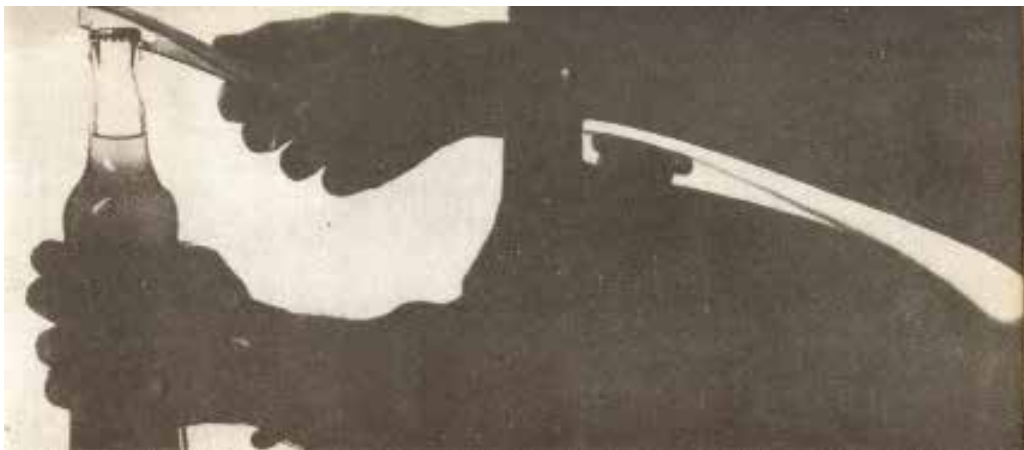


Figura 1.1 Abridor de garrafa para tampas metálicas, desenvolvido pelo aluno Carlos Alberto Inácio Alexandre em 1962, no 2º ano da sequência de desenho industrial. Foto gentilmente cedida por Carlos Alberto Inácio Alexandre.

Apesar do predomínio na atuação em desenho de produto por parte dos arquitetos/docentes da FAUUSP, alguns deles também trabalhavam com artes gráficas. Porém, para eles, o desenho gráfico deveria ser visto como parte do processo projetual. Para Grinover, o problema foi como colocar “o produto gráfico como elemento forte dentro da possibilidade do arquiteto ter um campo de criação, e não pura e simplesmente os aspectos decorativos”.³² Para os professores da sequência de desenho industrial, o produto gráfico se inseria na mesma visão que

32 Entrevista realizada com Lucio Grinover. *Op.Cit.* 2000.

tinha orientado essas disciplinas. Entretanto, pelo que se lê no “Programa proposto para 1963”, nem todos os docentes do Departamento de Composição (Projeto) compartilhavam da mesma visão:

A Comunicação Visual tem por finalidade geral o desenvolvimento da sensibilidade, capacidade criativa e técnica do futuro arquiteto, no campo plástico, e em termos de expressão livre, sem compromisso com qualquer aplicação ou finalidade específica ou utilitária.

O texto evidencia uma diferença de visão sobre o processo de ensino e finalidade dos exercícios entre as duas sequências. Enquanto o desenho industrial era marcado pelo racionalismo funcionalista e pela utilidade objetiva do produto, mais próximo dos pensamentos da escola de Ulm, na sequência de comunicação visual houve também espaço para que alguns de seus professores lecionassem procurando incentivar a expressão criativa mais próxima da subjetividade pessoal e o estudo dos elementos visuais mais próximo dos exercícios que se faziam no curso básico da Bauhaus. Nos anos 1960, a sequência de comunicação visual ministrou conteúdos de técnicas de representação, elementos básicos da linguagem visual, estudo da cor e texturas, semiótica e projetos de diversos tipos de impressos e programação visual. Como demonstra Dias (2015) dentro da sequência havia uma dicotomia e complementaridades entre duas correntes didáticas que entendiam a comunicação visual de um lado a partir da linguagem de elementos visuais básicos de composição e estruturação da forma que deveriam ser estudados sem uma aplicação objetivada à priori e por outro lado como projeto gráfico diretamente aplicado em impressos cotidianos como cartazes. Na época, foram docentes dessa sequência: Ernest Robert de Carvalho Mange, Renina Katz, João Baptista Alves Xavier, Flávio Império, Ludovico Martino, Elide Monzeglio e Abraão Sanovicz.

No Rio de Janeiro, em 1961, ainda se processava um movimento no MAM para uma escola de criação que envolvesse fortemente o design. Mas em São Paulo, principal cidade a se industrializar no país, não havia um movimento para a fundação de uma escola específica de design industrial. A única experiência no Brasil, que servia de parâmetro para todos até então, era o curso do IAC, promovido no MASP, que tinha durado apenas 3 anos. Foi a tradição da atuação em design por parte de agentes do campo arquitetônico que principalmente tinha gerado a estruturação desse curso. E foi ela, também, que iniciou um ensino regular de desenho industrial, em nível superior, na capital paulista. Como exemplifica Ari Antonio da Rocha, muitos estudantes de Arquitetura, em São Paulo, procuravam a FAU, provavelmente já pensando em atuar em design antes da implantação da sequência de desenho industrial: “quando eu me can-

didatei, a FAU era a que mais se aproximava de alguma coisa que pudesse me dar informações na área de Design”.³³ Ari Rocha afirma que tinha como objetivo claro, ao entrar para a FAU em 1960, desenhar produtos, principalmente automobilísticos. Raciocínio semelhante orientou alguns estudantes gaúchos ao escolherem o curso de arquitetura da UFRGS na mesma época, segundo depoimento de Noberto Bozzetti.³⁴ Esse raciocínio provavelmente orientou toda uma geração de estudantes brasileiros que, nos anos 1960, em busca da área de design, optaram por cursos de arquitetura diante da falta de oferta de cursos específicos de desenho industrial em determinadas cidades.

O modelo de estrutura do curso da FAUUSP não seguia o modelo de estrutura das escolas alemãs Bauhaus e *Hochschule für Gestaltung, HfG*, da cidade de Ulm, que possuíam um curso básico e após o qual o aluno escolhia um caminho de formação entre ‘habilitações’ oferecidas. Ainda assim, podemos traçar relações no âmbito das premissas para o projeto. Os projetos desenvolvidos pelos alunos nas disciplinas de desenho industrial, da FAUUSP, na relação da forma com a função, seguiam premissas do funcionalismo alemão.³⁵ E, em especial, aquelas preconizadas pela *HfG*, fundamentadas em uma metodologia de projeto mais racionalista, no uso de ciências para orientar o processo do design e nas referências à técnica industrial. Esses parâmetros formavam alguns dos principais paradigmas para o ensino de desenho industrial, na FAUUSP, segundo entendimento de Grinover.³⁶

Essa relação foi reforçada durante os anos 1960, conforme apontamos em alguns exemplos: em junho de 1963, pouco mais de 1 ano após o 1º. ano de aulas da sequência de desenho industrial, quatro professores da FAUUSP, Abraão Sanovitz, João Carlos Cauduro, João Rodolfo Stroeter e Lúcio Grinover compareceram ao III Congresso do ICSID,³⁷ realizado em Paris, para mostrar os trabalhos

33 Entrevista realizada com Ari Antonio da Rocha, em 7 de junho de 2001 na cidade de São Paulo, com 2 horas de duração. Rocha é formado pela FAUUSP e participou da Diretoria provisória da ABDI em 1970.

34 Depoimento de Norberto Bozzetti ao periódico *Pensando Design*, n. 01, Porto Alegre: Editora UniRitter/ApDesign.

35 Os projetos desenvolvidos pelos alunos em 1962 mostram a adoção destas premissas na relação forma/função e podem ser vistos na publicação: FAUUSP. *Desenho Industrial 1962: Sequência de Desenho Industrial*. São Paulo: FAU/USP, 1963. Monografia não paginada.

36 Entrevista realizada com Lucio Grinover, *Op.Cit.* 2000.

37 ICSID – *Internacional Council of Societies of Industrial Design*, órgão mundial de design apoiado pela UNESCO e fundado em 1957. A ida dos quatro docentes tinha sido também motivada pela visita do presidente do ICSID na época, o designer inglês Misha

do 1º. ano da sequência de desenho industrial (ver Figuras 1.2 e 1.3) e saber como funcionavam as organizações em nível internacional.³⁸ Segundo Stroeter,³⁹ a agenda da viagem incluiu uma entrevista com Tomás Maldonado,⁴⁰ professor de Ulm, e uma ida à Suíça, na qual se observou o desenho de produto e a comunicação visual urbana em Zurich. Esta última estava marcada pelo movimento concretista gráfico de grande influência sobre alguns expoentes da escola de Ulm. Em 1965, a ABDI e a FAUUSP promoveram o curso ‘Metadesign’, que foi ministrado pelo Holandês Andries Van Onck, formado em Ulm. Onck foi contemporâneo de Bergmiller, mas foi contatado por Sanovicz e Grinover na Itália. O pensamento metodológico divulgado por Onck teve importante impacto nas disciplinas de desenho industrial da FAUUSP, a partir da data do curso, nas avaliações de Grinover e Stroeter.⁴¹ Em apostilas para as disciplinas de desenho industrial, foram realizadas traduções de autores de várias áreas, como textos de semiótica e o texto originalmente publicado na revista de Ulm sobre Retórica de Gui Bonsiepe.⁴² Stroeter ainda destaca que textos de metodologia de autores ingleses, como Bruce Archer, eram também uma referência para o ensino de projeto na FAU.⁴³ A vertente metodológica inglesa da época se aproximava do pragmatismo da escola alemã de design. Portanto, as referências projetuais do desenho industrial da FAUUSP tendiam a uma coerência de pensamento, ao menos entre os principais docentes daquela sequência de disciplinas.

Outro ponto de afinidade entre FAUUSP e a escola de Ulm pode ser encontrado na questão da Arquitetura e indústria. A Arquitetura era vista pela escola alemã como uma construção que poderia se beneficiar da tecnologia das estrutu-

Black, à São Paulo em maio do mesmo ano.

38 Entrevista realizada com Lucio Grinover, *Op.Cit.* 2000. Lucio Grinover esclarece que o Itamaraty forneceu as passagens aéreas para Paris, pois considerava interessante que brasileiros verificassem como funcionava um organismo internacional de design, já que os docentes pertenciam a uma instituição nacional que ensinava design.

39 Entrevista realizada com João Rodolfo Stroeter, em 22 de junho de 2010, na cidade de São Paulo, com 42 minutos de duração. Archer foi professor visitante em Ulm, a convite de Maldonado.

40 Pintor e arquiteto argentino de filiação concretista, assumiu a direção da escola alemã em 1956, em substituição a Max Bill. Cf. NIEMEYER, 1997: 45.

41 Além desses depoimentos, Pereira (2009:113) identifica que os ensinamentos de Onck influenciaram os exercícios do 1º. ano da sequência de desenho industrial de 1965 a 1968.

42 BONSIEPE, Gui. Retórica Verbal/Visual. Revista de ULM, n. 14, 15 e 16. Tradução de João Rodolfo Stroeter. In GRINOVER, Lucio (org.) Instrutor. *Semiótica e Aplicações*. Desenho Industrial II – 2º ano. FAUUSP/ Sequência de desenho industrial, abril de 1966.

43 Entrevista realizada com João Rodolfo Stroeter, *Op.Cit.* 2010

ras pré-fabricadas e modulares. Essa via de solução, que aproximava o projeto arquitetônico da indústria, era ao menos defendida por um grupo de professores dentro da FAU e muitos deles ministravam aulas na sequência de desenho industrial. O desenho industrial, em seu âmbito de conhecimento, poderia contribuir para as intenções de estudos sobre a industrialização da construção civil. O objetivo era viabilizar a produção em escala de uma arquitetura de boa qualidade e particularmente o projeto de moradias mais econômicas e, assim, cumprir um papel social do arquiteto.



Figura 1.2 Hall do prédio do 3º Congresso do ICSID em Paris, 1963, no qual foram montadas exposições. A exposição dos trabalhos da FAUUSP estão sobre as mesas. Foto gentilmente cedida por João Rodolfo Stroeter.

Em 1968, na véspera de mudar do casarão da rua Maranhão, bairro de Higienópolis, para o novo prédio projetado por Artigas, na cidade universitária, e diante de um cenário de grande agitação política, a FAU promove o evento ‘Fórum 1968’ com o objetivo de discutir a estrutura da Faculdade e seu curso. Como resultado, consolidam-se as linhas gerais da Reforma de 1962 no plano administrativo e pedagógico. As quatro sequências são entendidas como quatro ‘linhas de formação’ (planejamento/urbanismo, edificações, desenho industrial e comunicação visual) que possuem especificidades, mas que deveriam trabalhar também de forma integrada. Portanto, seriam quatro formações a compor o arquiteto egresso da FAUUSP, confirmando o profissional de projeto pretendido e não apenas um profissional de edificações ou urbanismo. Como parte dessa formação, o trabalho de conclusão de curso foi transformado em Trabalho de Graduação Interdisciplinar, TGI, no qual o aluno poderia escolher um projeto final na área de desenho industrial (de produto) ou comunicação visual, firmando sua formação em uma das quatro sequências de projeto.

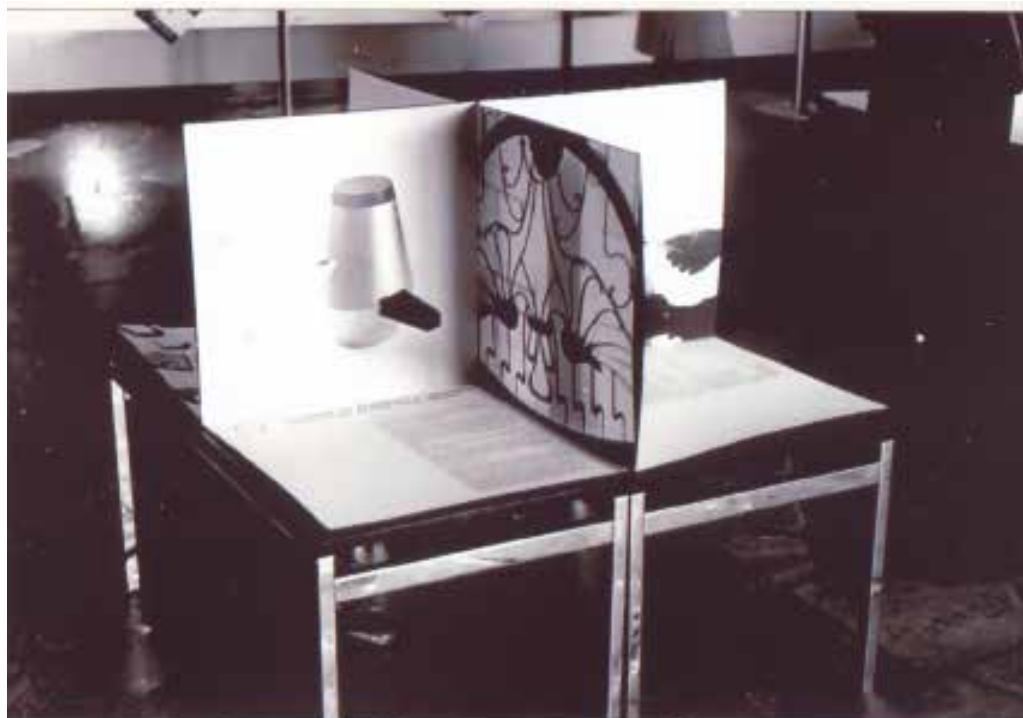


Figura 1.3 Módulo expositor com trabalhos da FAUUSP no 3º Congresso do ICSID em Paris, 1963. Foto gentilmente cedida por João Rodolfo Stroeter.

Com a Reforma Universitária promovida pelo governo federal em 1969, as Cátedras são extintas e os departamentos são privilegiados na estruturação das disciplinas. A matrícula é feita pelo regime de créditos e as disciplinas passam a ser classificadas como obrigatórias e eletivas (ou optativas). As sequências, formadas até então por disciplinas das Cadeiras e disciplinas autônomas às Cadeiras, passam a ser formadas por disciplinas obrigatórias organizadas por colegiados dentro do Departamento de Projeto e poderiam ser ‘complementadas’ por eletivas.

Nos anos 1970, as disciplinas da área do design sofrem mudanças de nomenclaturas e programas, mas as sequências continuam e são ‘ampliadas’ por meio de integrações com outras disciplinas obrigatórias e optativas correlatas ao Design, oferecidas pelo próprio Departamento de Projeto, como Teoria da Fabricação, e de outros departamentos, como Geometria Aplicada ao Desenho Industrial (Tecnologia) ou A Programação Visual e a Arquitetura no Século XX (História).

A implantação da Teoria da Fabricação foi consequência de um esforço para adaptar o currículo da FAUUSP ao primeiro currículo mínimo de Desenho Industrial aprovado pelo Conselho Federal de Educação CFE, em 1969, que tinha como referência principal o currículo da ESDI. Entendia-se na época que a regulamentação da profissão iria ocorrer e a expedição de carteiras profissionais levaria em conta esse currículo mínimo do CFE. Nesse caso, temia-se que os arquitetos formados pela FAUUSP fossem impedidos de exercer as atividades de design por não possuírem todas as disciplinas do currículo mínimo no seu curso de Arquitetura. Em 1972, uma comissão estudou a pretendida adaptação ao currículo mínimo do Desenho Industrial, mas que não chegou a ser implantada porque levaria a um ‘inchaço’ do curso da FAUUSP. Por isso, “não sendo possível inchar o *currículum* da FAU, nessa época já bastante volumoso, são retiradas das carteiras do CREA dos arquitetos formados pela FAUUSP as atribuições do Desenhista Industrial e Programador Visual” (PICARELLI, 1993:51). Não foram encontrados documentos que possam esclarecer em que momento anterior a 1972 o CREA passou a anotar na carteira profissional do arquiteto egresso da FAUUSP as competências do Desenho Industrial. O procedimento existiu durante alguns anos a partir do final da de 1970, como veremos no Capítulo 3. Mas tal procedimento não era automático, só era feito a partir da solicitação desse egresso.⁴⁴

Esse fato não impediu que as sequências se consolidassem e que os respectivos professores continuassem a desenvolver os programas de Desenho Industrial e Comunicação Visual em diálogo com as mudanças do curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo e com as disciplinas, voltadas para o Desenho Industrial,

44 Ari Rocha, formado nos anos 1960 na FAUUSP, declarou que solicitou anos depois essas anotações na sua carteira profissional do CREA. Entrevista realizada com Ari Antonio da Rocha. *Op.Cit.* 2001.

criadas a partir de 1974 para o Programa de Pós-Graduação da FAUUSP que passou a existir em 1972 (PICARELLI, 1983:52), constituindo-se no primeiro programa de mestrado da área de Arquitetura e Urbanismo do país.

Cabe destacar que a FAUUSP já havia iniciado atividades de pós-graduação *lato sensu* nos anos 1960. O Estatuto da USP de 1962 tornou o doutoramento obrigatório para quem quisesse exercer a função de professor assistente (BIRKHOLZ, 1993:92). Segundo Picarelli (1993:14), os professores da FAUUSP se empenharam “no curso de pós-graduação implantado em 1965, para desenvolvimento da carreira universitária e obtenção de títulos”.

Uma versão do curso ‘Metadesign’, ministrado pelo Holandês Andries Van Onck, foi viabilizado pela FAUUSP como uma disciplina de 40 horas, do Curso de Pós-Graduação de Projeto, naquele mesmo ano de 1965. A FAUUSP expediu certificados de aprovação para essa disciplina e para outra, do mesmo Curso de Pós-Graduação, de Introdução à Teoria da Comunicação em dezembro de 1966 que foi coordenada por Ernest Mange.⁴⁵ De qualquer modo, essa disciplina de Van Onck é até o momento o primeiro curso de Design em nível de pós-graduação *lato sensu* realizado no Brasil.⁴⁶

Outro pioneirismo em titulação acadêmica na área de design foi a Livre Docência de Lúcio Grinover. Nos anos 1960, segundo informação de Grinover, a Livre Docência na USP era permitida a qualquer cidadão que prestasse o Concurso Público, sem necessidade de uma titulação de doutorado anterior, por meio das seguintes provas: Prova Didática, Defesa de Tese e Análise do Memorial. Com a tese “As implicações filosóficas do desenho industrial”, Lúcio Grinover obteve o Título de Livre Docência em 1966. Na época, a USP outorgava o Título de Doutor aos que fossem aprovados no Concurso Público de Livre Docência. Dessa forma, Grinover também obteve o Título de Doutor após aprovado nesse Concurso e foi o primeiro no Brasil a defender uma tese de Livre Docência com tema em Desenho Industrial.⁴⁷

Segundo informações que conseguimos levantar até o momento de fechamento da presente edição deste livro, o doutorado, na USP, de maneira similar poderia ser defendido em um concurso, sem a necessidade de realização de um mestrado anterior ou de um curso formal. No início dos anos 1970, João Carlos

45 Certificados de Aprovação das disciplinas Metadesign e Introdução à Teoria da Comunicação de Lívio Levi. Acervo da família de Lívio. Ao que tudo indica, o Curso de Pós foi composto apenas com estas duas disciplinas, a primeira apresentada pela sequência de desenho industrial e a segunda pela sequência de comunicação visual.

46 Curso muito mais próximo aos do tipo de Aperfeiçoamento Profissional na atualidade.

47 Comunicado feito por Lúcio Grinover por correio eletrônico em 11 de Abril de 2011 ao autor.

Cauduro, Ari Rocha e Ludovico Martino prestaram Concurso de Doutorado Direto na FAUUSP, com temas da área de design.

Nos anos 1980, as linhas de pesquisa dos professores titulados do grupo de disciplinas de Desenho Industrial influenciaram a caracterização da estrutura vertical da sequência na graduação. Assim do 1º ao 4º semestres, foca-se a relação do Desenho Industrial com a Arquitetura de Edificações; do 5º ao 6º semestres, o projeto do objeto ou sistemas de objetos são caracterizados pela ênfase na metodologia específica do Desenho industrial; e do 7º ao 8º semestres, há a caracterização do projeto como signos e processos de comunicação (Cf. PICARELLI, 1993:54). Devemos lembrar que a partir dos anos 1970, o Departamento de Projeto passou a ter em seus quadros os professores Décio Pignatari e Lucrecia D'Alessio, ambos da área de Semiótica e Comunicação, e que deram aula na graduação e na pós-graduação da FAUUSP.

As sequências de Desenho Industrial e de Comunicação Visual mantiveram, até início dos anos 1990, sua equidade com as demais áreas de projeto da FAU por meio tanto da oferta de disciplinas obrigatórias quanto de optativas. Picarelli (1993:60) identificou que havia em 1988, só na sequência de Desenho Industrial, dez disciplinas optativas que relacionavam a área com outros campos de interesse do curso da FAU como, por exemplo, Arquitetura, Ambiente Urbano, Consumo, Análise Projetual, Semiótica e Elementos Construtivos. Percebe-se que gradativamente pretendia-se que a especificidade do Desenho Industrial da FAUUSP ampliasse sua ênfase na interface com a Arquitetura e Urbanismo, e que assim a integração entre as linhas de formação expressa por vezes no discurso pudesse ser realizada de fato, auxiliando, então, a firmar uma identidade a ser marcada pela integração no projeto.

Essa identidade da escola de projeto, tendo como eixo o curso de Arquitetura, foi reafirmada quando um grupo de professores é formado em 1985 e realiza um estudo para apresentar uma proposta à Comissão de Reestruturação Curricular. Segundo Picarelli (1993:60), esse “trabalho visava estudar a possibilidade de implantação de curso de DI na USP, com a indicação daquelas disciplinas da FAUUSP e de outros Institutos da USP, que poderiam vir a ser o embrião do curso”. Na época, existiam mais de 20 cursos específicos de Desenho Industrial espalhados pelo país, e o currículo mínimo proposto em 1979 pelas entidades da área do Design estava tramitando no MEC. O cenário estimulava que ao menos se refletisse sobre a continuidade do modelo da FAUUSP, restrito na época àquela instituição. Contudo, após intensos debates, a FAUUSP resolveu manter “o mesmo programa até então adotado”: as sequências dentro do curso de arquitetura e “não como um curso de DI” (*id. Ibid.*).

Porém, o sonho de uma Faculdade do Projeto Total, no conceito amplo almejado nos anos 1960, não chegou a ser alcançado. A sequência de disciplinas

obrigatórias de Desenho Industrial sofreu perdas de carga horária na entrada dos anos 2000, e chegou a ficar reduzida a dois semestres letivos. Muitos fatores explicam essa situação. Segundo observações de Lucio Grinover, alguns arquitetos do curso não pensavam da mesma maneira que seus colegas promotores do Design. A crença e o entusiasmo pelo Desenho Industrial não eram unânimes no corpo docente da instituição. A paridade entre as áreas foi sempre questionada no sentido da defesa de prioridade para o ensino de Arquitetura e Urbanismo. Tanto que, já em 1966, Picarelli (1993:14) relata que houve uma “tentativa de volta ao programa anterior de 62, com a extinção das disciplinas de Desenho Industrial e Comunicação Visual”, que foi contida por professores do Departamento de Projeto. Mesmo entre aqueles que defendiam o design no curso, havia diferentes entendimentos sobre o papel dessa área na FAU, indo da autonomia de temas de projeto em relação à arquitetura até a subordinação aos problemas da industrialização da construção civil. Contribuíram também, e muito, para tal situação as dificuldades que o projeto integrado e a integração entre as áreas de projeto encontraram para se realizar dentro da FAU, na forma ideal como foi delineada em outras épocas. Motivos, entre outros, para a reestruturação curricular de 1998, que deu ênfase ao projeto de edificações e do planejamento urbano e diminuiu o número total de disciplinas obrigatórias do curso no intuito de tornar essas duas áreas o eixo efetivo da formação da FAUUSP e assim enfrentar o que foi considerado na época uma situação de fragmentação do conhecimento e de falta de integração entre disciplinas (Cf. NARUTO, 2006).

Por outro lado, a política de importação de pacotes tecnológicos, do governo federal militar, do final dos anos 1960 aos anos 1970 e a prática da cópia ou produção sob licença do produto estrangeiro por parte da indústria, durante um bom tempo inviabilizaram um diálogo entre a Faculdade e o setor produtivo. Conforme concluem Siqueira e Braga (2009), “essa dificuldade talvez seja a principal responsável pela frustração em alcançar os objetivos sociais imaginados para o Desenho Industrial por parte dos arquitetos daquelas gerações”. Os autores apontam outro motivo para o enfraquecimento do desenho industrial na FAUUSP a partir dos anos 1990:

Ainda que tenha constituído uma proposta inovadora e moderna de modelo de ensino de arquitetura no Brasil, a reforma curricular de 1962 consistiu numa experiência isolada no âmbito nacional, já que as outras faculdades de arquitetura e urbanismo não adotaram esta linha de pensamento.

Essa linha de pensamento se refere à adoção da formação comum entre as áreas de projeto. Entretanto, a implantação de disciplinas com conteúdo de Dese-

nho Industrial não foi apenas realizada na FAUUSP. Alguns cursos de arquitetura fizeram experiências com o ensino de Desenho Industrial em disciplinas que não chegaram a constituir uma sequência como na FAUUSP. Isso se deveu tanto à inspiração que a FAUUSP proporcionava como ao pensamento corrente da época de que a área de design era um dos campos de atuação do arquiteto. São exemplos desse movimento as disciplinas lecionadas pelos arquitetos Lívio Levi, Nelson Petzold e Cláudio Luiz Araújo.

Levi foi pioneiro no desenho industrial de luminárias e, de 1964 a 1970, deu aula de Desenho Industrial na Cadeira de Desenho III, do 3º ano do curso de Arquitetura da FAU Mackenzie, em São Paulo. Lívio Levi era associado à ABDI onde convivia com os professores da FAUUSP. Em 1965, Araújo assume a responsabilidade pela cadeira de Composição Decorativa do curso de Arquitetura da UFRGS. No mesmo ano Petzold se transfere da disciplina de Grandes Composições para essa mesma cadeira e auxilia a dar a ênfase ao projeto de mobiliário e ao projeto gráfico.⁴⁸ Em 1967, inspirado na FAUUSP, Araújo formula com Petzold uma proposta de sequência de disciplinas de Desenho Industrial para esse curso de Arquitetura, mas que não chegou a ser implantada devido à falta de apoio da Universidade e da saída de Araújo da UFRGS em 1968.

Como veremos no Capítulo 3, os cursos de Desenho Industrial dos anos 1970 tiveram maior influência do currículo da ESDI, pois ele foi usado como referência pelo Conselho Federal de Educação para estabelecer o primeiro currículo mínimo de Desenho Industrial em 1969. A FAUUSP, assim, se constituiu em um modelo único dos anos 1960 aos anos 1980, no qual se tentou privilegiar a formação no projeto total. Firmou, naquela época, uma identidade que era ímpar, tanto para o campo do ensino de Arquitetura quanto para o campo do ensino em Desenho Industrial. O raciocínio de que a FAUUSP, com suas sequências de design, podia ser inserida nesse último campo até os anos 1980, aqui é orientado pelo fato de que o levantamento sobre a situação das escolas de Desenho Industrial feito para o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) em 1984 incluiu a FAUUSP como uma dessas escolas (Cf. WITTER, 1985). Mesmo raciocínio que inseriu a FAUUSP entre as instituições com curso de Design no levantamento feito em 1977 sobre o 'Ensino do Desenho Industrial no Brasil', promovido dentro do Programa de Engenharia de Produção da COOPE-UFRJ e organizado pelo designer Gustavo Amarante Bomfim.

48 Comunicação de Cláudio Araújo feita por escrito em 26 de março de 2011, email de Nelson Ivan Petzold de 9 de maio de 2011 ao autor da presente publicação e Depoimentos de Norberto Bozzetti e Günter Weimer ao periódico *Pensando Design*, n. 01, Porto Alegre: Editora UniRitter/ApDesign, p. 35.

De qualquer modo a FAUUSP, formou arquitetos que se dedicaram ao campo brasileiro do design e tornaram-se profissionais de destaque nesse campo desde os anos 1960.⁴⁹ E, em especial, marcaram os caminhos da constituição do cenário do campo profissional paulista. Essa identidade afinada ao campo do Design é reconhecida quando, em 2006, é implantado o curso de graduação em Design na USP a partir da sugestão de criação e da alocação desse curso na FAU, feita pela FIESP à Secretaria de Ciência e Tecnologia e Desenvolvimento Econômico do Estado de São Paulo.

Outra importante contribuição à história desse campo foi, após sua Reforma de 1962, ter se tornado uma das referências institucionais que deram condições ao surgimento da primeira organização profissional de design, justamente na capital do estado mais industrializado do país.

1.3 ESDI – A PRIMEIRA ESCOLA DE ENSINO SUPERIOR EM DESIGN

1.3.1 ORIGENS E INICIO DE UMA IDÉIA⁵⁰

Inicialmente, a proposta de criação de uma escola de design partiu de Max Bill, que, em 1953, visitou o Rio de Janeiro e conheceu o projeto do prédio do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM.⁵¹ O IAC era a experiência de um curso de Design no MASP e, para Max Bill, nada mais coerente que também aproveitar o recém instalado museu de arte moderna da segunda metrópole brasileira e capital federal, na época, para o mesmo fim.

Abrigar atividades educativas era uma das finalidades que a própria UNESCO indicava na época para os museus.⁵² Portanto, a proposta de cria-

49 Como exemplos citamos: Ari Rocha, João Carlos Cauduro e Ludovico Martino, nos anos 1960; e egressos das décadas seguintes como Francisco Homem de Melo, os criadores da OZ Design, Vicente Gil, Kiko Farkas dentre muitos outros.

50 Em 1994, realizou-se na Fundação Progresso, Rio de Janeiro, uma exposição sobre os 30 anos da ESDI intitulada ‘Conseqüências de uma idéia’. E, em 1996, Pedro Luiz de Souza lançou um livro: *Biografia de uma idéia*, que traz o relato sobre a história da escola e de sua fundação até os anos 1980 e como ela foi a materialização de ideias sobre o ensino de Design de alguns pioneiros na área.

51 Max Bill vinha de São Paulo com destino à Europa. Bill, em 1953, integrou o júri internacional de premiação da II Bienal de São Paulo. Cf. NIEMEYER, 1997: 69.

52 Visão confirmada no discurso de Georges Henri Rivière, representante da UNESCO,

ção do curso de Design no MAM ampliaria o papel do Museu, que, assim poderia, por meio da formação, participar de soluções para os problemas apresentados pelo crescimento industrial do país. Affonso Eduardo Reidy, arquiteto modernista e autor do projeto da sede do MAM, Carmen Portinho, diretora-executiva adjunta do MAM e engenheira responsável pela obra da sede, e Niomar Muniz Sodré, diretora executiva do MAM, se entusiasmaram pela ideia da escola.

Essa escola seguiria os mesmos moldes da HfG, na cidade de Ulm, que Max Bill estava implantando na Alemanha, na mesma época. O curso do MAM, que seria inédito na América Latina, iria formar profissionais que atenderiam à demanda por produtos oriundos do processo de industrialização do Brasil. Esse curso teve, a desde 1956, seu currículo elaborado por Tomás Maldonado, professor da Escola de Ulm, a partir de viagem de Sodré a Alemanha, além da participação de Max Bill por meio de contatos com os brasileiros que davam aulas no MAM. O nome do curso foi definido como Escola Técnica de Criação – ETC. O bloco-escola do MAM, com os setores administrativos, foi inaugurado em 28 de janeiro de 1958 pelo presidente Juscelino Kubitschek. Porém, o início do curso foi adiado.

Segundo Souza (1996:07), esse curso teria a duração de 4 anos, sendo dividido em duas partes. A primeira seria o ciclo fundamental (Integração Cultural) com duração de 2 anos. A segunda, seria cursada nos 2 anos restantes. Nessa etapa, o aluno deveria escolher uma habilitação dentre as de Desenho Industrial, Comunicação Visual e Informação. A habilitação em Informação foi uma influência da escola de Ulm.

É oportuno observar que Tomás Maldonado liderou a interface do design com a Semiótica e a Teoria de Comunicação na Escola de Ulm. Maldonado, ao assumir a direção da escola de Ulm, em 1956, criticou o ensino empreendido na gestão anterior de Max Bill por desconsideração “aos avanços tecnológicos da época”. Propõe, então, uma estrutura de curso rigorosa, interdisciplinar e baseada em um “operacionalismo científico” que orientava o projeto de design. Era a favor da padronização industrial e suas posições geraram um ensino que caracterizou os produtos industrializados dentro de uma “estética puramente racional” (NIEMEYER, Lucy. 1997:45).⁵³

O currículo para a ETC, sob influência dos mestres de Ulm, estava “voltado realizado em 1959, na cidade do Rio de Janeiro, sobre a finalidade educativa dos museus. Cf. NIEMEYER, 1997: 73.

53 Para Bomfim (1998: 108-109), o racionalismo científico de Maldonado, no qual “as ciências passaram a ser o fundamento no ensino do design”, deu nova dimensão à corrente de pensamento sobre o Design conhecida como Funcionalismo, que incluía, em época anterior à escola de Ulm, a Bauhaus.

para formar elementos especializados dotados de todo conhecimento técnico e científico necessários para colaborar com a grande indústria”.⁵⁴

Esforços para a implantação do curso abrangeram desde a busca de adesões dos sócios do MAM⁵⁵ até a realização de cursos por parte de professores de Ulm e de profissionais brasileiros que vinham se destacando no campo do design nacional.⁵⁶

Apesar de a Escola ter sido constituída no MAM, este não dispunha dos recursos financeiros necessários para a aquisição de equipamentos e pagamento de pessoal. A Escola, assim, não pôde funcionar.

Carlos Lacerda, então governador do estado da Guanabara,⁵⁷ e Flexa Ribeiro, secretário da Educação e Cultura e membro do Conselho Deliberativo do MAM, levaram o projeto adiante. Carlos Lacerda pretendia usar sua gestão como plataforma política, em que a solução dos problemas de infraestrutura e de ensino básico da Guanabara serviria para o modelo que Carlos Lacerda pretendia em escala nacional.

Lacerda empreendeu várias ações para reestruturação da Guanabara, cujo destaque era a modernização do estado e a aceleração da industrialização. Por isso, Lacerda acompanhava e baseava-se em modelos de países desenvolvidos. Com o curso de Desenho Industrial, haveria no estado “a formação de profissionais que seriam necessários na evolução do processo de industrialização”, pretendido por Lacerda (NIEMEYER, 1997:78).

Segundo Niemeyer (1997:76), Carlos Lacerda decide, em concordância com Flexa Ribeiro, criar o curso sob tutela do Estado após reunião com Lamar-tine Oberg, diretor de estabelecimento de ensino médio de Desenho Técnico e Publicitário, que retornara da Europa após visitar algumas escolas de Design, incluindo a de Ulm.

Para viabilizar a criação de um curso de nível superior, sem os entraves bu-

54 Cf. MAURÍCIO, Jayme. Curso de Comunicação Visual no Museu. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 16 de agosto de 1959. p. 18.

55 “Todos eles membros das classes dominantes” que aderiam ao projeto quando entraram em contato com os “métodos de desenvolvimento cultural e técnico empregados por profissionais e professores estrangeiros”, a maioria composta por membros da Escola de Ulm, por meio de exposições, cursos e palestras realizadas no MAM. Cf. NIEMEYER, Lucy. 1997: 73.

56 Tomás Maldonado e Otl Aicher ministraram curso de curta duração (40 horas) de Comunicação Visual em 1959, e outro de design gráfico em 1962. Alexandre Wollner e Aloisio Magalhães ministraram o curso de Tipografia Criativa, em 1960. Cf. NIEMEYER. 1997: 46 e 74.

57 O Estado da Guanabara foi criado em 21 de abril de 1960, devido à transferência do Distrito Federal do Rio de Janeiro para Brasília. Cf. NIEMEYER, 1997: 58.

rocráticos, Lacerda abriga inicialmente o curso de Design no Instituto de Belas Artes do Estado da Guanabara – IBA.⁵⁸ Oberg foi nomeado diretor do instituto, em 1961, com a missão de implantar o curso.⁵⁹

Formou-se, então, um grupo de trabalho para estruturar o novo curso, que praticamente seguiu a proposta de currículo planejado para a ETC. O grupo de trabalho, preliminarmente, foi composto por Lamartine Oberg, Maurício Roberto, presidente do Instituto dos Arquitetos do Brasil, Wladimir Alves de Souza, diretor da Faculdade Nacional de Arquitetura, Sérgio Bernardes, arquiteto⁶⁰ e Affonso Eduardo Reidy,⁶¹ representante do MAM.

Para consolidar a nova proposta, Joseph Carrero, diretor do *Philadelphia Museum College of Art*, foi convidado a fazer uma revisão no currículo em agosto de 1962. Carrero fez críticas ao programa que considerou “excessivamente teórico e sugeriu mudanças para tornar o aluno apto a enfrentar problemas práticos”.⁶² Segundo Aquino, foi a partir daí que “novas modificações foram realizadas na estrutura da ESDI” até a elaboração final para iniciar a escola, feita com “a colaboração de professores e profissionais brasileiros”.⁶³ Aquino destaca, entre estes, Karl Heins Bergmiller e Alexandre Wollner, oriundos da escola de Ulm, Aloisio Magalhães e Orlando Luiz Souza Costa.⁶⁴ Assim, o núcleo de professores da ESDI, em 1963, teria sido formado a partir desse grupo, acrescido de Flávio de Aquino e Euryalo Cannabrava.⁶⁵

58 O Instituto foi criado pela Lei N. 899 de 28 de novembro de 1957, para administrar o ensino de artes plásticas e suas aplicações técnico-industriais. Cf. SOUZA, 1996: 40.

59 É nesta condição que Oberg é “convidado a participar como delegado do Brasil” na Assembleia Geral do ICSID, em setembro de 1961. Antes, portanto, da ida dos professores da FAUUSP, em 1963, a Paris, para o III Congresso do ICSID. Cf. NIEMEYER, 1997: 78.

60 Nota-se a grande presença de arquitetos que, nesta época, por força do contexto histórico, são agentes predominantes no cenário do desenho industrial no país. Sérgio Bernardes, no entanto, não chega a participar efetivamente do grupo de trabalho do IBA. Cf. NIEMEYER, 1997: 79.

61 Cf. AQUINO, Flávio. Escola Superior de Desenho Industrial. *Revista Módulo*, Rio de Janeiro, n. 34, p. 32-38. agosto de 1963. p. 32-38.

62 Cf. NIEMEYER, 1997: 83. Mas Souza afirma que as propostas de Carrero foram afastadas do currículo após duras críticas de Bergmiller. Cf. SOUZA, 1996: 29.

63 AQUINO, Flávio de. *Op.Cit.* 1963. p. 33.

64 Aloisio Magalhães graduou-se na Faculdade de Direito de Recife, em 1950, e fez cursos de pintura e gravura, em Paris; e de gráfica, nos EUA, ainda nos anos 1950. Cf. LEITE, 2003.

65 Aquino informa ainda que o nome da escola foi debatido por este grupo de trabalho. Não se utilizou a palavra ‘design’ por “se tratar de estabelecimento estatal”. A tradução

O grupo de trabalho ligado ao IBA tinha caracterizado o curso de Design como de nível superior e decidiu pela criação de uma instituição fora dos domínios do IBA e também fora da estrutura da Universidade do Estado da Guanabara – UEG.

Souza (1996:38) expõe fatores políticos, ideológicos/didáticos e técnicos ao analisar a autonomia decidida para a ESDI. Por um lado, a vontade do governador Carlos Lacerda de procurar garantir o sucesso do empreendimento da escola, que abrigaria o curso novo e o incorporá-lo-ia para fortalecer sua “imagem de político contemporâneo e aberto ao progresso”. Por outro, o currículo para a ESDI que vinha sendo concluído pelo grupo de trabalho possuía “um conteúdo excessivamente técnico e científico para a frágil estrutura belo-artística que caracterizava” o IBA (SOUZA, 1996:41). Portanto, no entender de Souza, o instituto não possuiria o corpo docente adequado ao novo curso em seus quadros regulares. Sua relativa autonomia e subordinação direta à Secretaria de Educação e Cultura permitiriam também uma influência política direta do secretário Flexa Ribeiro e do governador Lacerda na composição dos quadros e na implantação da Escola.

Em 25 de dezembro de 1962 foi formalmente criada a ESDI, pelo Decreto n. 1443. A Escola foi instalada na rua Evaristo da Veiga, n. 95, Centro, em terreno pertencente à Secretaria de Educação e Cultura do Estado, onde funciona até hoje.

Maurício Roberto foi designado por Flexa Ribeiro, em 1963, para diretor da ESDI, cargo que exerceu até início de 1964. O Decreto n. 1443 permitia que o secretário também designasse “professores de qualquer categoria do Estado para terem exercício na ESDI”. E para atender as “características de inovação do ensino a ser ministrado” no novo curso, o Decreto previa “a contratação de pessoal especializado”, permitindo, assim, que profissionais brasileiros ou estrangeiros se tornassem professores da ESDI (NIEMEYER, 1997; 95). Tal medida atendia as disciplinas de caráter projetual do currículo, que apresentavam particularidades da área de Design e para as quais, segundo a autora, não havia professores nos quadros do Estado.

Do grupo de trabalho que consolidou o currículo e a estrutura inicial da ESDI, saiu o núcleo de professores do primeiro corpo docente. Mas não foram os únicos. Bergmiller, Wollner e Paul Edgard Decurtins (suíço), egressos de Ulm, já tinham sido indicados por Marx Bill a Oberg, em 1960, para lecionarem Design no Brasil. Aloisio Magalhães, na época professor visitante no *Philadelphia College of Art*, e Orlando Luis de Souza Fragozo Costa, graduado na *Parson Scholl*

para desenho industrial, embora não fosse a mais próxima da original, era a que melhor se associava ao “produto industrial”. Porém, confiava-se que “o futuro desenvolvimento da profissão” viria a lhe “dar uma configuração específica”. AQUINO, Flávio de. *Op.Cit.* 1963. p. 32-33.

of Design, Nova York, completaram o grupo que foi formado por profissionais da área de design e que, para Niemeyer (1997:105), “ficariam responsáveis pelas disciplinas de projeto ou pelas ligadas diretamente a elas”.

Segundo Niemeyer, outras disciplinas, de conhecimentos gerais, ciências humanas e sociais, ficaram a cargo de “pessoas relacionadas, por vínculo de amizade ou profissional, a membros do governo”.⁶⁶

Para Aquino, a ESDI desempenharia papel importante ao formar profissionais que “dessem forma própria e boa aos nossos produtos industriais, liberando-os dos royalties estrangeiros e tornando-os acessíveis ao grande público”.⁶⁷ Portanto, um papel social e econômico era esperado para os formandos da ESDI, por membros do corpo docente que aderiram ao projeto da escola. O crescimento industrial experimentado pelo Brasil nos anos 1950 foi citado neste texto de Aquino, de 1963, para contextualizar o surgimento da ESDI e o seu papel no cenário de industrialização da época.⁶⁸

Contudo, isso deveria ser alcançado por meio de uma formação de inspiração estrangeira, como demonstra Aquino que, em 1965, declara que para a escola brasileira “uma filosofia que se assemelha à da escola Superior da Forma de Ulm (Alemanha) foi em parte adotada”.⁶⁹ Essa filosofia é demonstrada quando Aquino afirma que os profissionais formados na ESDI deveriam “partir das duas premissas fundamentais de um objeto que vai ser vendido à grande massa: economia e função”. A “boa forma”, ou a beleza do objeto, seria o “terceiro dado da questão”, que seria tratado a posteriori e teria boa solução quanto melhor fosse a “formação

66 Flávio de Aquino, arquiteto e professor do IBA, e José Almeida de Oliveira eram assistentes de Flexa Ribeiro na cadeira de História da Arte, ministrada por ele na Faculdade Nacional de Arquitetura. Edgard Duvivier, escultor, e Antonio Rudge, fotógrafo profissional eram amigos do governador Carlos Lacerda. Luiz Fernando de Noronha e Silva, técnico em edificações, foi indicado por Wladimir Murtinho, chefe do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, para o qual Noronha e Silva prestava serviços (Niemeyer, 1997: 106). Aquino nos auxilia a completar o quadro inicial docente ao publicar, em 1963, os nomes de Zuenir Ventura, técnico de redação e assistente do curso de jornalismo da Faculdade Nacional, Euryalo Canabrava, professor catedrático do Colégio Pedro II e Antonio Gomes Penna, livre-docente de psicologia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras do Estado da Guanabara (AQUINO, Flávio de. 1963. *Op.Cit.* 1963. p. 34-35).

67 AQUINO, Flávio de. 1963. *Op.Cit.* 1963. p. 33.

68 Aquino tece críticas a este cenário, pois, apesar do “surto industrial, a forma dos produtos ainda é de pura inspiração estrangeira, pagando-se royalties por suas patentes importadas”. AQUINO, Flávio de. *Op.Cit.* 1963. p. 33.

69 Cf. AQUINO, Flavio de. Escola Superior de Desenho Industrial. *Revista Arquitetura*, Rio de Janeiro, n. 31, p. 40-41. janeiro de 1965.

cultural” do profissional que o projeta (*id. ibid.*). O que Aquino descrevia, com outras palavras, era o lema que foi adotado pelos partidários da corrente funcionalista do design alemão: a forma segue a função. Aquino não era um dos profissionais brasileiros que se formaram em Ulm, mas demonstra que a influência ulminiana e funcionalista permeava outros docentes além daqueles formados na escola alemã.

Em 10 de junho de 1963, Carlos Lacerda inaugurou a ESDI, na Lapa, em cerimônia concorrida. A imprensa, de modo geral, cobriu a criação e a inauguração da escola, já que a escola era um empreendimento com o envolvimento direto do governador. O primeiro exame de seleção de alunos ocorreu entre os dias 9 e 16 de julho de 1963, com grande cobertura da imprensa. Toda essa movimentação atraiu não só alunos do nível médio, mas também profissionais de áreas afins ou alunos de outras graduações, como Arquitetura.

Souza (1996) informa que nessa primeira seleção houve 227 candidatos para 30 selecionados (27 brasileiros e três estrangeiros). Desses últimos, apenas dez vieram diretamente do ensino médio, o que demonstra o fluxo de pessoas com mais experiência como estudantes de nível universitário, ou como profissionais de áreas afins (desenhistas, publicitários etc.).

Entretanto, a experiência no mercado de trabalho não era o fator mais importante para a seleção, segundo Niemeyer. A entrevista ganhara destaque nas seleções dos candidatos. A banca de seleção, para Niemeyer, buscava os alunos que demonstrassem “clareza sobre objetivos do curso e pareciam ter o perfil desejado para o alunado”. Porém, a autora adverte que “aspectos subjetivos interferiam muito neste processo de seleção”. Mas compreende que “a realização das entrevistas se justificava para evitar ingressos equivocados na ESDI, já que a profissão de design era, então, muito pouco conhecida no Brasil” (NIEMEYER, 1997:96-97).

Souza (1996:92) diz que os critérios de avaliação qualitativa, observados também após o ingresso do aluno, justificavam-se com a filosofia da escola e com “a intenção de que as primeiras turmas se constituíssem, em seu conjunto, em um quadro de elite, responsável por um importante papel na implantação da profissão no Brasil”.

O primeiro semestre era eliminatório e, caso fosse reprovado, o aluno não renovaria sua matrícula. Assim, permaneciam os alunos aptos que tinham se integrado à filosofia da escola. Essa estrutura de seleção permaneceu, em linhas gerais, a mesma de 1963 a 1971. Entretanto, o caráter eliminatório do primeiro semestre foi abandonado em 1967, “quando alguns alunos reprovados recorreram à Justiça contra a não confirmação de sua matrícula” (SOUZA, 1996:92).

1.3.2 OS PRIMEIROS ANOS – CARACTERIZAÇÃO

Ao ser implantado, o curso da ESDI teria a duração de quatro anos, o 1º ano seria o fundamental, destinado a todos os alunos. No 2º ano, os alunos assistiriam às aulas próprias à habilitação escolhida, que, nesse caso, ficaram duas: Comunicação Visual ou Desenho Industrial. A habilitação ou especialização em Informação, prevista no projeto da ETC do MAM e no currículo do curso do IBA, respectivamente, não foi concretizada.⁷⁰

O currículo previsto em 1963 apresentava-se conforme Aquino o demonstrou: a habilitação referente ao projeto de produtos industrializados, bem como o departamento ao qual se filiava a maioria de suas disciplinas, era denominada “Desenho Industrial”. A habilitação de Comunicação Visual, também era denominada Programação Visual e, assim como suas disciplinas, dizia respeito “à criação e planejamento gráfico dos meios de comunicação visual”.⁷¹

Souza, ao apresentar o currículo inicial para a ESDI, comenta que as disciplinas eram ordenadas em setores, conforme “terminologia já usada na proposta da HFG-Ulm”. E diz que eram nove: Setor 1 – Integração Cultural; Setor 2 – Meios de Representação; Setor 3 – Metodologia Visual; Setor 4 – Introdução à Lógica e à Teoria da Informação; Setor 5 – Oficinas; Setor 6 – Desenvolvimento de Projeto; Setor 7 – Tecnologia; Setor 8 – Desenvolvimento de Projeto; Setor 9 – Tecnologia.

Niemeyer faz uma comparação entre as disciplinas previstas em 1963 e as que efetivamente foram ministradas em 1966, quando se completou o período de aplicação do currículo com a sua primeira turma. Primeiro, Niemeyer (1997:100) constata que as disciplinas de ‘Antropologia’, ‘Sociologia’ e ‘Cultura Contemporânea’, que eram para “serem estudadas durante todo o curso”, foram restritas ao 2º ano. A proposta original seria fruto de um momento histórico, no qual a “afirmação de uma ‘unidade nacional’, através da valorização de nossas fontes históricas, éticas e culturais”, era uma das necessidades dentro do processo de criação de “condições sociais para que a indústria firmasse posição como importante setor de nossa economia, permitindo a modernização capitalista do país”. Porém, para a autora, a redução dessas disciplinas do setor de Integração Cultural refletiu os rumos que o país tomou após 1964, nos quais “aquela necessidade de conhecimento e consolidação de uma identidade nacional foi suplantada pela alienação da realidade brasileira

70 O que levou, segundo Niemeyer, disciplinas como ‘Técnica de Redação’, a ficarem “sem conexão com as demais disciplinas”. NIEMEYER, 1997: 96. ‘Comunicação Verbal’ e ‘Comunicação de Massa’, da mesma área, não chegaram a ser ministradas no curso. (NIE-MAYER, 1997: 101.)

71 AQUINO, Flávio. *Op.Cit.* 1963. p. 33.

e a adesão a valores estrangeiros”.

Outro setor que teria perdido disciplinas e conteúdo entre a proposta original e o currículo praticado em 1966 era o de ‘Introdução à Lógica e à Teoria da Informação’. Esse setor de disciplinas visava formar os “alicerces científicos para a construção de uma competência própria ao designer como planejador do produto industrializado e da comunicação de massa” (NIEMEYER, 1997:101). Munindo o designer de um arsenal “teórico-científico”, esse setor de disciplinas o colocaria na esfera de ‘mando’ dentro da estrutura industrial, suplantando outros profissionais ligados à área de projeto.

Nas disciplinas dos setores de tecnologia e oficinas, Niemeyer (1997:102-103) identifica um “descompasso com o desenvolvimento tecnológico” marcado pela ausência do acompanhamento da inovação tecnológica na aplicação de materiais e seus processos, bem como “na produção de objetos” e “na transmissão de mensagens visuais”. Para Niemeyer esta situação representaria ainda a “tentativa de conciliação do artesanato, do artista e a indústria”, que marcou discussões na área de design desde seus primórdios, na Inglaterra do século XIX. E são essas disciplinas do setor de tecnologia e oficinas que estão ligadas ao setor de desenvolvimento de projeto que, por sua vez, passaram a ser “a espinha dorsal do curso, em torno da qual as outras disciplinas gravitam como acessórios”.

No processo interno, o currículo da ESDI, até 1966, perdeu parte das disciplinas que daria base ao seu caráter tecnológico e científico. Por isso, Niemeyer (1997:104-106) afirma que as disciplinas de projeto foram o eixo curricular no qual predominou “uma transmissão basicamente oral e sem reflexão crítica sobre a própria produção”. Essa situação teria sido possível devido ao fato de que, nos primeiros anos, o ensino de projeto ficou “sob a responsabilidade de profissionais em sua maioria estrangeiros” ou com formação no exterior. Esses profissionais é que foram definindo o que viria a ser designer e o que eles faziam em seus escritórios e na escola “é que era design”.

Entretanto, Niemeyer (id.ibid.) não deixa de ressaltar que, apesar dessas influências, “ao longo do tempo, houve uma tendência na busca de uma maior adequação do modelo educacional transferido da Alemanha às peculiaridades do contexto da escola, aos recursos disponíveis, à clientela a que se destinava”.

Por ser uma escola pioneira, com currículo novo no cenário brasileiro, a ESDI se desenvolveu, na prática, como uma escola experimental. Seu currículo e práticas didáticas e pedagógicas foram sendo determinados pela ação de seus professores. O fator político externo, que inseria a escola em um projeto desenvolvimentista, deixou de existir quando, em 1965, Flexa Ribeiro, candidato de Carlos Lacerda, perde a eleição para o governo da Guanabara para Negrão de Lima. Além disso, os projetos de desenvolvimento e de economia do país passa-

ram a ter a nova orientação política e econômica do regime militar, instalado com o Golpe de 1964.

O poder formal estava na direção da ESDI e em seu Conselho Consultivo. Flávio de Aquino, alinhado aos ulminianos, assumiu a direção da ESDI em 5 de março de 1964. O Conselho Consultivo exercia na prática a direção pedagógica, e os ulminianos, Wollner, Bergmiller e Decurtins, possuíam assento nele.

A falta de definição dos programas das disciplinas, a falta de integração entre estas, principalmente as teóricas, e o pouco interesse dos alunos identificado pelos docentes, levaram os professores de projeto a criticarem as disciplinas de professores de outros setores que estariam deficientes, em meados dos anos 1960. O episódio demonstrou que o grupo de professores da linha funcionalista lutava para estruturar o curso conforme a qualidade almejada por ele. As diferentes origens dos professores da escola propiciavam diferentes linhas ideológicas.⁷²

A adequação do currículo à realidade brasileira, fosse pelo tema de projeto ou por propostas de programas de disciplinas, sempre norteou as discussões na ESDI, mas não constituiu a única fonte de críticas.

Daisy Igel entrou para a ESDI em 1966, no lugar de Decurtins, que recebeu “ofertas de trabalho que não existiam no Brasil” (SOUZA, 1996:127). Igel formou-se nos EUA, foi aluna de Josef Albers, ex-professor da Bauhaus alemã. Desenvolveu a metodologia visual do curso fundamental da ESDI, privilegiando conceitos de projeto mais intuitivos e de características sensoriais. Contudo, Igel era rigorosa e disciplinadora, como o antecessor Decurtins. Ganhou a confiança dos alunos e, interessada nos problemas da escola, promoveu mesas-redondas para discutir o ensino na ESDI. Esse movimento resultou em um relatório apresentado ao Conselho Consultivo, em 19 de outubro de 1967, que, na prática “endossava as críticas e posições dos alunos” (SOUZA, 1996:134) e questionava aspectos burocráticos e operacionais da escola. Procurava, também, atacar o problema de integração das disciplinas. Entretanto, o Conselho Consultivo criticou duramente as propostas de ensino da professora e solicitou uma organização mais precisa de seu curso.

Pignatari ingressou na escola em 1964, como professor de Teoria da Informação. Sua proposta de reformulação curricular, apresentada ao conselho de 1965, propunha “a dissolução da ideia centralizadora do Desenvolvimento de Projeto em etapas teóricas e, a partir daí, a formulação de uma nova ideia baseada no conceito de processo”. Pignatari criticava o papel das disciplinas teóricas que,

72 Souza não define em seu livro o que entende por ideologia. Porém, entendemos que o sentido de ideologia usado por esse autor seria o de conjunto lógico, sistemático e encadeado de ideias, normas ou regras que o aproxima do significado de ‘ideário’. É neste nesse sentido que seguiremos citando Souza, quando fala em ideologias sobre o design dentro da ESDI.

tendo o projeto como eixo, acabavam conduzidas “a uma anomalia utilitarista e pragmática” (SOUZA, 1996:114-116).

Ainda em 1965, durante a realização do 1 Seminário de Ensino de Desenho Industrial, promovido pela ESDI em conjunto com a ABDI, Pignatari expõe suas ideias para um projeto de uma escola-padrão. O ensino seria feito a partir de um processo programado, análogo a uma linha de montagem industrial, na qual as peças seriam a informação teórica e a prática. Os professores seriam seus programadores, que fariam alterações e ajustes conforme as respostas dos alunos ao sistema didático, as quais se transformariam em novos dados. O raciocínio de Pignatari partia do princípio que se o desenhista industrial estava voltado para a produção em série, sua formação não poderia continuar a ser artesanal.⁷³

A analogia se fazia com a cadeia de montagem e com o processo de operação de computadores eletrônicos, cuja inclusão Pignatari, de forma pioneira, defendia no ensino do Design, devido às novas linguagens que a era da eletrônica e da informação iriam proporcionar ao design.

Pignatari observava a importância da função estética e simbólica do produto e como Maldonado, professor de Ulm, acreditava no uso da Teoria dos Signos e na Teoria da Informação e da Comunicação para a elaboração dessa função. Mas criticava o enquadramento rigorosamente técnico que a escola de Ulm teria colocado nessa função, resultando no formalismo internacional do objeto, representado no conceito de “boa forma” e suas características gerais de cores neutras, limpeza das formas visuais e uma beleza para durar acima das mudanças da cultura no tempo.

Pignatari observa que a estética dos produtos de consumo em massa deveria ser transitória, pois estaria relacionada a uma “iconografia de símbolos imediatos, socialmente aceitáveis e ligados ao uso e à natureza do produto”. O objeto é um signo e deveria ser entendido mediante as referências culturais de sua época, pois “é parte integrante de um sistema comunicativo”.⁷⁴ Ao defender tal posição, atacava não só o formalismo de Ulm, que era praticado na ESDI, mas também o *styling* americano, que projetava os objetos conforme a moda de formas dos objetos vigente em uma determinada época.⁷⁵

73 Para um entendimento mais detalhado do pensamento de Décio Pignatari sobre o desenho industrial, ver BRAGA, 2002.

74 PIGNATARI, Décio. A profissão de desenhista industrial. In *Desenho Industrial: aspectos sociais, históricos, culturais e econômicos*. São Paulo: Fórum Roberto Simonsen/ FIESP/ABDI, 1964. p. 11-22.

75 O movimento americano de design, conhecido como *styling*, iniciou-se nos anos 1930 e teve como precursor e maior expoente o designer Raymond Loewy, autor do projeto de automóveis *Studebaker* dos anos de 1950. Cf. MANÃ, 1979:62-64.

Assim, a primeira turma da ESDI foi bastante heterogênea em sua composição. Para Lucy Niemeyer, tal heterogeneidade, marcada por formações de ensino e de idades diferentes, diminuiu já a partir da segunda turma.⁷⁶

Para Souza (1996), os candidatos selecionados pela ESDI para formarem seu corpo discente fariam parte de “uma elite, muitos deles altamente politizados e críticos”. Essa politização, muitas vezes, vinha da participação em grêmios estudantis do ensino médio e no movimento estudantil, que foi um dos primeiros segmentos organizados da sociedade a sair nas ruas em protesto contra o regime militar. A situação política no Brasil era de conflitos e protestos em 1967. O regime militar promulgou nova Constituição, em janeiro de 1967, que procurava consolidar o poder implantado em 1964. A Carta de 1967 mantinha o foro militar para o julgamento de civis, o sistema indireto para as eleições presidenciais e instalava uma nova Lei de Imprensa e a Lei de Segurança Nacional. Os estudantes estavam na linha de frente dos conflitos nas ruas.

Esse clima de contestação não poderia deixar de envolver também a ESDI, escola experimental, com um corpo discente politizado e ligado à criatividade e a inovações, situada no centro da cidade do Rio de Janeiro, ao lado da Cinelândia, palco de várias manifestações políticas na época.

1.3.3 CRISE E IDEALIZAÇÕES

O período de 1968 e 1969 foi de crises, conflitos, radicalizações e tomada de posições ideológicas no cenário brasileiro. Para a ESDI, microcosmo de uma pequena burguesia intelectualizada, dessa mesma sociedade, não poderiam deixar de ocorrer situações semelhantes em seu cenário interno.

Para Souza (1996:148), o aluno da ESDI era “menos radical” em relação à ação política que se processava fora da ESDI, se comparado aos demais estudantes engajados nos protestos de ruas e no movimento estudantil que reestruturou a União Nacional dos Estudantes – UNE, na clandestinidade após 1964. Mas esse mesmo aluno, em sua opinião, teria demonstrado mais radicalismo em algumas questões discutidas dentro da escola. Os alunos ingressados após 1966 demonstravam maior nível de informação e participação política.⁷⁷ O diretório

⁷⁶ Lucy Niemeyer entrou para a ESDI na segunda turma de alunos de 1964. Entrevista realizada com Lucy Niemeyer, em 23 de outubro de 2003, na cidade do Rio de Janeiro, com 3 horas de duração.

⁷⁷ Entre os alunos que entram na ESDI, após 1966, estava um grupo de alunos que veio transferido da Universidade de Brasília – UnB, como José Carlos Conceição e João Bezerra de Menezes. José Carlos tinha sido do diretório acadêmico na UnB. Em 1967, ele é eleito

acadêmico da ESDI – DAESDI, mantinha relações com alunos de outras instituições de ensino e com as ações principais da UNE.⁷⁸ Politizados, os alunos da ESDI não possuíam a mesma visão sobre a escola, o que não lhes conferia total unidade de ação e pensamento.

Em 1967, Carmen Portinho, engenheira e diretora executiva adjunta do MAM na época do planejamento da ETC, assumiu a direção da ESDI. Sua nomeação saiu de uma lista tríplice proposta por Flávio de Aquino, em dezembro de 1966, e votada pelo Conselho Consultivo. Iniciava-se, com apoio dos alunos, 21 anos de direção de Portinho à frente da escola.

Em 1967, “as sucessivas manifestações de descontentamento dos alunos e o episódio Daisy” no confronto com o Conselho Consultivo, levaram boa parte dos professores a elaborarem, durante as férias de 1967/1968, uma proposta de reformulação curricular. A proposta se baseava na experiência de 5 anos acumulados de ensino da ESDI e foi apresentada aos alunos no início de 1968. Em linhas gerais, atualizava as disciplinas teóricas em direção a “uma discussão mais ampla do meio urbano e industrial” (SOUZA, 1996:137-138), da cultura e da atualidade brasileiras. A Metodologia visual retornava ao formalismo técnico de inspiração ulminiana e as disciplinas de projeto buscavam “um encaminhamento social como forma de integração com as disciplinas teóricas” (SOUZA, 1996:140).

Entretanto, as disciplinas técnico-teóricas⁷⁹ apresentavam-se quase da mesma forma que nos anos anteriores. Apesar do foco social da proposta, alguns problemas da escola não eram eliminados. Entre eles, o autoritarismo atribuído pelos alunos a alguns professores, e seus critérios de avaliação considerados, também pelos alunos, como subjetivos. A situação configurou-se como uma crise entre alguns professores e os alunos. Esses docentes consideravam as atitudes dos alunos como insubordinação, e exigiam pedidos de desculpas por parte daqueles como condição para abrir um diálogo. Mas os representantes dos alunos se negaram a ceder ante essas exigências.

Souza avalia que a ‘esquerda da ESDI’, representada pela corrente de alunos em protesto e ligada ao DAESDI, acreditava “que posições liberais e conciliatórias não eram mais viáveis” (SOUZA, 1996:150). E isso espelhava o cenário

presidente do DAESDI em uma chapa na qual participavam Artur Bonsisio, Cláudio Maia Monteiro, Maria do Carmo Travassos, Paulo Cezar Moreira da Silva e Joaquim Redig. Entrevista realizada com José Carlos Conceição, em 27 de junho de 2003, na cidade do Rio de Janeiro, com 1 hora e 30 minutos de duração.

78 Segundo Souza, a presidente do DAESDI, Maria Valderez Coelho da Paz, foi presa pelo exército junto com outros estudantes em um congresso clandestino da UNE, em outubro de 1968, na cidade de Ibiúna, São Paulo. SOUZA, 1996:149.

79 Como Física, Matemática e métodos e técnicas gerais de pesquisa científica.

de conflitos que envolvia o movimento estudantil no contexto geral da época. A conciliação na ESDI era vista como forma de preservação do poder decisório, representado pelo Conselho Consultivo.

Os professores da área teórica foram recrutados no Estado e por isso não conseguiriam “abandonar uma postura acadêmica incompatível com um projeto de ensino que não queria e não podia assumir compromissos hierárquicos definidos” (SOUZA, 1996:153). Era com esses professores que vinha ocorrendo o eixo da crise. Mas, por outro lado, os professores de projeto vinham de uma atuação prática da profissão, faltando-lhes a formação pedagógica necessária para tornar o ensino mais eficiente, e isso também era criticado pelos alunos. As referências teóricas da área de projeto se limitavam à análise direta do produto, daí o predomínio da linha técnico-formalista e funcionalista nos primeiros anos da escola.

Diante da crise, o DAESDI propôs que se abrisse ampla discussão sobre a estrutura da ESDI. Em reuniões realizadas em junho de 1968, instalou-se uma Assembleia Geral com o objetivo de abrir o diálogo e chegar a um consenso sobre algumas modificações.⁸⁰ Os alunos não mais se apresentavam de forma unitária em torno do ponto de vista sobre o encaminhamento da crise, e deram um caráter mais impessoal às críticas sobre as disciplinas. Mas insistiam em pedir a revisão do currículo e a apresentação formal dos programas de todas as disciplinas. O próprio DAESDI não controlava mais todas as manifestações dos alunos. O processo de Assembleia Geral, em junho de 1968, termina com uma comissão mista de professores e alunos para discutir a estrutura curricular e apresentar um programa de reformulação do ensino.

O que ocorreu na prática foi o prolongamento do estado de Assembleia Geral, por meio de várias reuniões, de junho de 1968 até o mês de agosto de 1969, que marcou a ESDI com um processo de revisão. O Conselho Consultivo não funcionou no período. Diretora e professores participavam das reuniões da Assembleia Geral, nas quais várias ideias eram debatidas com o objetivo de reestruturar a escola e cujas atas eram redigidas pelo DAESDI.

Nesse período, vários conferencistas foram convidados e suas palestras abrangeram cinema, ergonomia, cibernética, estruturalismo, economia e alguns

80 José Carlos Conceição, que em 1968 era do DAESDI, informa que em uma das reuniões do Conselho Consultivo da ESDI, da época, ficou decidida a realização de uma assembleia com professores e alunos, mas sem data marcada. Gizete, secretária da escola e responsável pelas atas do Conselho, perguntou a José Carlos sobre a data da assembleia. José Carlos teria aproveitado a ocasião para definir data e hora. Porém, a interrupção das aulas foi uma decisão da assembleia. Entrevista realizada com José Carlos Conceição. *Op. Cit.* 2003.

debates que continuavam a estabelecer o caráter vanguardista da escola.⁸¹

No início de agosto de 1968, a comissão mista⁸² apresentou suas conclusões, das quais destacamos: a) constatação da inadequação pedagógica na formação do profissional para o meio social e industrial presente; b) o profissional “deveria estar capacitado a atuar no e sobre o mercado” (grifo nosso), ou seja, transformar criticamente e criativamente esse mercado, e para tanto seria necessário conhecer sua “totalidade, natureza e processo” (SOUZA, 1996:161).

Por isso, a comissão sugeria: a) a união no curso da área gráfica com a de produto, pois o mercado não oferecia ainda campo de trabalho para o profissional especializado; b) supressão da seriação e adoção do sistema semestral; c) adoção da frequência-tarefa, na qual a presença física não seria importante e sim seu comportamento no trabalho desenvolvido; d) definição de um currículo até 1969.

Souza (1996), ao refletir sobre essas sugestões, considera que o mercado passou a ser uma preocupação concreta na ESDI depois de 1968. A primeira turma foi formada em 1966 com apenas quatro alunos.⁸³ Por isso, Souza (1996:163) afirma que o fato de muitos alunos, na época, “não encontrarem seu espaço no mercado de trabalho” foi “erradamente interpretado como fracasso” porque não perceberam que “o número de formandos era insuficiente para qualquer conclusão confiável”.

Souza (1996:164) diz que a “expectativa otimista” dos membros do Conselho Consultivo, desenvolvida nos primeiros anos da ESDI sobre a profissão, impediu-os de ter uma maior compreensão dos fatos políticos e da realidade do mercado em fins dos anos 1960. O mercado atravessava um período de recessão ditado como receita anti-inflacionária e estava “refratário ao investimento na inovação e prestes a ser entregue a uma exploração livre e desenfreada do capital externo, até mesmo por sua potencialidade de consumo e relativa incapacidade de atendimento pela estrutura produtiva nacional”. Havia um forte controle do Estado sobre a economia e “ao mesmo tempo abriram-se as portas para as empresas multinacionais e, mais que nunca, o projeto foi importado” (SOUZA, 1996:136).

Enfrentar tal realidade não era fácil para quem nasceu a partir de um otimismo de políticos e intelectuais sobre uma industrialização brasileira que demandaria projetos nacionais. Souza acredita que o lema passou a ser “atuar no e sobre o mercado” justamente por causa da constatação dessa nova realidade, e que

81 Foram conferencistas na época Hélio Oiticica, Haroldo de Campos, Aluísio Biondi, Carlos Lessa, Issac Epstein e outros. Cf. SOUZA, 1996:160.

82 Fizeram parte da comissão: Zuenir Ventura, Décio Pignatari, Bergmiller, Jorge Barbosa e Franceschi. SOUZA, 1996:160.

83 Relação de formandos da ESDI disponível no site: http://www.esdi.uerj.br/graduacao/p_6670.shtml

isso significou “o fim de uma visão utópica otimista e o início de outro processo, também utópico, mas de luta, de repensar o design” (*id.ibid.*).

A comissão mista de 1968 também concluía com a crença na formação do desenhista industrial dentro da escola e não somente *a posteriori*, quando este estivesse no mercado de trabalho. Ou seja, formaria um profissional que soubesse se integrar ao mercado, mas “sem ser absorvido por ele”, e assim ter “a possibilidade de atuação real e conseqüentemente modificação deste mercado”. O mercado, por sua vez, era criticado pelo “atendimento ou subjugação às necessidades e imposições patronais”.⁸⁴

Podemos concluir que um papel social do desenhista industrial estava sendo esboçado nessas conclusões, e isso iria influenciar discursos e ideologias praticadas por profissionais formados pela ESDI nos anos 1970.

As ideias que permeavam os trabalhos da Comissão e da Assembleia Geral, aliadas a outras da cultura geral, nortearam a ação dos alunos na 1ª Bienal Internacional de Desenho Industrial do IDI-MAM, no final de 1968. Souza (1996:173) afirma que algumas ideias divulgadas por artistas e pela área cultural da época eram absorvidas pelo alunado da ESDI. A cultura em diversos setores se apresentava como uma frente de resistência e crítica à ditadura militar, fosse no cinema, no teatro, na música ou na literatura. O tropicalismo surgia em 1967 e abrangia boa parte dessas artes e, segundo Souza (1996:175), influenciou o pensamento dos alunos da ESDI. Professores ligados à área cultural, como Zuenir Ventura e Frederico de Moraes, incluíam em seus programas de aulas os temas discutidos pelos artistas: consumo e vanguarda, underground e comunicação, arte e indústria.

Para Souza, apesar de a tropicália tentar se aproximar do povo e ser revolucionária, “permaneceu uma cultura de elite e burguesa, que o estudante da ESDI entendeu muito bem e não só adotou, como até tentou ultrapassar, ainda em 1968” (*id. ibid.*). A adoção estaria expressa na frase de Hélio Oiticica, dita na época: “seja marginal, seja herói”. E teria norteadado a participação dos alunos da ESDI na exposição da 1ª Bienal promovida pelo IDI-MAM.

Bergmiller e Goebel Weyne comandavam o IDI do MAM que, em 1968, estava sob direção de Maurício Roberto, primeiro diretor da ESDI. A Bienal foi organizada e patrocinada por diversas entidades governamentais e privadas, além da própria ESDI e da ABDI. Teve duração de dois meses e encerrou-se em 30 de dezembro de 1968. A exposição da Bienal mostrava a produção de entidades e profissionais de design brasileiros e internacionais.

A ESDI participou também com um pavilhão, feito basicamente pelos alunos, no qual predominava a crítica ao modelo econômico em curso, ao elitismo

⁸⁴ Documento apresentado pela Comissão de reestruturação da ESDI, em Assembleia Geral, em 8 de agosto de 1968. Apud SOUZA, 1996:166.

do consumo, ou à sua não democratização, e ao conformismo com a situação geral do país. É evidente que, com esse perfil, o pavilhão da ESDI contrastava com o resto da exposição de trabalhos, inserido na produção do design na época, e que por isso foi o centro das polêmicas. Por meio da montagem de objetos diversos, de uso cotidiano das pessoas, os alunos ironizavam o capitalismo brasileiro e os rumos da industrialização. O texto-síntese que reuniu as diretrizes que nortearam a exposição foi resultante de discussões ao longo do segundo semestre de 1968 entre alunos, convidados externos e professores. Dele destacamos:

A industrialização brasileira é um arquipélago para atendimento de uma parcela restrita relativamente, de nossa população. As empresas fazem, mas não planejam o desenho industrial, que é copiado ou adaptado de revistas estrangeiras [...] As grandes empresas importam desenho industrial, enquanto que as médias empresas adaptam ou copiam [...] As indústrias dinâmicas, mais voltadas para o consumo de massa, apresentam maior grau de conhecimento sobre o desenho industrial [...] A ESDI não deve confirmar as deformações de estrutura de nossa economia. Deve propor um desenho industrial de massa e não apenas de elite [...] A ESDI deve entrar em sua fase antropofágica, devorando criticamente a informação estrangeira à medida em que conhece a realidade brasileira.⁸⁵

No começo, dos 118 alunos regularmente inscritos na escola, 96 constituíram grupos de trabalhos para planejar e executar a exposição. Professores e funcionários aderiram aos trabalhos preparativos retornando à convivência corporativa que tinha marcado a escola em seus primeiros anos. Mas com os rumos da Assembleia Geral e das teses que vinham sendo valorizadas para nortear a exposição, esse número caiu para 25 pessoas, um pouco antes da exposição, com muitos professores recusando-se a estabelecer compromissos com o trabalho em conclusão.

Em dezembro de 1968, o AI-5 estava em vigor, dificultando as reuniões de pessoas. A ESDI encontrava-se vazia e um pequeno grupo de 20 pessoas, com predomínio de alunos e do DAESDI, elaborou uma proposta de revisão curricular até janeiro de 1969. O mesmo grupo manteve a Assembleia Geral em funcionamento e aprovou, ao final de janeiro de 1969, uma proposta que foi reformulada pouco tempo depois.⁸⁶ Entre outros, estabelecia nove semestres para o currículo, propunha a formação combinada das habilitações de Desenho Industrial e Comu-

85 Texto básico para a exposição da ESDI na I Bienal Internacional de 1968. Apud SOUZA, 1996:181. O texto assinala que 62 empresas situadas na Guanabara formaram o universo de uma pesquisa que serviu de referência para sua elaboração.

86 Estrutura Geral da ESDI – proposta de 1969. Apud SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. 1996:187-190.

nicação Visual e a entrada semestral.

Entretanto, a falta de representatividade do grupo e o movimento de revisionismo sobre as decisões da Assembléia Geral, que se desenvolveu ao longo de 1969, impediram a implantação da proposta aprovada.⁸⁷ O DAESDI ficou praticamente isolado na defesa da proposta, enquanto o corpo docente se desestruturou, visto que alguns saíram definitivamente, enquanto outros se afastaram temporariamente diante das pressões internas e externas.⁸⁸

Ao longo de 1969, a antiga estrutura curricular foi restabelecida, iniciativa de parte dos alunos, justamente os mais novos, que não se sentiram comprometidos com as mudanças propostas pela Assembleia Geral.⁸⁹ A única transformação realmente ocorrida foi o curso integrado em Desenho Industrial e Programação Visual. Contudo, a especialização em uma das duas habilitações continuou como opção.

Além desses fatores, a situação política geral contribuiu para a desarticulação dos que defendiam as mudanças discutidas na Assembleia Geral. Algumas pessoas ligadas ao diretório, por problemas políticos externos à escola, tiveram que deixar a ESDI e o próprio país e muitos alunos trancaram matrícula. Apesar das críticas feitas, Souza ressalta a importância política e cultural do DAESDI dentro da escola e suas intenções honestas.

Sem reuniões de professores e “sem maiores possibilidades de coordenação didática e pedagógica”, o ensino tornou-se mais dependente de cada professor. Os cursos com esse perfil mais personalista ganhavam força e constituíram-se em espaços polêmicos na virada para a década de 1970.⁹⁰

87 O documento chegou a ser encaminhado à Secretaria de Educação e Cultura do Estado, mas não foi aprovado. Os termos do documento eram inadequados às normas burocráticas vigentes e o regime semestral não foi aceito pela Secretaria do Estado. Cf. SOUZA, 1996:201-202.

88 Dayse Igel, Euryalo Canabrava e Manoel Marques de Carvalho saíram da escola. Karl Bergmiller, Gustavo Goebel e Alexandre Wollner se afastaram temporariamente no primeiro semestre de 1969, diante da situação institucional da ESDI. Outros professores, como Décio Pignatari, estavam afastados por se dedicarem a problemas políticos que ocorriam com artistas e intelectuais no cenário nacional. SOUZA, 1996: 201.

89 Os alunos do curso fundamental, novamente com Bergmiller, tiveram aulas regulares, enquanto a turma de 1968 pediu reposição de aulas em 1969 com Bergmiller e Goebel, e reestruturaram, eles mesmos, o 2º. ano, à revelia das decisões da Assembleia Geral. Cf. SOUZA, 1996:201-203. E foi neste ano, de 1968, que Pedro Luiz Pereira de Souza entrou para a ESDI.

90 No segundo semestre de 1969, conta-se com a volta de Décio Pignatari que, com a produção de trabalhos dos alunos mais novos e a presença de Carlos Lessa, recém ingresso no corpo docente, constituem alguns dos elementos que retomam os debates na ESDI e au-

Outro saldo seria a multiplicação das tendências de pensamento sobre o design brasileiro existente até então. As ideias trocadas e geradas durante esse processo definiram posições, e as pessoas, ao exporem-se, definiram ideologias.

A busca de referências da corrente funcionalista inspirada em Ulm, tinha também outro fator externo instigador. Em 1968, a escola alemã de Ulm passou por crises políticas nas relações entre sua ideologia e o modelo econômico alemão em vigor e acabou por votar e decidir sua autoextinção. A ESDI, entretanto, optou por sua sobrevivência. Para Souza, essa conjuntura determinou que o “modelo importado de Ulm” nunca mais fosse falado do mesmo modo dentro da escola. Portanto, para esse autor a “ESDI de 1963 e o modelo de Ulm eram ilusões perdidas e, como tal, nunca mais poderiam ser recomeçadas” (SOUZA:1996:199).

1.3.4 OS ANOS 1970 – SEDIMENTAÇÃO, INSTITUCIONALIZAÇÕES E AUTOAVALIAÇÕES

O regime militar, sob o comando de Emílio G. Médici, operava os grandes projetos nacionais e estimulava o ufanismo e o otimismo com a construção do país que ‘vai pra frente’. A bolsa de valores atraiu investimentos e a classe média eufórica adquiria seus novos segundos carros e variados bens de consumo. Muitos deles gerados por multinacionais instaladas no Brasil, que alimentavam o restrito mercado interno. Por outro lado, a censura prévia vigiava os meios de comunicação, a guerrilha urbana era duramente combatida e a repressão atingia de forma intensa a produção cultural.

O ano de 1970 marca o retorno às atividades práticas da escola, e novamente a Bienal do MAM está presente. A 2ª Bienal Internacional de Design contou com a participação de uma exposição dos países escandinavos e outra da ESDI, mais uma vez incentivada por Bergmiller.

A exposição da escola apresentava “os objetivos e programas da ESDI, sua pedagogia e seus resultados obtidos nos oito anos de sua existência”. Foi inteiramente planejada e executada pelos alunos “com a colaboração de todas as disciplinas lecionadas”. Segundo Souza, os projetos expostos tinham qualidade e a exposição era “primorosa em todos os detalhes” (SOUZA, 1996:215). As críticas estavam nas entrelinhas e atingiram a situação do design e do consumismo da classe média.

A exposição apresentava o eixo ideológico da escola e as características do que passou a ser chamado de o ‘modelo ESDI’ de ensino. O texto do folheto distribuído na Bienal incorporava as críticas e as ideias discutidas no período da Assembleia Geral. Inicialmente, o texto reconhecia o isolamento da escola nos xilium o processo de normalização da escola. Cf. SOUZA, 1996:207.

primeiros anos de sua existência, devido ao seu caráter pioneiro, ao “desconhecimento da importância da profissão no Brasil e à resistência de um mercado mais preocupado com o consumo do que com a produção”. Reconhecia também que a indústria local não tinha solicitado seu nascimento, já que nessa fase as empresas, “na maioria delas pequenas e médias, buscavam apropriar-se de *kouw-how*, isto é, do como fazer, contentando-se com o plágio”.⁹¹ A cópia, no entanto, não atendia as reais condições do consumidor brasileiro. O produto brasileiro, para tornar-se acessível e competitivo, exigia uma racionalização do seu planejamento e de sua produção que seria possível com a participação do desenhista industrial.

A democratização do consumo de bens era uma das premissas políticas na crítica sobre o mercado existente, e uma das bases que norteou o papel social defendido por algumas correntes de pensamento sobre o design dos anos 1960 e 1970.

O texto ainda comenta que a ESDI, ao ser fundada, aproveitou e reuniu a experiência de alguns profissionais atuantes no mercado para um trabalho conjunto, mas observa que “não existia a profissão no Brasil e que estes profissionais eram geralmente autodidatas ou com formação no exterior”.⁹² No entanto, eles são reconhecidos como pioneiros, “num mercado dominado pela improvisação”, e dada sua importância para a “continuação da escola e para a instauração do design no Brasil”.⁹³ A ESDI teria inaugurado “uma metodologia científica de ensino de uma atividade nova e desconhecida”.⁹⁴ O profissional formado pela ESDI deveria se caracterizar “por um comportamento consciente, em contraposição a um comportamento instintivo e não controlável” e ser capaz “de definir uma situação problema e, através de um método racional e científico, transformá-la em solução”.⁹⁵ No texto, o eixo curricular da Metodologia visual e das disciplinas de desenvolvimento de projeto é reafirmado.

Souza observa que o texto aponta características importantes da ideologia da escola: a metodologia científica, o anticonsumismo e a questão formal do produto visto sob o ângulo da filosofia racionalista e funcionalista de Design da ESDI.

Souza esclarece que o termo “científico” não era usado no sentido em que as ciências tradicionais, como a física, o usava. Na ESDI,

científico deveria significar racional, de acordo com objetivos a alcançar. Essa conformidade era racionalmente (metodologicamente) procurada, através de uma minuciosa análise

91 Folheto ESDI no Desenho Industrial 70. Bienal Internacional do Rio de Janeiro, 1970.

Apud SOUZA, 1996: 213-215.

92 *Id. ibid.*

93 *Ibidem.*

94 *Ibidem.*

95 *Ibidem.*

de todos os elementos constituintes do problema, o que significava também, um gradual processo de eliminação de elementos emotivos (SOUZA:1996:219).

Esse racionalismo, na ESDI, definiu a questão da estética no produto que estaria atrelada à primazia da função prática do objeto. Ao se definir a função, definir-se-ia também a forma mais condizente e, portanto, a estética seria consequência dessa relação. Acreditava-se que “seria mais ‘fácil’ falar da função que da forma na medida em que a primeira pode ser quantificada, analisada e resumida logicamente” (SOUZA:1996:220).

Tais ideias se cristalizaram entre vários intelectuais da ESDI no início dos anos 1970. A linha do formalismo técnico tornou-se a mais consistente dentro da Escola.

O ano de 1970 representou outro marco para a ESDI: sai o seu reconhecimento oficial pelo Conselho Estadual de Educação, solicitado em 1967, portanto, antes dos acontecimentos do período da Assembleia Geral. É baseado nesse currículo que o Conselho Federal de Educação estabelece o primeiro currículo mínimo de Desenho Industrial em 1969. Esse foi um dos principais fatores que levaram o ‘modelo ESDI’ de ensino a ser referência para outras escolas de Design, que foram sendo abertas na década de 1970. Mesmo com as adaptações que os currículos plenos permitiam para contemplar características internas dessas escolas, o modelo da ESDI influenciou bastante a linha de pensamento de ensino, principalmente nas disciplinas que formavam o eixo de projeto. Contribuiu para essa influência a incorporação, no corpo docente de alguns dos novos cursos, de formandos da escola pioneira. Fato que também ocorreu dentro da própria ESDI, pois já em 1970, alguns ex-alunos passaram a “exercer atividades didáticas dentro da escola”, o que Souza (1996:215) considera como “processo de renovação interna”.⁹⁶ Cristalizava-se, assim, o modelo de ensino construído ao longo da década de 1960.

A ESDI iniciava os anos 1970 menos vanguardista e tornava-se mais ‘realista’. É o que se constatava na exposição da III Bienal Internacional de Design promovida pelo IDI-MAM, em 1972. A mostra da escola procurava focar críticas a “problemas práticos da sinalização urbana e a desconsideração de fatores ergonômicos e de segurança do trabalho nos projetos industriais e na maioria das atividades produtivas” (SOUZA, 1996:229).

O texto da exposição defendia o interesse social como referência para o trabalho de designer. Mas, para alcançá-lo, o designer deveria se juntar “a instituições que visam o desenvolvimento econômico e social, capazes de influir de modo vital para a qualidade do meio ambiente de uma sociedade”. Defendia que as universidades e escolas especializadas contribuíssem “com a criação de grupos de

96 Inclui-se aí Pedro Luiz de Souza, que em 1972 passa a ser professor da ESDI.

projeto e investigação em desenho industrial”,⁹⁷ de base interdisciplinar e atentos à problemática industrial. Para Souza, haveria “um sutil paralelo” entre as ideias desse texto e “as ideias de Aloisio Magalhães no que se referia à adoção de um processo didático baseado no fazer” (SOUZA, 1996:233). Mas um fazer, e um aprender, organizados com objetivos sociais. Haveria também a influência das ideias de Gui Bonsiepe, designer alemão formado na escola de Ulm que, desde 1966, como técnico comissionado da ONU, vinha realizando diversos trabalhos no Chile. Bonsiepe formulou textos e conceitos para um design latino-americano.

As ideias dessa fase de Bonsiepe circularam pela ESDI por meio de três estudantes chilenos que estudaram na escola em 1970 e que trouxeram textos de palestras do designer alemão, realizadas em seminário no Chile naquele mesmo ano. Bonsiepe identificava as alternativas para o design nos países em desenvolvimento e destacava que deveria se evitar a prática das cópias de produtos e ser criadas “novas estruturas ou modelos de consumo”. E concluiu: “para evitar a desvinculação do desenhista industrial da realidade econômica, tecnológica e social, considero indispensável integrá-lo a uma equipe interdisciplinar para investigação industrial, conectada à produção”.⁹⁸

Bonsiepe consolidou suas ideias posteriormente, e foi referencial teórico para algumas gerações de desenhistas industriais brasileiros nos anos 1970 e início dos 1980, quando passou a trabalhar no Brasil.⁹⁹

Em início de 1974, assume a presidência da República o General Ernesto Geisel. O regime militar completava 10 anos com o estado modernizado e centralizando poderes políticos. Porém, a economia brasileira andava mal e os problemas eram variados: ritmo ascendente da inflação, desequilíbrio do balanço de pagamentos, disparidades na distribuição de renda, escassez de recursos para manter a taxa de crescimento e o atraso tecnológico, apesar dos grandes projetos e do incentivo para a implantação de conjuntos industriais e pacotes tecnológicos estrangeiros para o Brasil como parte dos esforços para aumentar as exportações na era Médici.

Ainda em 1974, o Movimento Democrático Brasileiro – MDB sai vitorioso

97 Folheto ESDI, no Desenho Industrial 72. *Bienal Internacional do Rio de Janeiro/ESDI*, 1972. Apud SOUZA, 1996:232-233.

98 BONSIEPE, Gui. Manual de diseño. Seminário de diseño industrial: Valparaíso: Ed. Universidad do Chile, 1970. Apud SOUZA, 1996:240-241.

99 Bonsiepe trabalhou junto ao CNPq no Laboratório Brasileiro de Desenho Industrial, criado 1984 e sediado em Florianópolis. Nessa época, circulavam por aqui alguns de seus livros: BONSIEPE, Gui. *Desenho Industrial: tecnologia e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Edições Cara a Cara. 1978. BONSIEPE, Gui. *A Tecnologia da Tecnologia*. São Paulo: Edgard Blücher, 1983.

das eleições daquele ano e anima setores da sociedade a voltarem a manifestar-se diante do quadro político e social do país.

O regime militar promoveu, então, em 1975, a fusão dos estados da Guanabara e do Rio de Janeiro, o que, na realidade, tratava-se de “uma tentativa de diluir o peso político da oposição na antiga capital” (SOUZA, 1996:250). As leis do novo estado não contemplavam a existência de estabelecimentos oficiais de nível superior isolados. Por isso, sob o Decreto Lei N. 67, de 11 de abril de 1975, a ESDI foi incorporada à Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ, sem consulta aos membros da escola, os quais tiveram de se resignar diante do fato arbitrário e consumado.

A ESDI perdia oficialmente sua autonomia e ia para uma estrutura universitária que também não estava preparada para absorver uma escola experimental com as suas características. O processo de enquadramento à UERJ trouxe diversos problemas. Os mais evidentes eram os relativos a questões orçamentárias e do quadro docente. Antes de 1975, a ESDI possuía dotações de verbas que, apesar de limitadas, eram pelo menos definidas a ponto de permitir à escola algum planejamento. Depois de 1975, a nova e pequena unidade da UERJ passou a contar com o que lhe sobrava de um orçamento que já era insuficiente para as necessidades de toda a universidade. A ESDI recorreu a outros recursos para completar suas cotas orçamentárias e, assim, fazer frente a todos os seus gastos.¹⁰⁰

Quanto ao quadro docente, houve modificações que influenciariam sua composição futura. Todas as contratações feitas até então eram pela Secretaria de Educação do Estado da Guanabara, que colocou, em nível superior, os professores da época da fundação da escola; e os contratados posteriormente, no nível médio. Um terceiro grupo de professores convidados recebia pela caixa escolar, que possuía “recursos irregulares e insuficientes” (SOUZA, 1996:253). Devido a problemas salariais no enquadramento da UERJ, os professores do antigo quadro resolveram permanecer na situação de ‘emprestados’ à UERJ. Mas só os professores convidados da ESDI foram contratados pela Universidade do novo estado e passaram a constituir um novo núcleo.¹⁰¹ Entretanto, a UERJ tratou a ESDI com flexibilidade suficiente para que a escola, na prática, tivesse uma relativa autonomia que garantiu a sobrevivência de algumas de suas características e de seu espaço físico original.

100 Segundo Souza a escola teve ajuda “irregular” de alguns amigos, doações de empresas vizinhas ou clientes do trabalho externo de seus professores e da cobrança do estacionamento em seu pátio. SOUZA, 1996:252.

101 Niemeyer informa que os primeiros ex-alunos que viraram professores decidiram continuar lotados na Secretaria de Educação do Rio de Janeiro, “talvez por um passageiro melhor nível salarial”. NIEMEYER, 1997:110.

Outra consequência da incorporação foi a mudança, em 1976, do processo seletivo, que passou a seguir as regras do concurso vestibular da UERJ pondo fim ao antigo processo seletivo marcado pelas entrevistas. Em certo sentido, seu corpo discente também mudou.¹⁰²

Em meados dos anos 1970, professores e ex-alunos, a partir do trabalho desenvolvido fora da escola e no campo do design, levantaram novas questões internas definindo com maior clareza as principais tendências em design na ESDI.

A principal tendência da escola, o formalismo técnico inspirado em Ulm, “manteve a metodologia e a ideia de conceito do produto como principal referência” (SOUZA,1996:254). Mas continuaria a ter dificuldades diante da realidade da valorização cada vez maior do consumismo da euforia dos anos do milagre econômico. Para Souza (1996:244), teria passado, então, a uma espécie de nostalgia, na qual a atuação profissional ideal seria aquela que privilegiava o cliente ideal como “o industrial esclarecido que fabricava produtos para o consumidor informado e seu trabalho ideal seria uma pesquisa normativa ou aquele desenvolvido para instituições culturais ou colecionadores”.

Segundo Souza, o formalismo técnico em sua ideologia mais original, era a tendência de uma minoria dentro da escola e se mantinha “através de um grupo reduzido e relativamente fechado” (SOUZA,1996:256).¹⁰³ Todavia, para esse autor, era a mais consistente e a mais estruturada, ideologicamente, das tendências existentes na escola. Muitas delas tiveram sua origem no próprio formalismo técnico, e eram compostas por alunos da escola e por professores que, na ESDI, ministraram outras disciplinas que não as de desenvolvimento de projeto.

Essas últimas tendências valorizavam ou interpretavam aspectos diferentes do formalismo técnico, como o desenvolvimento tecnológico como parâmetro principal do design ou a ênfase no levantamento empírico de dados. Entre elas, destacamos o neoparametrismo¹⁰⁴ e o ‘pragmatismo’. Este último, segundo Sou-

102 Os alunos teriam continuado predominantemente de classe média, oriundos de bons colégios da cidade do Rio de Janeiro, principalmente da zona sul, entre esses o Santo Inácio e o Santo Agostinho. Porém, não seriam os mais adequados segundo os critérios de seleção usados até então, e sim os melhores em conhecimentos gerais do vestibular unificado. Entrevista realizada com Lucy Niemeyer. *Op.Cit.* 2003.

103 *Ibidem.* p. 256.

104 A orientação paramétrica, que se aliou ao formalismo técnico e científico na escola de Ulm, “concentrava-se sobretudo na análise e na medição e classificação de todos os elementos que se pudessem considerar como parâmetros do produto”. Charles Jencks. Apud SOUZA, 1996:272. O neoparametrismo seguia os mesmos princípios só que praticado na ESDI e no IDI-MAM. Neste último é que Souza considera que o modelo de Ulm foi aperfeiçoado do formalismo técnico ao neoparametrismo, em suas características racionais de análise

za, tentava se ligar a uma praticidade e a um realismo na análise dos dados e das alternativas de projeto. Mas não teria superado o conceito de produto da tendência original e não apresentou “algo que pudesse ser considerado como parâmetro” para as ideias que procuram definir o design. Teria sido o pragmatismo que “terminou mais dirigido a problemas como a organização profissional”.¹⁰⁵

Souza (1996) tece críticas ao formalismo técnico o qual, em muitos casos, “perdeu-se em excessos de elaboração, outros tantos em arrogantes exercícios de preciosismos”.¹⁰⁶ Mas ressalva que sua consistência e produção, dentro e fora da escola, proporcionaram-lhe longa existência e o papel de “âncora de salvação” em momentos de crise da ESDI. Por fim, Souza considera que o formalismo técnico “nunca chegou a se constituir em ‘método’, foi mais uma ‘escola’”¹⁰⁷ que se espalhou para além dos muros da ESDI.

Os partidários do formalismo técnico/funcionalismo da ESDI, nos anos 1970, estavam incomodados com a realidade socioeconômica que continuava a ignorar a atividade do desenho industrial brasileiro como uma possível protagonista na definição dos produtos industrializados.

Segundo Washington Lessa, no ‘milagre econômico’ do governo Médici, a lógica de produção industrial “não promete mais a redenção da população através da ampliação do consumo, conforme rezava a ideologia desenvolvimentista” (LESSA, 1994:102-104). O acesso interno aos bens industrializados ficou cada vez mais restrito e valorizou-se a exportação.

O design teria sido visto, pelas autoridades econômicas do ‘milagre’ como uma ferramenta de competição para as exportações. Entretanto, nessa visão, o design atuaria mais “como uma maquiagem mágica, para o produto brasileiro exportável” (*Id.Ibid*).

Para Lessa, na reação a essa visão distorcida do design pelas autoridades econômicas é que estaria “uma das origens da busca de identidade cultural pelo design”. O autor informa que, a partir de 1973, surgiu na ESDI uma tendência, minoritária, de trabalhos de final de curso que buscavam “uma contextualização cultural para o design” (*Ibidem*). Nesses trabalhos, por meio de análises de elementos culturais brasileiros das condições de vida da maioria da população do país, procurava-se “a ampliação do universo do design” (*Ibidem*). Essa tendência estaria buscando a ampliação do design, por meio de uma alternativa à tradição funcionalista da escola que possuía “uma ênfase nos elementos e características da cultura industrial planetária” (*Ibidem*). Aloisio Magalhães fez parte da banca

rigorosa e sistemática a métodos lógicos de projeto. Cf. SOUZA, 1996:306.

105 *Id.Ibid*. p. 256.

106 *Ib.Ibid*. p. 258.

107 *Ibidem*. p. 256.

desses trabalhos de graduação, nos anos 1970, e defendeu essa busca.

Uma tendência nacionalista de design foi se firmando desde os acontecimentos de 1968. Muitos de seus componentes não pertenciam à área projetual. Essa tendência foi dividida em uma linha mais racional com diferentes frentes, como os racionalistas tradicionais e os pensamentos críticos de Décio Pignatari e Carlos Lessa, e outra linha com “um preconizado design com base na cultura popular, no folclore e no artesanato” (SOUZA, 1996:232). Todas, à sua maneira, procurando criticar a situação do design no Brasil e a propor saídas para o designer atuar social e economicamente.

Souza destaca, dentre essas tendências, o pensamento de Aloisio Magalhães que, aos poucos, influenciou o ideário da escola. Para Souza (1996:298), era “através de aulas inaugurais, outras conferências e conversas mais informais” que Aloisio “ensaiava suas formulações”. Suas ideias foram também constituídas por sua prática externa à ESDI. Desde que abriu seu escritório no Rio de Janeiro, em 1960, Aloisio realizou diversos trabalhos de visibilidade nacional para empresas governamentais e particulares.¹⁰⁸

Aloisio sabia conviver com as divergências, era avesso a radicalismos e via na ESDI um local apropriado para debates e desenvolvimento de posições criativas e livres. Por isso mesmo teria promovido “mútua compreensão” entre o modelo racionalista e técnico na escola e as tendências por um “modelo nacional” (SOUZA, 1996:298-299).

Para Aloisio, do modelo de Ulm pode-se extrair “os componentes da razão e do método” para junto com elementos intuitivos “oriundos de nossa latinidade, acrescentando-se os valores originais de uma cultura autóctone”,¹⁰⁹ a brasileira, atingir-se a formulação de um design nacional. Essa união é visível em seus trabalhos de identidade visual para grandes empresas brasileiras.¹¹⁰

Aloisio alertou para o problema de desigualdade social e a consciência que o designer tinha que ter também sobre a desigualdade de desenvolvimento econômico no país. Aloisio considerava que nas “grandes áreas rarefeitas e pobres”

108 Projetou a identidade visual da Petrobrás, dos Correios, e da Light. Cf. LEITE, João de Souza e TABORDA, Felipe, 2003. Muito possivelmente os projetos feitos com o governo federal refletiam a política realista que Aloisio pretendia para o design nacional.

109 MAGALHAES, Aloisio. *O que o desenho industrial pode fazer pelo país*. Rio de Janeiro: Ed. ESDI, 1977. Apud SOUZA, 1996:295-298.

110 Sua prática profissional em busca de um design nacional pode ser exemplificada em sua participação no projeto de cédulas para o cruzeiro novo. Em 1966, o governo federal decretou a reforma monetária e decidiu nacionalizar a produção de cédulas. Aloisio iniciou o processo de desenho de originais para a moeda brasileira. Cf. LEITE, João de Souza. TABORDA, Felipe, 2003:192-195.

era “poderosa apenas a riqueza latente de autenticidade e originalidade da cultura brasileira”. Enquanto via nas “pequenas áreas altamente concentradas de riquezas e benefícios” que a “carência de originalidade” tinha dado “lugar à exuberante presença da cópia e o gosto mimético por outros valores culturais”.¹¹¹ Segundo essa lógica, na importação de formas de produtos industrializados ocorria a importação de aspectos culturais.

Por ser o Design uma disciplina interdisciplinar, ele teria condições de se responsabilizar por parte significativa do processo de desenvolvimento cultural. E do mesmo modo, defendia a criação de grupos interdisciplinares com a presença de “pessoas ligadas aos aspectos socioeconômicos e culturais do país”¹¹² para a pesquisa de novos produtos. Em 1977, considerava que o desenhista industrial nos países em desenvolvimento tinha “seu horizonte alargado pela presença de problemas que recuam, desde situações, formas de fazer e de usar, basicamente primitivos e pré-industriais, até a convivência com tecnologias as mais sofisticadas, ditas ‘de ponta’”, e as pré-industriais.¹¹³ E estariam aí algumas indicações para se reconceituar a atividade de designer no Brasil.

Suas preocupações com a cultura nacional ultrapassaram o pensamento de seu simples uso como fonte inspiradora para um design nacional. Com o destaque e o reconhecimento alcançados por seu trabalho, Aloisio propôs e criou em 1975 o Centro Nacional de Referência Cultural, iniciando uma carreira que passou pela Secretaria de Patrimônio Histórico Nacional – SPHAN, quando criou a Fundação Pró-Memória e recuperou o conceito de bens culturais, de Mário de Andrade. O conceito de bens culturais, original de Mário de Andrade, para o SPHAN na década de 1930, transcendia a obra arquitetônica e ampliava-se para manifestações culturais brasileiras como o fazer popular, o teatro, a tecnologia, a música e o objeto. Aloisio Magalhães morreu em Pádua, na Itália, em 1982, com o secretário de Cultura do MEC (Cf. REDIG,1992).

Por suas posturas e realizações, Aloisio tornou-se o “vetor de toda uma linha ideológica paralela ao formalismo técnico”¹¹⁴ influente entre os designers que, na segunda metade dos anos 1970, discutiram o problema da identidade nacional e do design. As ideias de Aloisio se apresentaram consistentes e mais bem definidas sobre um design para a realidade nacional em 1977, ano em que a escola comemorou seus 15 anos com novas reflexões, debates e autocríticas.

O movimento de comemoração foi iniciado pelos alunos do 1º ano, interes-

111 MAGALHAES, Aloisio. *Op.Cit.* 1977. Apud SOUZA, 1996:295-298.

112 Aloisio Magalhães, em depoimento ao Jornal do Brasil, em 31 de março de 1973. Apud SOUZA, 1996:272.

113 MAGALHAES, Aloisio. *Op.Cit.* 1977. Apud SOUZA, 1996:298.

114 SOUZA, 1996:271.

sados em conhecer mais a história e as características da ESDI. Com a adesão de outros segmentos da comunidade da ESDI e de alguns egressos, o evento permitiu verificar o estágio das ideias vigentes e as realidades do mercado de trabalho.

Na avaliação de Souza, neste momento, o formalismo técnico e o design de identidade nacional tinham atingido um grau de maturidade, de coerência interna e de sedimentação em que o caráter de vanguarda não poderia mais ser sustentado como o fora no passado. Passavam a ser propostas de consenso “servindo como base para a formulação de seu modelo” (SOUZA, 1996:300). Um modelo ESDI de design e de ensino. Desse modo, alcançando o *status* de ‘ideias clássicas’, a maioria de suas teses pôde permanecer como válidas e referenciais para várias correntes de pensamento que derivaram no Design brasileiro, principalmente a partir da segunda metade da década de 1970, com significativo papel dos egressos da ESDI.

A adaptação do Design à realidade nacional continuava como referência principal para ideários existentes em 1977. A publicação *Produto e Linguagem/conceitos*, editada pela ABDI, em setembro de 1977, foi dedicada aos 15 anos da ESDI (ver Figura 1.4). Tratava-se de uma das ações empreendidas pelos diretores cariocas da gestão de 1976/1978 da ABDI, na qual a publicação contou com a colaboração de alunos da ESDI.¹¹⁵ Suas páginas traziam depoimentos da diretora Carmen Portinho, dos ex-diretores Flávio de Aquino e Maurício Roberto, de alguns dos principais professores e ex-alunos que estavam atuando no mercado.¹¹⁶ Os 15 anos da escola foram abordados por diferentes ângulos nesses depoimentos.

Entre os eventos de comemorações, houve uma exposição com trabalhos de ex-alunos feitos no mercado de trabalho. Segundo Souza (1996:261), a mostra, apesar de não contar com muitos dos trabalhos “mais conhecidos e de maior importância”, conseguiu contradizer “a imagem autoflagelativa da profissão” e provar que o mercado de trabalho não seria tão restrito como se propagava à época. Havia a absorção de designers em órgãos públicos, mas poucos por empresas da iniciativa privada. Por outro lado, “um bom número mantinha atividades em

115 Anamaria de Moraes e Nilson Santos, alunos da ESDI em 1977, participaram da montagem da publicação. Entrevista realizada com Anamaria de Moraes, em 14 de novembro de 2002, na cidade do Rio de Janeiro, com 2 horas de duração. E, segundo Conceição, o jornalista Anderson Campos auxiliou na redação dos textos. Entrevista realizada com José Carlos Wanderley Conceição. *Op.cit.* 2003.

116 Alguns destes egressos, Valéria London, Ana Luisa Escorel, José Carlos Wanderley Conceição e Joaquim Redig estavam articulando, nesta época, reuniões sobre a organização profissional na cidade do Rio de Janeiro e, de uma forma ou de outra, participavam da ABDI.

escritórios próprios e uma parcela menor atuava como autônomo”.¹¹⁷

Apesar das inserções demonstradas, a realidade do mercado de trabalho não era tratada com otimismo pela maioria dos nove ex-alunos que prestaram seus depoimentos para a publicação.¹¹⁸ Destes, dois eram diretores da ABDI em 1977, Valéria London e José Carlos Conceição. E outros quatro ocupariam cargos da Diretoria no início da APDINS-RJ: Marcos Zilberberg, Ana Luisa Escorel, Joaquim Redig e Mário Ewerton.¹¹⁹ Portanto, estavam quase todos envolvidos nas atividades da organização profissional no Rio de Janeiro naquele ano. E já se falava na criação de sindicatos com o apoio da ABDI.¹²⁰

117 Ibidem. Bergmiller, em seu depoimento à *Produto e Linguagem* de 1977, reconhecia que o mercado de trabalho no Brasil era complexo. Mas, como Souza, ressaltou que o mercado não estava fechado para o designer brasileiro. PRODUTO E LINGUAGEM/CONCEITOS. Rio de Janeiro: ABDI. v. 1, n. 1, setembro de 1977. p. 2.

118 Souza também usou a *Produto e Linguagem* de 1977 como fonte privilegiada para abordar os 15 anos da ESDI. Mas apresentou e analisou os depoimentos dos três diretores, de alguns dos professores e apenas um depoimento de ex-aluno, o de Valéria London. Cf. SOUZA, 1996:282-295.

119 Completam o grupo Elio Grossman, que viria a ocupar o cargo na APDINS-RJ, em 1983; José Maria Oliveira, que foi da ABDI-GB de 1970 a 1974 e Ferdý Carneiro. Cf. PRODUTO E LINGUAGEM/CONCEITOS. *Op.Cit.* 1977.

120 Declaração contida no depoimento de José Carlos Conceição. Cf. PRODUTO E LINGUAGEM/CONCEITOS. *Op.Cit.* 1977. p. 10.

produto e linguagem/conceitos

1

abdi associação brasileira de desenho industrial
rua inhambu, 1283 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 procure 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 sejam um convite à reflexão de todos. Na medida em que sirvam como ponto (ou de chegada).



Desenho Industrial Brasileiro: Uma História de 15 anos

A primeira investida no campo do desenho industrial no Brasil aconteceu por volta de 1962, partindo do iniciativa de arquitetos, que começaram a projetar alguns equipamentos para indústrias, principalmente têxteis, elementos usados e brinde-cadêta. Nessa época, é só que se iniciou antes que o desenho industrial brasileiro se desenvolvesse, alguns designers começaram a trabalhar entre não aceitando trabalhos para empresas nacionais, como é o caso de Bernard Rudofsky. Enquanto isso não foi suficiente para que decidiram pela implantação de cursos de sua competência de design, talvez porque não visavam no Brasil, muitos pensavam de métodos de trabalho.

Só alguns tempo mais tarde, já no começo de 60, quando o futuro diretor de Escola

Superior de Formas de Uru, Max Bill, participou do Programa Biennal 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 curso artístico e técnico, época em que foram fundados os cursos 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 atividade básica era dar uma formação teórica e prática a profissionais que iriam projetar produtos de fácil aplicação. Lazar Segal, Pietro Maria Bardi, Roberto Burle Marx, entre outros, foram os primeiros diretores desta instituição. Pela primeira vez se formava a consciência da importância do desenho industrial

em um não empírico, principalmente na área dos artigos cotidianos, como Waldemar Cordeiro e Dácio Piguerati.

Essa época envolveu muito contato com a Escola de Uru. Alguns brasileiros chegaram mesmo a ir estudar na escola alemã, entre eles Alexandre Weller e Almir Nogueira (Weller, inclusive, voltaria mais tarde para São Paulo trabalhar com Borgemite, ex-colega de Max Bill, para fundar o primeiro escritório de comunicação visual no Brasil).

O movimento não se limitou a São Paulo, no Rio de Janeiro fundou-se o Museu de Arte Moderna. Em 66, o diretor do MAM, Niemeyer Murtz Sodré, convidou Tomas Maldonado, de Escola de Uru, para elaborar um currículo e a planta original – mais tarde adaptado às necessidades brasileiras pelo engo-

Figura 1.4 Capa da publicação Produto e Linguagem/Conceitos, de setembro de 1977. Na foto, Carlos Lacerda inaugurando a ESDI.

O eixo dos depoimentos desses profissionais tratava da formação recebida na ESDI¹²¹ e das inaptações e adaptações feitas na atividade profissional diante da realidade do mercado de trabalho. Reconhecia-se a formação teórica e a capacidade projetual desenvolvida na escola. Entretanto, criticava-se o despreparo para a atuação profissional e a falta de informações sobre a realidade da atividade profissional.

Identificava-se um desconhecimento sobre a “natureza da profissão, suas caracterizações e campo de ação”¹²² por parte dos contratantes de serviço e da sociedade em geral. O que contribuía, entre outras coisas, para o baixo aproveitamento do designer para o desenvolvimento de produtos industrializados. Essa situação, quando não ocorria pela prática da cópia do produto estrangeiro, ocorria através da participação superficial do designer na definição dos objetos industrializados.

O mercado era mais aberto para trabalhos em programação visual, mas também aí havia subaproveitamentos em funções mais técnicas, como arte-finalista. As perspectivas de atuar sobre o mercado, ou seja, transformá-lo, eram poucas, já que a finalidade econômica dos trabalhos e os aspectos consumistas se sobrepuñam às finalidades culturais e sociais.

Apesar das críticas, não se desistia do compromisso social do designer, conforme apreendido na ESDI. Os egressos da escola alertavam, justamente, que era necessário preparar o aluno com informações suficientes sobre a realidade deste mercado e como viabilizar sua intervenção social e cultural por meio do senso crítico, e com uma boa base do conhecimento sobre o sistema produtivo brasileiro.

Os problemas da ESDI eram também relacionados à falta de recursos. Porém, a “herança funcionalista” tenderia a preparar o aluno para padrões europeus de projeto adequados “exatamente à demanda do mercado classe-média com hábitos internacionalizantes, característico de um país cultural e tecnologicamente dependente”.¹²³

Os depoimentos, de uma maneira geral, terminavam concluindo que havia um campo de atuação a se conquistar, e que não se deveria perder de vista o com-

121 Todos entraram na ESDI nos anos 1960 e início dos 1970. Portanto, antes da incorporação à UERJ.

122 Depoimento de Ana Luiza Escorel. PRODUTO E LINGUAGEM/CONCEITOS. *Op. Cit.* 1977.p. 8-10.

123 Depoimento conjunto de Elio Grossman e Marcos Zylberg. PRODUTO E LINGUAGEM/CONCEITOS. *Op.Cit.* 1977. p. 10. Pensamento semelhante foi expresso por Joaquim Redig e Ana Luisa Escorel na mesma publicação. Aloisio Magalhães, no mesmo ano, observando os contrastes de distribuição de riqueza no Brasil, identificava que nas áreas com maiores benefícios materiais havia uma “exuberante presença de cópia de gosto mimético por outros valores culturais”. MAGALHÃES, Aloísio. *Op.Cit.* 1977. In SOUZA, 1996:297.

bate à colonização cultural e à dependência tecnológica. A organização dos designers era destacada como forma de se atingir esses objetivos e o reconhecimento social da profissão. Visão coerente com a ação que estavam empreendendo desde as reuniões de 1976 na ESDI para formarem a ABDI-RJ.

A partir de 1977, o contexto da escola e do designer no mercado do Rio de Janeiro foi sofrendo mudanças que o distanciava, em certo sentido, daquele da década de 1960 e do início da década de 1970. Ao final dos anos 1970, ocorria a lenta e gradual abertura política do governo Geisel ao governo Figueiredo. A anistia política repatria opositores do regime militar e iniciava-se a jornada de luta para as eleições diretas para presidente da República e as esperanças para o retorno à democracia.

Na ESDI, inicia-se um período de estabilidade programática e curricular e a atenuação do criticismo anterior ao regime militar. Para Souza (1996), isso foi reflexo de alguns fatores como o amadurecimento das ideologias internas da escola, o fato de que alguns ex-alunos e professores trabalhavam em projetos financiados por órgãos governamentais e do próprio tipo de aluno que entrou na ESDI depois da incorporação à UERJ.

O ingresso dos alunos passou a ser realizado mediante um modelo unificado de vestibular. Souza esclarece que a ESDI teve que se adaptar, pois ocorreu um distanciamento de linguagem entre o professor e o aluno que não era mais selecionado pelo corpo docente da escola e sim por uma avaliação de “seu nível geral de cultura e capacidade de discurso”. Apesar de serem selecionados “a partir de provas genéricas”, Souza acredita que os alunos que entravam eram uma elite entre os candidatos, já que a “demanda pelo vestibular da ESDI era bastante razoável” (SOUZA, 1996:308).

A estabilidade das ideologias dentro da ESDI se deveu, também, à continuidade da nova geração de professores que, desde 1967,¹²⁴ vinha se renovando por meio de ex-alunos da escola. Alguns outros formandos também passaram a atuar em novos cursos abertos nos anos 1970, como o da UFRJ e o da PUC-Rio. O formalismo técnico e funcionalista na ESDI continuou por meio dessa nova geração e pela atuação do IDI-MAM, que existiu até 1986.¹²⁵

Já a tendência do design de identidade nacional, segundo Souza, foi prejudicada em sua continuidade por alguns fatores como a importação de ideias e produtos nos primeiros anos da década de 1980 e “a morte de seu principal

124 Dados levantados por NIEMEYER, 1997: 110.

125 Em 1978, a equipe de coordenação do IDI-MAM era composta por quatro professores da ESDI: Karl Heinz Bergmiller, Gustavo Goebel Weyne, Silvia Steinberg e Pedro Luiz Pereira de Souza. Desde 1972/1973 o IDI firmou-se como Instituto de pesquisa e contou com a colaboração de vários professores e profissionais saídos da ESDI. Cf. SOUZA, 1996: 305.

intelectual”,¹²⁶ Aloisio Magalhães, em 1982. Souza também relaciona “um abandono gradual do conteúdo do design em favor de demonstrações de ‘profissionalismos’” que ocorreu nos anos 1980 e que aqui relacionamos à ocupação do mercado. Lessa acredita que essa tendência sofreu pressão do quadro contemporâneo de “unificação acelerada de mercados”. A consciência sobre essa internacionalização teria empurrado “cada vez mais o design feito no Brasil para uma atualização cosmopolita de parâmetros e repertórios” (LESSA, 1994:107).

A realidade social brasileira sempre foi o eixo das discussões, debates e mudanças que a ESDI sofreu em suas principais fases de definição como escola de Design. Ora por causas externa a ela, ora por busca pela retomada e/ou redefinição de seu papel social por parte de sua comunidade.

Para Souza (1996:282), o modelo importado de Ulm não foi o principal obstáculo para a ESDI adaptar-se à realidade brasileira, pois se tratava de um modelo de base racional e internacional. Os problemas de verbas, salários de professores e os demais, típicos das universidades brasileiras em geral, nos anos de 1960 e 1970, teriam impedido muito mais a ação da escola na sociedade.

A tomada de consciência sobre a realidade brasileira, suas desigualdades socioeconômicas, importações de design, consumismo e a falta de democratização dos bens industrializados e demais problemas de subdesenvolvimento levou as tendências de pensamento da escola a certo consenso sobre a atuação profissional e formas variadas de efetivar uma intervenção social do designer. Essas diferenças e consensos foram o que fizeram Souza (1996:293 e 298) concluir que, dos anos de 1960 para os de 1970, os esdianos passaram de um design pensado para o Brasil/Nação para um design para o cidadão brasileiro. De um design que era pensado, na sua prática, tendo em vista a grande indústria e uma parcela consumidora privilegiada da população para um design que pudesse efetivamente atender as massas.

Idealismo e pragmatismo orientaram a pedagogia da ESDI. Nos depoimentos dos ex-alunos à *Produto e Linguagem* de 1977, e nas entrevistas colhidas para a presente publicação, as críticas à escola são acompanhadas de um reconhecimento da importância pela formação recebida e pelos debates sobre o papel do designer que o espaço da escola proporcionou.

Muito do que a ESDI gerou em ideias orientou a ação de suas primeiras gerações de formandos nas demais instituições de ensino e de profissionais, criadas nos anos de 1970. E foram alguns designers dessas mesmas gerações que, a partir de assimilações e interpretações sobre o papel social do desenhista industrial, realizadas durante a vida discente, promoveram outro modelo de associação profissional, em relação à ainda existente ABDI, no final da década de 1970: uma entidade pré-sindical.

126 SOUZA, 1996:303.

