

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

Ethel Leon

IAC Instituto de Arte Contemporânea
Escola de Desenho Industrial do MASP (1951-1953)
Primeiros estudos

São Paulo

2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

ETHEL LEON

IAC Instituto de Arte Contemporânea
Escola de Desenho Industrial do MASP (1951-1953)
Primeiros estudos
Volume I

Dissertação apresentada para a conclusão do curso de pós graduação e obtenção do
título de mestre.

Universidade de São Paulo
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Orientador: Prof. Dr. Julio Roberto Katinsky

São Paulo

2006

AGRADECIMENTOS

A meu orientador, professor Julio Roberto Katinsky, pela confiança que depositou numa 'não acadêmica', pela liberdade que me conferiu no trabalho, por sua memória e conhecimentos tão generosamente partilhados.

Ao longo da redação da dissertação, me dei conta de como seus textos, muitos não mencionados na bibliografia, foram de importância capital para minha formação. É espantoso que o mundo editorial do design brasileiro não tenha publicado uma coletânea deles.

À professora Maria Cecília França Lourenço, pelo estímulo a que ingressasse no programa de mestrado.

A André Villas Boas, parceiro de angústias e apreensões frente ao design brasileiro, por sua inteligência vivaz e pela atenção minuciosa na discussão de muitos de meus textos anteriores a esta dissertação.

A Gilberto Paim e Marcello Montore pelo apoio ininterrupto, pelos livros emprestados, pelas leituras de meus escritos, pelas conversas inteligentes e sensíveis.

A Edmar Tetsuo Yuda pela sugestão de leituras, pela paciência em me ouvir, pela simpática camaradagem.

A Mauro Claro pelas indicações de leituras durante o período das disciplinas de mestrado.

À Barbara Fonseca da Rocha, futura designer, pela enorme ajuda na localização de fontes; na organização do material compilado; no escaneamento de imagens; na verificação de dados.

A Valéria Ruchti pela gentileza com a qual me recebeu e pela cessão de cópia da apostila de Jacob Ruchti, seu pai.

Aos entrevistados:

Alexandre Wollner que respondeu a uma série de dúvidas por email e telefone, nunca se mostrando importunado.

Ari Antonio da Rocha

Attilio Baschera

Charles Bosworth (*in memoriam*)

Emilie Chamie (*in memoriam*)

Estella Aronis que, além do depoimento, me emprestou desenhos originais de seu trabalho.

Flávio Motta

Irene Ivanovsky Ruchti

Julio Roberto Katinsky que, além de orientador, foi fonte, como ex-aluno dos cursos livres do IAC.

Ludovico Martino

Luiz Hossaka

Pietro Maria Bardi (*in memoriam*)

A Frederico e Natália, por existirem.

“Longtemps j’ai cherché les traces de mon histoire, consulté des cartes et des annuaires, des monceaux d’archives. Je n’ai rien trouvé et il me semblait parfois que j’avais rêvé, qu’il n’y avait eu qu’un inoubliable cauchemar.

...

Cette absence d’histoire m’a longtemps rassuré: sa sécheresse objective, son évidence apparente, son innocence, me protégeaient, mais de quoi me protégeaient-elles, sinon précisément de mon histoire, de mon histoire vécue, de mon histoire réelle, de mon histoire à moi qui, on peut le supposer, n’était ni sèche, ni objective, ni apparemment évidente, ni évidemment innocente?”

Georges Perec

SUMÁRIO

Resumo	
Abstract	
Introdução	7
Capítulo 1	
Da escola de historiadores de arte para a escola de técnicos para a indústria.	13
As diferentes congregações	34
A admissão e os alunos	37
Admissão no Instituto e inauguração da escola	39
Conteúdo, cursos e professores	44
Oficinas	56
Experiências práticas/convênios com empresas	57
Visão de mundo e perspectivas	60
Ambiente da escola	61
Horários e duração	62
Instalações	63
Sustentação financeira	64
Convênios com empresas	66
O fechamento do IAC	67
Capítulo 2	
Filiação ao Institute of Design de Chicago e à Bauhaus Dessau	71
O Institute of Design de Chicago	76
Filiação do IAC à Bauhaus Dessau	91
Origens míticas	95
Capítulo 3	
Algumas questões em torno do IAC	101
O lugar do desenhista industrial	101
Rápidos apontamentos sobre a questão da arquitetura	107
O IAC e a formação do gosto	111
Capítulo 4	
Alguns ex-alunos	117
Estella Aronis	118
Irene Ivanovsky Ruchti	124
Alexandre Wollner	126
Emilie (Haidar) Chamie	127
Ludovico Martino	128

Aparício Basilio da Silva	131
Attilio Baschera	132
Antonio Maluf	133
Maurício Nogueira Lima	135
Mario Trejo	135
Luiz Hossaka	135
Virginia Bergamasco	136
Lauro Prêssa Hardt	136
Yone Maria de Oliveira	136
Flavio Phebo	136
Capítulo 5	
Revisão bibliográfica do IAC	137
O IAC em Lucy Niemeyer	141
O IAC em Marlene Acayaba	143
O IAC em Maria Cecília Loschiavo dos Santos	149
José Carlos Durand	150
Dijon de Moraes e o Sambonet brasileiro	151
Pietro Maria Bardi e o IAC	153
Capítulo 6	
O fechamento do IAC	158
IAC – escola sofrível?	159
IAC – moderno demais?	159
IAC – anticapitalista?	165
Explicações do fracasso	166
Cultura, alicerces invisíveis	174
Considerações finais	179
Anexo 1	187
Anexo 2	192
Anexo 3	195
Anexo 4	200
Anexo 5	205
Documentação e bibliografia	229

RESUMO

O Instituto de Arte Contemporânea do Masp, 1951-1953, é estudado a partir de documentos e depoimentos, com o objetivo de precisar seu funcionamento; alunos e professores. Um dos principais objetivos é discutir a formação dos designers industriais de São Paulo, a partir das referências da escola. Também é discutida sua curta duração. Os anexos desta dissertação compreendem as listas de alunos inscritos e não-aceitos no IAC; uma listagem de anunciantes da revista *Habitat* entre 1951 e 1954; e também a apostila da cadeira de Composição de Jacob Ruchti, professor do IAC, que se torna documento público.

Palavras-chave: Desenho Industrial, Design, Escola, IAC, MASP, São Paulo.

ABSTRACT

Masp's Contemporary Art Institute, 1951-1953, has been studied based on documents and interviews, with the purpose of describing its operation; students and professors. One of this work's main goals is to argue about São Paulo's designers' formation, departing from the school's references. Its short duration is also debated. Attached to this work are the lists of rejected students; a list of advertisers of *Habitat* magazine between 1951 and 1954; and also a paper on Composition by Jacob Ruchti, IAC's professor, which from now on becomes a public document.

Key words: Industrial Design, Design, School, IAC MASP, São Paulo.

INTRODUÇÃO

A escolha do IAC (curso de desenho industrial) como tema da dissertação

O Instituto de Arte Contemporânea (IAC), escola do Museu de Arte de São Paulo (MASP), vem sendo cada vez mais mencionado nos trabalhos de história do design brasileiro, embora se saiba pouco sobre ele.

Apesar de ter durado apenas três anos (1951-1953), o IAC teve papel importante para o cenário do design paulistano, fazendo repercutir o *aggiornamento* artístico comprometido com as vanguardas européias num novo campo de trabalho, que passou a se institucionalizar antes mesmo da introdução da seqüência de disciplinas de desenho industrial e comunicação visual da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (1962); e da fundação da Escola Superior de Desenho Industrial do Rio de Janeiro (1963). Diversos arranjos se estabeleceram a partir dos alunos, professores e figuras próximas do IAC do Masp.

Creio ter parte de responsabilidade na divulgação da escola e na consolidação de alguns erros que se reproduzem em diversos textos em que é mencionada. Em 1990 publiquei na revista *Design & Interiores* uma entrevista com Pietro Maria Bardi sobre a escola de design do MASP. Na época não consultei os arquivos do Museu e baseei minhas informações no depoimento de Bardi, de Luiz Hossaka, ex-aluno da escola de design e funcionário do MASP desde então, e em entrevista feita com Ludovico Martino, também ex-aluno da escola. Nessa matéria cometi alguns equívocos e omissões graves. A reportagem serviu de base para Lucy Niemeyer em seu livro *Design no Brasil, Origens e Instalação*, dedicado, mais precisamente, à história da ESDI. Seja por consulta a essa entrevista, ou pela leitura do livro de Niemeyer, vêm sendo repetidos vários erros por inúmeros pesquisadores, inclusive por mim, que os reproduzi no verbete de meu *livro Design Brasileiro, Quem fez Quem faz*. Quero, com esse trabalho, ajudar a repará-los.

Também percebi na pequena bibliografia de design brasileiro algumas interpretações sobre o IAC das quais discordo. Decidi também discutir com alguns autores, ensaiando um debate que, a meu ver, é muito pequeno no campo dos estudos de design brasileiro.

Minha motivação para estudar o IAC não foi, no entanto, a de uma missão reparadora ou polêmica. Partiu, sim, de uma suposição, de uma suspeita e de uma constatação.

A suposição, bastante pragmática, era de que esse tema teria farto material documental ainda não analisado. Imaginava pilhas de papéis amarelados com textos e desenhos de escritos de Lina Bo Bardi, fundadora da escola, que supostamente estariam arquivados no Instituto Pietro Maria e Lina Bo Bardi e que eu examinaria com cobiça por tardes e mais tardes na Casa de Vidro do Morumbi. Antevia a visita a ex-alunos que retirariam de suas gavetas pastas com trabalhos feitos na escola, fotos de colegas, cadernos de anotações das aulas.

A suposição era equivocada, constatei ao longo dos últimos dois anos de pesquisa. A equipe do Instituto P.M. Bardi e Lina Bo Bardi não conseguiu descobrir um só papel relativo ao IAC em toda a sua massa de documentos ainda não organizados. Talvez eles surjam, quando os arquivos do Instituto forem catalogados e estudados.

Entre os ex-alunos, apenas Alexandre Wollner guarda algumas imagens e lembranças vívidas do curso, que organizou em seu livro¹. Mesmo assim, não soube responder a várias das minhas perguntas sobre personagens da época, professores e alunos. Ele e os demais entrevistados desse trabalho sorriam, complacentes, diante da minha desilusão, ao ver minhas perguntas sem respostas. “Também”, comentaram muitos, “tudo isso aconteceu há mais de 50 anos!”

O arquivo do MASP, as entrevistas realizadas com ex-alunos e Flávio Motta, ex-professor da escola e a coleção da revista *Habitat* foram, portanto, minhas fontes de informação.

No arquivo do MASP encontrei uma série de textos manuscritos, outros datilografados, assinados por Pietro Maria Bardi. Também encontrei um diário de classe da primeira turma, uma série de cópias de cartas dirigidas a pessoas e instituições e um conjunto de recortes de jornais, a maioria dos Diários Associados.

Como o próprio Bardi, Alexandre Wollner e Flávio Motta me asseguraram, os jornais não pertencentes a Assis Chateaubriand ignoravam as iniciativas do MASP e não registravam suas atividades, a não ser quando elas assumiam proporções internacionais

¹ WOLLNER, Alexandre. *Design visual 50 anos*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

incontestáveis. Não era, disseram-me, o caso da escola. Decidi consultar os arquivos do Diário de São Paulo, em busca de matérias, eventualmente não recolhidas e guardadas no MASP. O jornal repassou parte de seu arquivo – dos últimos anos – para o Centro Cultural São Paulo. Já os jornais mais antigos não estão disponíveis para pesquisa.

Os depoimentos de ex-alunos e do professor Flávio Motta; de pessoas próximas ao MASP no período; de pessoas próximas a outras que participaram da escola passaram a ser fundamentais fontes de informação nesse processo. No entanto, aí me vi às voltas com os problemas da história oral: lidar com a memória (50 anos!) de pessoas que tiveram diferentes graus de envolvimento com o curso e cujos filtros determinaram narrativas bastante distintas entre si. Se a história oral procura dar voz aos iletrados, numa clara opção política, aqui os recursos da história oral tentam rastrear, numa aventura quase detetivesca², uma experiência fundadora do design brasileiro, cuja documentação é (ou foi) precária. É possível que documentos venham a ser encontrados no próprio Instituto P.M. Bardi e Lina Bo Bardi ou em guardados de ex-alunos. Não está descartada, no entanto, a hipótese de os cursos do IAC, especialmente o de desenho industrial, terem sido parcamente documentados, a despeito da preocupação de Pietro Maria Bardi de registrar as atividades do Museu. A desvalorização do trabalho é uma característica do mundo colonizado, observa o professor Julio Roberto Katinsky. E talvez o IAC, apesar de seus fundadores italianos, esteja compreendido nessa tragédia.

Foi, portanto, um *wishful thinking* que me fez acreditar que o IAC seria um prato saboroso e farto de documentos. A carência de documentação, especialmente, aquela relativa aos cursos e seus conteúdos, me fez reorientar a pesquisa. Comecei esses parágrafos avisando que a pesquisa sobre o IAC se baseou numa suposição, numa suspeita e numa constatação. A suposição da existência de abundante documentação era equivocada.

Já a suspeita ganhou força, solidificou-se. A suspeita era que o curso de desenho industrial do MASP tivesse fundado um discurso sincrético de desenho industrial, legatário, ao mesmo tempo, de uma visão utópica, construída por tantos personagens,

² Na discussão que faz dos métodos da antropologia e da história, Marc Augé diz o seguinte: “O historiador não tem, como o antropólogo, a possibilidade de verificar no terreno a validade e o alcance de suas hipóteses, e é a partir de uma série de índices, como nas investigações policiais que ele pode tentar estabelecê-las”. AUGÉ, Marc. *Pour une Anthropologie des Mondes Contemporains*. França: Flammarion, 1997. (Trad. minha)

especialmente da história europeia do desenho industrial e de uma visão, digamos, pragmática, alicerçada especialmente no design norte-americano.

O embate entre essas matrizes de pensamento e prática se deu em Chicago, alguns anos antes da fundação do IAC, nas escolas dirigidas por Lazlo Moholy-Nagy. O Institute of Design Chicago foi o modelo inspirador do IAC, conforme atestam documentos assinados por Pietro Maria Bardi. Por isso, voltei-me para as experiências didáticas de Chicago, por meio do pensamento de Moholy-Nagy, Walter Gropius e pelo estudo de Victor Margolin sobre Moholy-Nagy. A forte tensão entre o meio empresarial que patrocinava a escola de Chicago e o pensamento utópico e rigoroso de Moholy-Nagy não se reproduziram no Brasil. Aqui, os empresários mal se aproximavam da escola de desenho industrial do MASP, como tentarei mostrar adiante.

Enfim, suspeito que o IAC tenha contribuído para esboçar um discurso sincrético relativo a design, que “resolveu” a polarização que, nos anos 1950 se daria entre a gute Form e o good design ou entre a gute Forme o styling. Faço a análise desse discurso fundador principalmente a partir de textos de Pietro Maria Bardi, escritor prolífico, e de um artigo de Jacob Ruchti.

Falei da suposição e da suspeita. Já a constatação é de que ex-alunos da escola de desenho industrial do MASP tiveram contribuições importantes na prática e na divulgação do desenho industrial no Brasil, especialmente na área gráfica, mas não só nela. Alexandre Wollner, Emilie Chamie, Ludovico Martino, Estella Aronis, Aparício Basílio da Silva, Irene Ruchti, Antonio Maluf, Maurício Nogueira Lima, Attilio Baschera foram alunos do IAC. Ocupei-me em levantar algumas dessas trajetórias, consegui poucas, mas obtive alguns dados sobre personagens com poucos registros.

A suposição, equivocada; a suspeita, incerta; e a constatação, certa, foram as bases da escolha do tema desta dissertação.

Antes que digam que eu disse...

Como jornalista afastada da universidade há mais de 20 anos, vejo que o discurso acadêmico deve ter fortes retaguardas. Aí vai uma delas.

Afirmar nesta introdução que suspeito que o IAC tenha fundado um discurso específico sobre design. Com isso não quero dizer que o IAC foi o nascedouro do design brasileiro. Na época de sua abertura, já existiam há tempos muitas iniciativas de um campo que ainda não se reconhecia como tal, mas que praticava as tarefas de projeto na indústria do mobiliário; na indústria de embalagens; na atividade editorial.

Há, inclusive, um território inteiro a ser desbravado, que é aquele dos artistas e/ou publicitários encarregados de um conjunto de trabalhos na área gráfica, aí compreendidas as embalagens; e também no campo de objetos de consumo não duráveis. Antes do IAC, portanto, encontramos uma série de trabalhos realizados por designers cuja formação se deu de várias formas, entre elas o da publicidade.³

No entanto, antes do IAC, não havia uma visão do design como campo disciplinar e atividade profissional de projeto de mercadorias, gráficas ou tridimensionais. Ao que tudo indica, as experiências de design de mobiliário tinham como protagonistas arquitetos, artistas plásticos ou pessoal técnico de empresas⁴. Aquelas de design gráfico reconheciam-se no campo das artes gráficas. Não há registro de qualquer fórum unificador destas atividades como pertencentes a um só domínio intelectual antes do IAC.⁵

³ É o caso de Antonio Muniz Simas, titular do primeiro escritório brasileiro de design de embalagens, a DIL (Desenho Industrial Limitada), que abriu as portas em São Paulo em 1963. Simas vinha de agências de publicidade, onde se dedicou a projetos de embalagens desde os anos 1950. No livro *História da Embalagem no Brasil* encontram-se vários exemplos de projetos realizados por donos ou diretores dentro das empresas de bens de consumo e também de funcionários das chamadas indústrias convertedoras de embalagens, como é o caso de Jean Marie Fernand Édange, presidente da Unilever entre 1947 e 1957 e que desenhou embalagens da Atkinsons. CAVALCANTI, Pedro e CHAGAS, Carmo. *História da Embalagem no Brasil*. São Paulo: ABRE, 2006. Também é preciso pesquisar os artistas que desenhavam para as Indústrias Matarazzo, para Baby Pignatari. É bom lembrar que Baby Pignatari trouxe para o Brasil os artistas Túlio Costa, Aldo Calvo e Bassano Vacarini que trabalharam no TBC.

⁴ Ver a esse respeito os trabalhos de SANTOS Maria Cecília Loschiavo dos. *Tradição e modernidade no móvel brasileiro – visões da utopia na obra de Carrera, Tenreiro, Zanine e Sérgio Rodrigues*. Universidade de São Paulo, FFLCH, tese (doutorado), professora orientadora Otília Beatriz Fiori Arantes, 1993 e também . *Móvel Moderno no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel, Fapesp, Edusp, 1995; e de SANTI, Maria Angélica. *Contribuições aos estudos sobre as origens da produção seriada do mobiliário no Brasil – a experiência: Móveis Cimo S/A*. Universidade de São Paulo, FAU, dissertação (mestrado), professor orientador Gabriel Bolaffi, 10/3/2000. Nesses trabalhos pode-se ver que as matrizes do pensamento moderno estão presentes em alguns arquitetos que fizeram executar móveis. Também se podem examinar os casos de móveis projetados por empresários, dentro de matrizes modernas, resultado não de escolhas estéticas, mas de determinações operacionais.

⁵ O pesquisador Guilherme Cunha Lima faz referência ao curso de Artes Gráficas da Fundação Getúlio Vargas fundada pelo artista Tomás Santa Rosa nos anos 1940. A escola teria sido baseada na experiência da Bauhaus, “mas mostrava forte influência da École de Paris, que revela a matriz francesa da cultura brasileira antes da Segunda Guerra Mundial”. LIMA, Guilherme

Instituto **MUSEU**
de Arte Contemporânea

Cunha. *Pioneers of Brazilian Modern Design*. Desire, designum, design., 4th European Academy of Design, Conference Proceedings 10-12 April 2001, Universidade de Aveiro. (Tradução minha). A escola limitava-se às artes gráficas. As escolas de design pós IAC serão pautadas por programas que compreendiam artefatos bi e tridimensionais, até recentemente, quando alguns cursos universitários se fixam em uma das modalidades do design, caso atual do Senac-SP.

CAPÍTULO 1

Da escola de historiadores de arte para a escola de técnicos para a indústria.

O ano de 1951 é costumeiramente lembrado na história da arte brasileira como o da I Bienal de São Paulo. Nela Max Bill foi o grande premiado internacional com a obra *Unidade Tripartite*. Meses antes, o artista ganhara exposição no Museu de Arte de São Paulo, instituição comprometida com o avanço do ideário artístico no Brasil.

O ano de 1951 também marca o início das atividades do curso de Desenho Industrial do Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo, para o qual Max Bill foi uma das grandes referências de alunos e professores.

Nos Estados Unidos, em 1951, era fundada a International Design Conference in Aspen – fórum no qual o design era visto como parte integrante do *good business*, freqüentado por designers e por homens de negócios.

O mundo recém-saído da II Guerra Mundial sofria os efeitos de uma reorganização em que os Estados Unidos da América e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas emergiam como as principais potências mundiais. A Guerra Fria, caracterizada por embates locais como a Guerra da Coréia, traduzia-se em ações culturais em todo o mundo, naquilo que se chama busca por hegemonia, a adoção de valores ligados ao ideário socialista/soviético e à ideologia capitalista norte-americana, o *american way of life*.

O Brasil, depois de anos da ditadura do Estado Novo, vivia em regime democrático estreitamente conectado à política norte-americana.

No pós-Guerra muitos europeus, de diversas formações e filiações político-culturais, vieram para o Brasil, muitos deles estabelecendo-se em São Paulo. Vale observar que no campo da arquitetura e do design encontramos nos anos 1950 em São Paulo figuras como o polonês Jorge Zalszupin, autor de mais de 300 projetos de arquitetura e fundador da indústria de móveis L'Atelier; o arquiteto Gian Carlo Palanti que, junto com Lina Bo Bardi montou o Studio Palma, pequena fábrica de móveis modernos; os irmãos Hauner, vindos da Itália e que aqui também abriram lojas e fábricas de móveis modernos; o

rumeno Léo Seincman, que inaugurou sua loja de móveis e galeria de arte Ambiente em 1951.

São Paulo vivia um processo acelerado de metropolização cultural, da qual fizeram parte a fundação do Museu de Arte Moderna(1948) e do Museu de Arte de São Paulo, ambos empenhados em difundir a arte moderna, não-figurativa e ainda dentro da tradição de unidade das artes, conforme demonstraram Aracy Amaral, José Carlos Durand, Maria Cecília França Lourenço, Maria Arminda Arruda Nascimento em seus trabalhos.¹

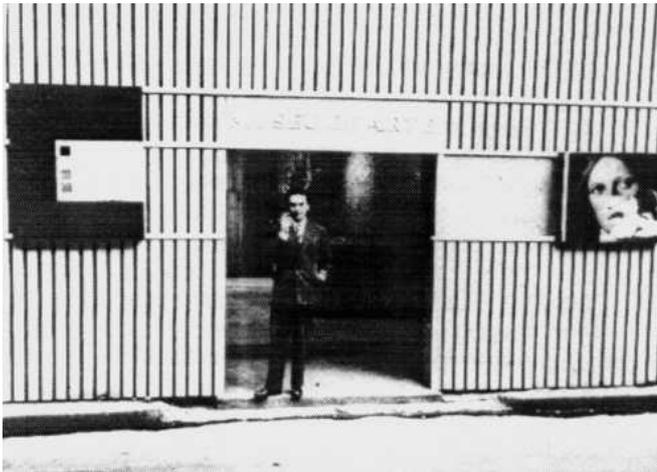
A fundação do MASP, em 1947, tendo à sua frente Pietro Maria e Lina Bo Bardi fez parte desse *aggiornamento* cultural e do estabelecimento de relações internacionais no campo das artes. Pode-se ver o MASP como um amálgama das grandes discussões político-ideológicas do mundo daquele período e também da relação do Brasil com esse mundo.

Seu fundador, Assis Chateaubriand, dono dos Diários Associados, achacava seus pares, empresários, o governo e almejava modernizar o Brasil por meio da adoção de métodos clientelistas, autoritários e dependentes de benesses do governo federal. Pietro Maria Bardi, atuara na Itália como *marchand* e crítico cultural, e fora árduo defensor da arquitetura moderna no interior das hostes fascistas. Lina Bo Bardi, também com formação moderna, foi durante toda sua vida, próxima da esquerda.²

Em 1950 Pietro Maria Bardi já concretizara o Museu de Arte de São Paulo no número 216/230 da rua 7 de abril, no edifício ocupado pelos Diários Associados e projetado pelo arquiteto Jacques Pilon. Com 1 000m² à disposição em um dos três andares do prédio, Bardi convidou jovens estudiosos e talentosos para formar uma equipe encarregada de oferecer formação a seu público por meio de cursos, conferências, apresentações de cinema e música. Entre eles estava Flávio Motta, incumbido, muitas vezes, de montar painéis didáticos sobre aspectos da história da arte.

¹ LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da Modernidade*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1994. ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura. São Paulo no meio século XX*. Bauru: Edusc, 2001. AMARAL, Aracy A.(coordenação). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*, Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna ; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977. DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção. Artes plásticas, Arquitetura e classe dirigente no Brasil 1855-1985*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1989.

² Ver a respeito MORAIS, Fernando. *Chatô, o rei do Brasil: A vida de Assis Chateaubriand, em dos brasileiros mais poderosos do século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. E também TENTORI, Francesco. *P.M. Bardi, 2000*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 2000.



Roberto Sambonet diante da fachada do Masp

Na primeira reforma do edifício para abrigar o Museu, levada a cabo por Lina Bo Bardi em 1946 e 1947, já se haviam retirado a cúpula e também já fora descartada a fonte proposta por Pilon para situar-se no meio do salão, ao gosto oitocentista, como comentou Bardi³. Na inauguração, descreve Bardi trinta anos depois,



Bardi discursa ao lado de Chateaubriand. Ao fundo, mostra didática.

“os convidados pararam diante dos quadros, sustentados nos suportes fixados em tubos de alumínio, que o Baby Pignatari havia nos presenteado, como homenagem de sua laminação (não foi possível colocar as pinturas nas paredes, pois estas ainda lacrimejavam de tão úmidas que estavam)”.⁴

Em 1948, o Museu promovera uma exposição sobre cadeiras, com ênfase nos modelos da indústria austríaca Thonet, explicitando a abrangência de sua atuação, longe de deter-se na história da pintura e da escultura ou das artes ditas maiores. Na Pinacoteca, cerca

³ *“Assis já devia ter dito ao arquiteto que o andar poderia ser destinado a uma sede de museu, tanto assim que o projetista tinha previsto uma cúpula na parte situada no vasado interno, propondo ainda, a instalação de uma fonte de água na parte inferior. A cúpula e enfeites decorativos foram eliminados, a fim de descartar qualquer lembrança romântica”* BARDI, P. M. 40 anos de MASP. São Paulo: Crefisul, 1986, p.14. E também: *“Pelo plano, naquele andar estava prevista a instalação de uma ‘galeria de arte’. Pondo em prática uma moda decorativa oitocentista, o arquiteto Jacques Pilon, um dos mais ativos e premiados em São Paulo, se preocupou em colocar no centro das salas uma fonte borbulhante. O enfeite foi eliminado, como também várias paredes, a fim de que o espaço obedecesse a um ambiente estritamente funcional. Uma sala para abrigar a iniciada coleção de obras; outra destinada à apresentação das exposições didáticas de história da arte, tendo encastoadas nas duas paredes laterais amplas vitrinas contendo objetos de complemento às pranchas; duas outras salas para as mostras periódicas; e, finalmente, um auditório destinado a conferências, concertos, aulas e cinema”*. BARDI, PM. A Cultura Nacional e a Presença do MASP. Turim: Fiat do Brasil, 1982, p. 8.

⁴ BARDI, PM. *Masp ano 30*, Arte Vogue, novembro de 1977, p. 86.

de dois anos depois, ao concluir a segunda reforma do Museu, Bardi instalara uma Vitrine das Formas, fazendo a apologia da universalidade e permanência de objetos de alta qualidade formal. Nela, justapusera objetos antigos e uma máquina de escrever Olivetti, projetada por Marcello Nizzoli.

“Estão expostas nesta vitrine desde a curiosa raiz de uma árvore até o último tipo de máquina de escrever Olivetti, passando-se pelos vasos egípcios, gregos, florentinos etc. a máquina de escrever ali se apresenta como um típico exemplo das possibilidades estéticas de um produto industrial, que foi devidamente projetado por um desenhista industrial.”⁵

Alguns críticos, ao ver a vitrine, comentaram que os funcionários do Museu deviam tê-la esquecido ali, no meio dos objetos de arte.⁶ Poucos entendiam que, na concepção de Bardi, assim como para tantos defensores do projeto moderno, tratava-se de vislumbrar a possibilidade de aliar-se às novas técnicas, ao mundo industrial gerando formas tão belas como aquelas desenvolvidas na Grécia clássica, na Itália renascentista e na Espanha barroca.

Assim como Le Corbusier combatia as artes ditas decorativas, aproximando o Partenon e os automóveis Humber e Delage como formas eternas⁷, Bardi também justapunha artefatos de diferentes períodos históricos, correndo o risco de ser mal compreendido pelos críticos da época. Ele se irritava com a ignorância geral do ambiente provinciano de São Paulo, mas seguia em frente, sempre encorajado por Assis Chateaubriand⁸. As exposições que o MASP promoveu em seus primeiros anos mostram claramente que a intenção de seu diretor não era apenas a de montar um acervo precioso com obras de diversos períodos, mas também contribuir para uma espécie de atualização do gosto do público. Le Corbusier, Richard Neutra, Max Bill, Saul Steinberg, Alexander Calder figuram

⁵ As palavras são de Pietro Maria Bardi citado por WOLLNER, Alexandre. *Design visual 50 anos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 49

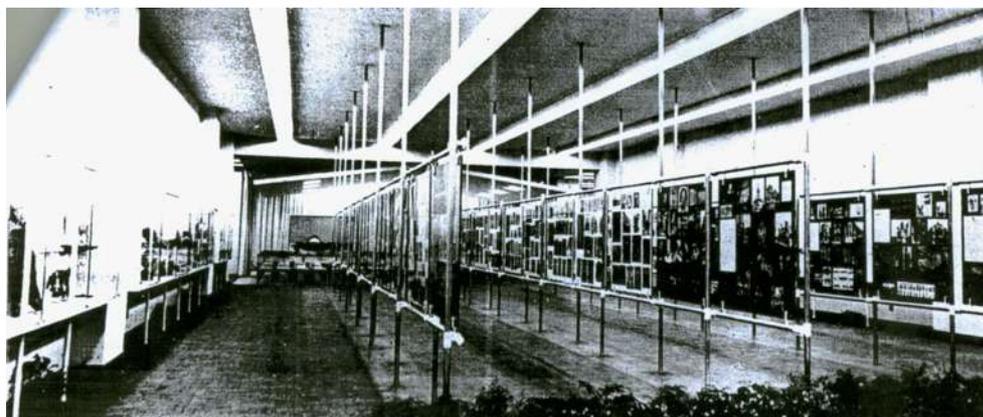
⁶ Em texto publicado em 1986, Bardi conta que *“Foi uma surpresa se encontrar na ‘Vitrina das Formas’, inaugurada na abertura do Masp, uma máquina de escrever ‘Olivetti’, originando o boato de que o diretor a havia esquecido lá. Representava, ao invés, o ‘design’, ramo significativo da arte contemporânea. Em frente da vitrina vê-se um móvel de Calder e ao fundo uma exposição de arquitetura racional.”* BARDI, P.M. *40 anos de Masp*. São Paulo: Crefisul, 1986, p. 21

⁷ LE CORBUSIER, *Artes decorativas*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

⁸ Todos os escritos de Bardi que falam do MASP têm em comum grandes homenagens a Chateaubriand. Bardi deixa sempre claro que, sem ele, o Brasil não teria o MASP. O apoio irrestrito de Chateaubriand a Bardi, apesar de algumas divergências pontuais, está bem explicitado em BARDI, Pietro Maria. *Sodalício com Assis Chateaubriand*. São Paulo: MASP/SHARP, 1982.

entre os nomes convidados do MASP para exposições temporárias. Ou seja, a escultura moderna (Calder e Bill) figura ao lado da arquitetura (Le Corbusier e Richard Neutra) e das artes gráficas vinculada à cultura de massas (Saul Steinberg). A mostra das cadeiras já abordava a questão do cotidiano e do design como esfera de educação do gosto. Do mesmo modo, a exposição de cartazes suíços, que tanto impressionou a Alexandre Wollner e a Emilie Chamie, por tratar-se de arte para milhões e cujo suporte era a própria cidade.

Já em 1948 Bardi relatou numa publicação da Unesco dedicada a museus que sua preocupação foi criar um *“instituto correspondente às condições atuais da cultura artística”*⁹. Para tanto, organizou um curso de história da arte e de noções gerais de museografia para jovens que gostariam de participar das atividades do museu. Bardi usou 200 m² dos 1000 que Chateaubriand lhe destinara para apresentar uma seção didática. Nesse espaço, painéis de vidro de 1,20 x 1,20m suspensos por tubos de alumínio comportavam 84 pranchas. O interesse despertado no público fez que Bardi organizasse um clube de arte para crianças de 5 a 12 anos; um curso de história da arte para estudantes de ginásio e colégio com atribuição de bolsas de estudo para os melhores, que lhes permitisse ir à Europa; cursos para estudantes universitários, em colaboração com professores da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo; cursos para professores de desenho; cursos para associações, escolas etc..¹⁰



Painéis de vidro suspensos por estrutura de alumínio.

⁹ Ver BARDI, P. M. *.L' experience didactique du Museu de Arte de São Paulo*. Parte Museum v.1, n. 3-4. Dec. 1948, p. 138.

¹⁰ BARDI, P. M. *.L' experience didactique du Museu de Arte de São Paulo*. Parte Museum v.1, n. 3-4. Dec. 1948, p. 139.

No entanto, essas atividades pedagógicas ainda não eram suficientes. Bardi decide, então, abrir uma escola destinada a formar pessoas especializadas em teoria e história da arte para trabalhar nos museus.

A necessidade era clara. Nos primeiros anos de funcionamento do Masp, como conta o professor de história da arte Flávio Motta¹¹, muitas vezes era o próprio diretor do museu que apresentava a coleção a visitantes. Amigos de Bardi, críticos e historiadores de arte como Renato Cirell Czerna¹², livre docente da Faculdade de Direito, os artistas Aldo Bonadei, Aldemir Martins também cumpriam essa tarefa. Segundo Flávio Motta, Czerna dava sustentação em história a Bardi, traduziu textos e escolheu grupo para monitoria do museu. Além deles, também eram monitores Enrico Camerini, Jorge Wilhelm, Nídia Lícia Pincherle, Gaby Bochardt.¹³ Flávio Motta começou sua atividade docente nesse período, assessorando a direção como monitor do museu. No período de 1948 e 1949, Bardi gestou a idéia de uma escola de formação de professores de história da arte.

Um dos documentos guardados pelo MASP revela as intenções de Bardi de organizar um *Istituto di Teoria e Storia del'Arte in São Paulo* (assim mesmo em italiano, no original) com o seguinte programa de trabalho:

- 1) Formação de uma biblioteca e uma plástica de história da arte.¹⁴
- 2) Desenvolvimento dos estudos de teoria e história da arte para seguir a carreira de professores dos museus.
- 3) Publicações dedicadas aos problemas de teoria e história da arte.

Nesse documento manuscrito, Bardi lista uma série de nomes que gostaria de convidar para fazer parte desse Instituto. São elas:

¹¹ Em depoimento à autora realizado em 7 e 19 de outubro de 2005. Todas as informações dadas por Flávio Motta, a seguir, terão como fonte esses depoimentos.

¹² No livro *The Arts in Brazil*, editado em 1956, Bardi faz um relato das atividades do MASP, privilegiando as atividades didáticas do Museu. Lá ele mostra os painéis dedicados a arte colonial brasileira, de 1947, organizado pelo professor Renato Cirell Czerna. P. M. BARDI. *The Arts in Brazil. A New Museum at São Paulo*. Milan, Italy: Edizioni del Milione, 1956, p.122.

¹³ Em texto publicado em 1982, Bardi cita os seguintes nomes como assistentes: Flávio Motta, Renato Cirelli Czerna, Enrico Camerini, Jorge Wilhelm, Nídia Lícia Pincherle, Gaby Bochardt. BARDI, PM. *A Cultura Nacional e a Presença do MASP*. Turim: Fiat do Brasil, 1982, p. 8.

¹⁴ No original, “*formazione di una biblioteca e una plastica di storia dell'arte*” e *Sviluppo degli studi di teoria e storia dell'arte – para seguir carreira de insegnanti dei musei*.

Lina Bardi
Pietro Maria Bardi
Rodrigo de Mello Franco
Anísio Teixeira
Gilberto Freyre
.....Gonzalves
Teixeira Leite
Pierre Verger
Germain Bazin
Jenny Segall
Isai Leirner
Sacks
Ernesto Wolff
Landmann
Baldus
Darcy Ribeiro
"quell'ungherese" (talvez Thomas Farkas...)
Marques
Aloysio
Krautmann
W. Pfeiffer
Eric Stickel
Hugo Goutier
Scioletti
Cascudo
....Moreira Leite
Mariano, Rio
Mendes Caldeira
Arq. Saia
Mugnaini
M.C.Franco
Jayme Maurício
Don Clemente
[quell del...Velasq]
Pedro Manuel

Geraldo Ferraz
Lourival Gomes Machado
Clarival Valadares
Wang
Moreira Salles
[quell i Atena]
Quirino Silva

A idéia, portanto, de Bardi era fazer um curso de história da arte reunindo intelectuais de várias áreas, inclusive antropólogos, (como Gilberto Freyre e Pierre Verger), arquitetos, críticos de arte, educadores (Anísio Teixeira). Ou seja, estava pensado um curso de amplo espectro, trazendo contribuições interdisciplinares para a formação dos professores. Também é digno de nota que essa lista trazia nomes que seriam também ligados ao Museu de Arte Moderna, como Lourival Gomes Machado e Wolfgang Pfeiffer.

Não se sabe porque o projeto dessa escola foi abandonado. Um dos documentos na pasta do IAC do MASP são os *“estatutos funcionales del Instituto Amatller de Arte Hispánico”*, de Barcelona. Os estatutos tiveram o título riscado e sobre ele está escrito a mão Instituto de Teoria e História da Arte. Os estatutos dizem respeito a uma instituição de arte (Barcelona) e nada têm a ver com uma escola de artes ou uma escola de design.

Os demais documentos manuscritos ou datilografados de Bardi a respeito de escola falam de escola de desenho industrial. Nos demais documentos não há mais menção a esse curso de formação de pessoal capacitado para trabalhar em museu. Passa-se a falar do Instituto de Arte Contemporânea.

Também aqui é importante um reparo. Nos escritos de Bardi, ora o Instituto de Arte Contemporânea é sinônimo da escola de design; ora é um título guarda-chuva que abriga cursos livres de desenho, de fotografia, de gravura, a escola de propaganda e cursos para crianças. De acordo com Luiz Hossaka, aluno da primeira turma do IAC, que se tornou assistente de Bardi e é curador do MASP até hoje, *“o IAC na verdade deveria ser a união de todas as escolas do MASP, cinema, tecelagem etc. Não sei porquê confundi-*

se o curso de design com o próprio IAC.”¹⁵ Dessa ambigüidade nascem vários mal-entendidos.¹⁶

Ao apresentar o programa da nova escola, Bardi adota o nome Instituto de Arte Contemporânea como escola de desenho industrial. Vejamos:

“Museu/Instituto de Arte Contemporânea

Programa:

O Instituto de arte Contemporânea é uma iniciativa do ‘Museu de Arte’ de São Paulo. Tem por objetivo incrementar o estudo e as pesquisas no terreno das artes aplicadas. Adota uma orientação nitidamente contemporânea. Procura orientar a produção industrial, a fim de que os objetos de uso comum e de alcance coletivo, atinjam um nível estético elevado e em coerência com a época atual. Assim, o Instituto está convencido de contribuir, através das artes aplicadas, para a formação de uma consciência clara da função social da arte.¹⁷

Curso preliminar é obrigatório a todos os alunos matriculados no Instituto. Visa dar orientação básica necessária ao bom aproveitamento nos cursos de especialização que no futuro os alunos irão freqüentar.

Duração 1 ano.

- 1) História da Arte
- 2) Noções de arquitetura
- 3) Teoria da forma com aulas de Geometria, Teoria do Espaço, Teoria da Cor e da Luz, Estudo dos materiais, Composição e teoria da construção

Prática, com aulas de :

Desenho da Natureza

¹⁵ Em depoimento à autora realizado em 12 de janeiro de 2006. A partir daqui, toda informação creditada a Luiz Hossaka tem como fonte esta entrevista.

¹⁶ Um deles é o de Heloísa Dallari Chyriades que afirma que Danilo Di Prete foi aluno do Instituto de Arte Contemporânea e que Geraldo de Barros foi professor do mesmo Instituto. Danilo Di Prete participou da escola de Propaganda do Masp e Geraldo de Barros coordenou o laboratório de fotografia do MASP, que fazia parte do Instituto de Arte Contemporânea *lato sensu*. No entanto, ele se tornou designer gráfico e de móveis sem formação formal específica, tendo estudado apenas gravura, fotografia e pintura. CHYPRIADES, Heloisa Dallari. *Os primeiros cartazes geométricos brasileiros*. In. Revista Pós nº 6, dezembro de 1996, p.60-68. Para a formação de Geraldo de Barros como designer de móveis, ver CLARO, Mauro. *Unilabor: desenho industrial, arte moderna e autogestão operária*. São Paulo: Senac São Paulo, 2004.

¹⁷ Os textos citados têm na sua forma original vários erros de datilografia, gramática e redação. Decidi não conservá-los, optando por maior fluidez na leitura.

Contato e pesquisas dos materiais

4) Modelagem, construção, aplicação de cores.

Especialização (1 ano)

1-Pedra

2- Madeira

3- Metal

4- Cerâmica

5- Vidro

6- Tapeçaria e tecelagem

7-Artes gráficas e fotografia – composição tipográfica; técnica tipográfica, publicidade, lay-out, cartaz, gravura, fotografia.

Cursos complementares programados:

Evolução do concreto armado – Pier Luigi Nervi

Arquitetura dos Jardins – Roberto Burle Marx

Acústica na Arquitetura – Rino Levi”

Tratava-se, portanto, de projeto de curso de dois anos, em que o ensino da arquitetura, embora reduzido a “noções” tem grande importância, pois é uma das três cadeiras do primeiro ano e está presente nos três cursos complementares No segundo ano, além das oficinas de ofícios artesanais, Bardi faz aproximar as artes gráficas e a fotografia do campo da publicidade. É importante notar que Bardi usa o termo “artes aplicadas” ao definir os objetivos do curso. É de notar também que já nesse momento está a preocupação de Bardi de aparelhar a indústria e de atualizar o gosto.

Por que Bardi teria desistido de uma escola e formulado o projeto de uma outra? Não há qualquer subsídio para essa resposta. No entanto, é possível pensar que o diretor do Masp já houvesse conseguido colaboradores do Museu com preparo suficiente para dar conta das tarefas ligadas à teoria e história da arte, dentre elas o próprio Flávio Motta, assistente da direção do Masp e docente de seus cursos. Além daqueles colaboradores formais, gravitavam no Masp uma série de personalidades mencionados nos depoimentos de ex-alunos, muitos deles italianos, e que tiveram contribuição para a formação de uma cultura de design em São Paulo, entre os quais o arquiteto Gian Carlo Palanti, sócio de Lina e Pietro Bardi no Studio Palma, que fabricava e vendia móveis modernos; Bramante Buffone, responsável pelas publicações e pelas aplicações da

identidade corporativa da gráfica da Olivetti no Brasil e que fez catálogo da Olivetti em conjunto com Flávio Motta; desenhou máquina de escrever para a Olivetti, (em equipe composta por Abraão Sanovicz e Julio Katinsky¹⁸); realizou painéis cerâmicos em edifícios de arquitetura moderna em São Paulo; Joan Vila, poeta italiano que organizou as exposições didáticas poeta italiano que; Tito Batini, escritor; Francesco Flora, historiador da arte; Guido di Ruggero, historiador da filosofia; o pintor Gastone Novelli.

Desse modo, entende-se o Masp e suas iniciativas nos primeiros anos de sua existência como *“fenômeno cultural pós-II guerra Mundial entre Europa e América e contribuição dos imigrantes pós II Guerra Mundial que tinham grande lastro cultural”*, conforme as palavras de Flávio Motta. Além desses professores e conferencistas do IAC, deram aulas no Masp os cineastas Alberto Cavalcanti e Henri-Georges Clouzeau; o historiador da arte Germain Bazin; Deoclécio Redig de Campos, curador do Museu do Vaticano; Francesco Fera, crítico de arte conhecedor do movimento futurista.

Ao abrir mão do Instituto de Teoria e História da Arte, Bardi teria encontrado missão maior para o Museu: a possibilidade de intervir no mundo da indústria ao propor uma escola de desenho industrial. As tarefas de elevação do gosto que pretendia estavam vinculadas ao conjunto da vida e não apenas ao domínio das artes.

É preciso lembrar que nos primeiros anos de fundação do Masp, Bardi acompanhava Chateaubriand em sua missão de angariar apoio financeiro e doações de obras para o Museu. Conhecia, assim, a elite paulistana, aquela que Chateaubriand escolhera como potencial doadora do Masp. Nessas missões, Bardi visitava as residências da burguesia paulistana, seus gostos, a arquitetura e os móveis que faziam parte de seu cotidiano.¹⁹ É possível que, vendo o mau gosto da elite, tenha decidido atuar na formação

¹⁸ Julio Katinsky conta que o projeto da máquina de escrever foi engavetado. Anos depois, a mesma máquina surgiu como projeto de Ettore Sottsass, na Olivetti italiana.

¹⁹ *“Muitas vezes o diretor acompanhava o Patrão nas visitas que fazia às casas onde eventualmente existiam obras de algum interesse.”* BARDI, PM. 40 anos de MASP. Crefisul, 1986, p.18. *“Fomos, uma tarde, visitar um supermilionário que tinha prometido, após ingentes esforços e as advertências de praxe, doar uma obra de arte importante para o Museu. (...) Entramos, admitidos na presença da ‘vítima’. Eu, como ‘professor de arte’ poderia escolher qualquer dos quadros pendurados na parede”*. P. M. BARDI apud DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*, p. 126. *“(…) durante uma recepção por ele programada para vários colecionadores de obras de art (A.Chateaubriand), anunciava em voz alta as doações e as agradecia. O proprietário da obra, geralmente muito rico, ficava sem graça de desmentir e concordava. E, assim, o Mecenas Chateaubriand recolheu vários quadros oferecidos àquele museu”* P. M. BARDI apud DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*, p. 127.

de “artistas industriais”. Se a elite não fosse educada no bom gosto moderno, como poderia tornar-se mecenas do Masp? Teria de continuar sendo extorquida e/ou chantageada por Chateaubriand. Aqui merece ser citada a frase que resumia o tratamento que Chateaubriand dava à elite paulistana: *“Faca para sangrar burguesia e primeira página do jornal para dar-lhe medalhas”*.²⁰

Eis como Pietro Maria Bardi se refere aos ricos, comentando as ações de Chateaubriand:

“De fato, quando um abastado ‘quocunque modo’ aparecia na rede, o Caprichoso o badalava com uma amabilidade fora de medida, passando por cima de tudo, agüentava conversas insuportáveis, porque, como é sabido, os ricos em geral só falam em negócios e não trocam quatro palavras que não sejam algo do seu interesse. Mas a tática era o homem de posses merecer consideração, cortejo, espaço jornalístico sem economia, manchetes de porte, e tudo para cavar um cheque a favor das tantas benéficas campanha promovidas pelo Mandante. É

O livro de Fernando Moraes traz muitas descrições dos encontros de Chateaubriand com membros da elite brasileira e suas táticas de conseguir doações para o Masp:

“Nos anos que se seguiram, a alta sociedade do Rio e de São Paulo iria se cansar de freqüentar as requintadas festas de Chateaubriand – mas ia pagar caro. Para montar o MASP ele começou usando métodos quase iguais aos adotados para a campanha dos aviões: primeiro era preciso caçar um milionário (ou um grupo deles) para doar o dinheiro que pagaria uma determinada obra de arte a ser adquirida na Europa”. MORAIS, Fernando. *Chatô, o rei do Brasil: A vida de Assis Chateaubriand, em dos brasileiros mais poderosos do século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 481-482.

Em discurso polêmico durante uma festa e que foi publicado em forma de artigo nos Associados, Chateaubriand diz o seguinte: *“(…) O gosto pelas coisas belas não é um privilégio das elites. Também o povo aspira, instintiva e obscuramente, às emoções do encontro com um Rembrandt, um Velásquez, um Goya, um Greco, um Botticelli, um Tintoretto.*

De onde, entretanto, tirar recursos para levar a arte ao povo? Formulam queixas contra a família voraz dos tubarões, mas conosco eles têm sido dóceis e flexíveis. Talvez porque lhes falemos pedagogicamente de seus deveres coletivos, eles costumam ouvir-nos. Acentuamos os riscos que corre sua estirpe numa era que é o século dos assalariados e dos monopólios estatais. E eles sabem que, na verdade, o que fazem conosco são seguros de vida.

Estamos fornecendo salva-vidas à nossa burguesia. A campanha da Aviação, a campanha da Criança, o Museu de Arte e outros programas que temos na incubadeira, meu senhores e minhas senhoras, são os itinerários salvadores de vossas fortunas (...)” Ob. cit., p. 483

E continua:

“(…) Aprendi com o banqueiro Correia e Castro, aqui presente, e adotei como minha uma técnica de indiscutível eficiência para reeducar a burguesia: anunciar para breve o fim do mundo burguês, que sucumbirá aos ataques soviéticos. Apresento, contudo, a única hipótese de salvação, que é o fortalecimento das células burguesas. Uma das formas de fortalecê-las é doar Renoirs, Cézannes e Grecos ao Museu de Arte. O que significa que enfrentar os bolcheviques pode custar a cada um dos senhores modestos 50 mil dólares.” Ob. cit., p. 483-484.

²⁰ A frase me foi repetida por um de meus entrevistados, que pediu para não mencionar a fonte.

preciso dizer que eram combinadas as contrapartidas e pactuar as doações em determinados favores.

Se no museu tivéssemos que esperar a chegada de um destes sofredores do bem público, tão comum nos Estados Unidos, dispostos a permanecer incógnitos, teríamos hoje apenas uma quadraria de nada.”²¹

Desde cedo, ao mesmo tempo em que propunham a escola, os Bardi fundavam a revista *Habitat* e batiam-se contra a o gosto dominante, a decoração, pregando a favor do desenho industrial.

Incansáveis defensores do gosto moderno, o casal Bardi redigiu²² uma série de notas e artigos na revista *Habitat* ridicularizando o gosto eclético, os decoradores, a admiração por estilos do passado e conclamando a procedimentos compatíveis com a era da máquina.

Desde o primeiro número da revista *Habitat*, de outubro de 1950, há um comentário jocoso sobre a ação dos decoradores:

²¹ BARDI, Pietro Maria. *Sodalício com Assis Chateaubriand*. São Paulo: MASP/ SHARP, 1982, ps. 89-90.

²² Muitas dessas notas não estão assinadas mas têm estilo próximo aos artigos manuscritos de Pietro Maria Bardi. Em entrevista à autora, Flávio Motta também confirmou que Bardi escrevia constantemente sobre decoração, ridicularizando a “cultura decorativa” brasileira. O tom das notas se coaduna perfeitamente com o pensamento de Lina Bo Bardi, expresso em texto em seu livro: *“Minha opinião sobre decoração? Essa infeliz palavra substituímos imediatamente por ‘Arquitetura de Interior’. Tarefa da mais séria responsabilidade de nossos dias: a disposição interior da casa, a formação do ‘habitat’ por excelência, onde os homens se desenvolvem e formam sua mentalidade e de onde partem para iniciar sua própria vida individual, para pensar, trabalhar e, também, infelizmente, para guerrear. Na Exposição da Cadeira, que organizamos no Museu de Arte, colocamos ao lado da fotografia de um homem sentado em cima de uma pedra, a de uma senhora sentada numa cadeira sofisticada, de proporções erradas e mais apropriada para um elefante do que um ser humano. É claro que temos muito respeito aos objetos antigos, os verdadeiros, e que os conversamos também dentro de casa, mas como relíquias, que de vez em quando trancamos no armário. Mas violentar uma época impondo-lhe embalsamentos de gesso e papelão, significa desconhecer o progresso fatigante e doloroso da humanidade, que a incompetência, o diletantismo e a ignorância fazem recuar de quilômetros a cada centímetro que ela consegue conquistar em seu caminho para a frente. O Brasil possui uma matéria-prima-público de primeira ordem, ainda imune dos estragos do mau gosto. Cabe aos arquitetos competentes e intransigentes a tarefa de defendê-la, combatendo o diletantismo, a fim de formar no público um critério seguro de seleção. Fique claro que, ao falar de arquitetos, não nos referimos a todos os que se formaram em arquitetura, mas apenas àqueles que compreenderam e compreendem o profundo alcance social da arquitetura moderna.”* FERRAZ, Marcelo Carvalho, Org. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Empresa das Artes, 1993, p. 60. Além disso, é bom lembrar que Pietro e Lina assinavam, muitas vezes editoriais e artigos na *Habitat* com o pseudônimo de Abelardo.

“Decoradores

Para se ter uma idéia dos pensamentos que presidem à decoração oficial, é suficiente dar uma olhadela nos lustres que enfeiam o teto da passagem subterrânea da Praça do Correio, em São Paulo.”²³

Na revista *Habitat* n^o 2 de janeiro de 1951, a coluna sob o título decoração equivale a um manifesto:

Decoração

Com esta palavra maltrata-se um das mais sérias responsabilidades de hoje: o arranjo interno de casa a formação do “habitat”, no verdadeiro sentido da palavra, onde os homens se desenvolvem, onde formam-se suas mentalidades, onde eles se preparam para trabalhar, para pensar, e ah! para fazer as guerras. Esta palavra desventurada, (que logo nós substituímos por “arquitetura interna”) apropria-se especialmente as senhoras e cavalheiros distintos, que a ela se dedicam, nos momentos livres entre um coquetel e um jogo. Os arquitetos modernos, os intransigentes, dizíamos, aqueles que trabalham em silêncio e vêm na nova arquitetura o caminho a decência e a salvação para humanidade, estes arquitetos pois, deveriam ser retratados como alguns santos antigos, de couraça e espada flamejante, a espada para combater a vasta multidão de incompetentes e ignorantes que avança com falsos cristais, falsos ouros, pernas retorcidas de cão ou leão, cortinas de cetim e de tafetá, franjas a adejos, mouros e mourinhos, estuques e estuqueiros, armas e lustres de verdadeiro ou falso Baccarat, com os acolchoados, os estofos, os matelassé, as porcelanas (especialmente as porcelanas) os cordões, a cor verde de amêndoa, cor de rosa de sorvete, branco de açúcar, azul, roxo, os pompons, sobretudo os pompons. Clarificamos: a multidão não é formada pelo público (queríamos dizer povo), mas pelos “decoradores” e “decoradoras”, pessoas que discutem horas a fio sobre os estilos “francês”, “provençal”, “rústico”, deslumbrante e assim sem fim. Senhoras de grande elegância,

²³ Revista *Habitat*, 1: 95

especializadas em mouros de papelão que sustentam lampiões, ladeando os divãs ondulados de franjas vistosas. O público vê e muitas vezes acredita, pela tendência própria do homem de seguir os baixos e em aparência estimulantes instintos, quando não há uma firme convicção profundamente enraizada para combatê-los. Esta convicção nós a temos; somos sinceramente persuadidos uma cadeira de taboca ser mais moral e importante dum divã de franjas, de estilo “francês”. Na exposição da cadeira organizada o no passado, colocamos ao lado duma fotografia dum homem sentado sobre uma pedra, aquela duma senhora numa cadeira toda enfeitada, de proporções erradas, mais apropriada para um elefante que para um homem. Queremos ser claros: respeitamos profundamente as coisas antigas, as verdadeiras, e as conservamos também em nossa casa, mas como relíquias, e de vez em quando as fechamos no armário. Mas profanar uma época com imposições de cacarecos de estuque e papelão, é desconhecer o progresso trabalhoso dolorido da humanidade, e por um avanço, fazem a recuar de quilômetros. O Brasil há uma matéria prima, o público, de primeira ordem, ainda não estragada, é dever dos arquitetos competentes defendê-la, combater o diletantismo, formando no público uma convicção firme para poder selecionar.²⁴

No mesmo número, eis o que presumivelmente Bardi escreve sobre as vitrines:

“Vitrinas

Para avaliar a situação do gosto das vitrinas, teria sido suficiente ver as decorações do mês de dezembro: neve feita de algodão, estrela de papel prateado, galinhos de pinheiro, papais Noel; uma profusão de decorações de gosto nem sequer provincial, porque a província apresenta sempre algo de ingênuo e ignorante, que salva tudo. Mas quantos são os vitrinistas da cidade? Vitrinista torna-se, e as vezes torna-se por acaso, sem uma escola, sem uma capacidade para o desenho, sem freqüentar aqueles cursos que os diletantes às vezes organizam, para receber algumas quotas. Observamos de recente em

²⁴ Revista *Habitat*, 2: 91

Nova York uma bela ocorrência para a estética da cidade, a eficiência estética das vitrinas, a vontade de atrair a atenção do público, a infinidade de novas idéias, trabalho feito todo por artistas, estrelas, ideadores; tivemos muita curiosidade e perguntamos donde vinha tanto bom gosto e tanto inteligente fervor. Responderam-nos, que tem muita experiência no campo da estética. Temos que louvar a iniciativa de um grande país qual os Estados Unidos que ao perceber o valor de um especialista estrangeiro recebem-o e convidam-o com a maior cordialidade. Assistimos a um episódio significativo: viajando para lá um inteligente gráfico italiano, Erberto Carboni, foi-lhe oferecido, na hora do desembarque, de fazer a capa de Fortune (número de outubro de 1950). Os americanos tem uma verdadeira civilização artística, porque sabem dar valor a capacidade estrangeira: por isso um Messinger, um Grosz, um Beckmann, têm em Nova York, escolas muito concorridas. Mas voltando ao assunto das vitrinas de fora, para não mencionar o fato que a Elena apresenta sempre obras primas de desenho industrial, em vitrinas tão modestas de dar um aperto ao coração. Então, comerciários, grandes e pequenos, que estais enriquecendo, porque não nos ofereceis vitrinas que não invoquem vingança?²⁵ (sic).

Note-se que aí Bardi já acena como tarefa do desenho industrial realizar as vitrines comerciais do comércio paulista, o que é reforçado pelo fato de Leopold Haar, que, na época, trabalhava como vitrinista, ter sido professor do IAC e ter publicado artigo a respeito do assunto na revista *Habitat*. Além disso, já em 1947, o Masp realizara um curso para vitrinistas, repetido em 1948.

Na revista *Habitat* n^o 3, há uma nota com título “Mesbla” com o seguinte conteúdo:

“Numa vitrina da ‘Mesbla’ copiaram uma célebre tela de Picasso como motivo decorativo para apresentação de um conjunto de mercadorias. Isto é muito importante e deve ser considerado como um passo para a frente na decoração das vitrinas de São Paulo, que espera o

²⁵ Revista *Habitat*, 2: 93.

*nascimento de um artista verdadeiro nesse campo tão importante das artes aplicadas.*²⁶

Aqui se consolida a idéia de que o desenho industrial tem, entre outras atribuições, aquela de compor vitrines para o comércio da cidade.

Na *Habitat* n^o 4, outra menção às vitrines e também à cópia:

“Papel

*Leopold Haar lançou a moda das figurinhas recortados e modelados sobre o papel branco para decoração das vitrinas; viu agora a diarréia deste sistema vitrinístico: a costumeira rotina dos copistas que – destituídos de qualquer idéias – apoderam-se das idéias alheias como cousas deles.*²⁷

No mesmo número da revista, a pregação do bom gosto em tom bem humorado:

“Passeata

*Se os quadros, os lustres, os adornos, os tapetes da maioria dos salões burgueses, se animassem de repente e organizassem uma passeata de protesto, veríamos pelas ruas um desfile de tão mau gosto, que os transeuntes morreriam pelo susto.*²⁸ (sic)

Nos números 5 e 6 da *Habitat*, novamente a questão das vitrines e do bom gosto em questão:

“Cabelos em dois

“Habitat” não está se dispondo a partir em dois o chapéu da arte. Sua ambição é, pelo contrário, contribuir a divulgar um pouco de bom gosto, onde o mau gosto é firmemente parafusado. É por isso que hoje

²⁶ Revista *Habitat*, 3: 95

²⁷ *Ibid.*, 4: 93

²⁸ *Ibid.*, 4: 90

tocamos o problema, das vitrinas, entregues à capacidade dos assim chamados vitrinistas, ótimas pessoas e em absoluta boa fé, que todavia nunca ouviram falar de bom gosto, de arte, de estética e assim por diante. Publicamos alguns exemplos de vitrinas que nos parecem não acertadas, sem por isso absolutamente infirmar a capacidade profissional de um ou de outros. Queremos pelo contrário convidá-los a refletir no assunto, a colaborar conosco para melhorar a vitrina e por conseguinte, a beleza das ruas da cidade. Sabemos que os verdadeiros culpados das vitrinas sem critérios são os proprietários das lojas: mas mesmo eles não tem culpa, porque, com raras exceções nunca pensaram que existe um problema de estética também na arrumação duma loja, duma vitrina.”²⁹

Trata-se, portanto, de ensinar bom gosto à nossa elite e àqueles que deverão servi-la como desenhistas industriais, incumbidos também das vitrines das lojas.

“Natal

Durante o Natal, os negociantes transformaram as vitrinas e fachadas das lojas num carnaval fantástico: parecia estar a avenida Rio Branco no Rio de Janeiro durante o zenite do grande Carnaval. Continue assim o comércio e acabará afogando o cidadão no mau gosto.”³⁰

A cruzada pelo gosto se realiza também nas críticas à imprensa, como se pode ler na revista : *Habitat* n^o 7:

“Página feminina

Talvez seja inevitável, mas toda semana, naqueles suplementos femininos que senhoras apressadas arranjam como bem podem para nossos quotidianos, é proposta às “donas de casa” uma decoração deste tipo: uma embrulhada sem pé nem cabeça, com um máximo de mau gosto que, ir além, será a morte.”³¹

²⁹ Revista *Habitat*, 5: 93

³⁰ *Ibid.*, 6: 91

³¹ *Ibid.*, 7: 96

A crítica chega aos móveis urbanos também no número 8 da revista *Habitat*:

“Luta nas ruas

Que os postes de iluminação em São Paulo ainda sejam assim, isto é, ainda em coluna dórice-coríntia e desenho algo humorístico, é fato que nem todos conseguiam explicar. Ou será que ainda estão de luto pela morte de D. Pedro II? Mas os imperadores passam, morrem e deslizam para o esquecimento. Por conseguinte esta hipótese também não é clara. Entretanto, observamos diariamente, - numa época em que a mão de obra deve ser um elemento precioso – muitos homens há eu, armados de balde e pincel, andam pela cidade numa fúria de pinceladas de ouro e de preto, de preto e de ouro.

Era essa a combinação de cores preferida pela funéreo-egípcio néo-clássico.

O luto exprime-se com o símbolo do ouro e do preto.³²

A decoração, tal como era ‘cometida’ em São Paulo, é alvo importante dos ataques modernos dos Bardi, que têm um aparato educativo em suas mãos e elegem como alvo a educação do gosto artístico da elite paulistana. Essa educação do gosto, na perspectiva moderna, compreende não apenas a obra de arte canônica, mas as artes comerciais, entre elas o desenho industrial, entendido como o projeto de objetos domésticos; as vitrines comerciais e os móveis urbanos e a comunicação visual. Eis o universo dos alunos do futuro IAC. O aparato educativo, por sua vez, inclui o Museu e a revista *Habitat*.

Aqui vale a pena chamar a atenção para a filiação de Pietro Maria Bardi a uma tradição do ensino do design. Embora Bardi tenha escrito que as Américas – e não a Europa – eram adequadas para a implementação de um projeto novo como o Masp,³³ pode-se

³² Revista *Habitat*, 7: 93

³³ “Eu venho da Europa. Lá, com frequência, preguei aos sete ventos esta idéia e elas somente despertaram polêmicas inúteis e efêmeras. Lá os museus, como sabem todas as pessoas instruídas, são instalados em edifícios históricos, e quando são construídos novos a tarefa é dada a ruminadores de velhos estilos arquitetônicos, com a intenção sádica de fazer nascer morto um edifício que deve conversar coisas mortas. Na Europa não há nada a ser feito neste campo: a cultura é um fato de erudição, muito polido num ambiente conservador, ou então um fato genial considerado suspeito no ambiente que pensa na possibilidade de uma inovação e – por outro lado – a ‘política-antes-de-tudo’ nutre nos melhores cérebros uma visão meramente realista do futuro

dizer que, ao procurar articular a arte e a indústria e ao abrir uma escola de artistas industriais, Bardi se filia a uma longa tradição, aquela de Sir Henry Cole.

Sir Henry Cole apoiou-se nos instrumentos museu, escola e publicação para divulgar a necessidade e as regras dos *industrial designers*. Esta vertente do design britânico foi valorizada por Pierre Francastel³⁴ e tem sido estudada nos últimos anos por historiadores que criticam a narrativa de Nikolaus Pevsner, *Os Pioneiros do Desenho Moderno*³⁵. Personagens subestimados por Pevsner, Sir Henry Cole, Owen-Jones e Christopher Dresser iniciaram uma linhagem de design industrial bem distinta daquela que teve, em última instância, John Ruskin como ideólogo e William Morris como propagador de uma visão e uma prática de design.

Ao contrário do horror expresso por Ruskin com relação à Exposição Industrial de 1851, e aos produtos gerados pela indústria, Sir Henry Cole saudou não só o conteúdo apresentado no Palácio de Cristal, mas ainda elogiou os produtos norte-americanos lá perfilados e que ganharam severas críticas da imprensa da época. Sir Henry Cole bateu-se pela abertura de museus ao grande público e pela fundação de museus de artes decorativas, como foi o caso do South Kensington Museum (futuro Victoria and Albert Museum); pela abertura de cursos de artes industriais como o Department of Practical Art do Museu, como parte da educação do público e ainda encorajou a criação de revista sobre artes aplicadas, o *Journal of Design Manufacturers*.³⁶

européu. As idéias, na Europa, são todas ou estritamente nacionalistas ou estritamente internacionalistas; ou estritamente ortodoxas ou estritamente utópicas. E, em qualquer coisas, sempre particulares. Não podemos esperar reformas desta Europa assim dividida, assim incapaz de gestos audazes e de renúncias generosas.

“Assim, na minha opinião, os americanos serão verdadeiramente os primeiros a compreender a função educativa dos novos museus. O Museum of Modern Art de Nova York é o primeiro passo no bom caminho. O interesse que observei no Brasil por algumas das minhas iniciativas destinadas a fazer conhecer a pintura antiga, o trabalho de um grupo de arquitetos [Lina, Giancarlo Palanti, Roberto Sambonet] que realizou uma unidade das artes em um difícil bem o dito de Maquiavel – ‘pigliare l’ impresa’ – para conseguir concretizar com a necessária energia as próprias iniciativas, me fazem compreender que o Brasil, de um momento para o outro, está em condições de resolver o problema dos museus de modo exemplar”.

Parece-me que no Brasil nos damos conta que as idéias audazes não são utopias, enquanto, ao contrário, as utopias não são nunca audazes”. BARDI, P. M. *Musée hors des limites*. Revista *Habitat* no. 4, setembro de 1951, citado por TENTORI, Francesco. *PM Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi e Imprensa Oficial do estado, 2000, p. 189-191.

³⁴ FRANCASTEL, Pierre. *Arte et technique aux XIX et XX siècles*. Paris: Gallimard, 1996, p. 26, 48, 72, 84, prim. ed. de 1956.

³⁵ PEVSNER, Nikolaus. *Os Pioneiros do Desenho Moderno*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

³⁶ PASCA, Vanni e PIETRONI, Lucia. *Cristopher Dresser Il Primo Industrial Designer*. Milão: Lupetti. 2001, p. 98.

Parece haver grande confluência entre as propostas de Cole e seu grupo e o programa de Pietro Maria Bardi para o MASP e as escolas do IAC. Essa tentativa de compreender as filiações do IAC, além das origens declaradas por Bardi, é necessária para que se possa localizar as origens do discurso do IAC, e entender o amálgama que foi feito na sua fundação e na elaboração de seu programa, de forma que se possa apreender o que significou essa experiência de escola, não como modelo transplantado para o Brasil, mas como recriação interna.

O documento que explicita a criação do curso de desenho industrial vem a seguir:

“Uma Escola de Desenho Industrial no Museu

O Masp inaugurará uma escola de Desenho Industrial especialmente dedicada aos jovens que desejam se iniciar nas artes industriais. O Desenho Industrial no Brasil ainda está para ser feito e enormes possibilidades defrontam-se para todos aqueles que, dedicando-se a este ramo de atividades, saberão acompanhar o espírito nitidamente contemporâneo de nossa época adaptando as mesmas linhas estéticas das artes puras as assim chamadas artes aplicadas e criando uma correspondência de valores estéticos entre umas e outras de forma que a atividade das primeiras não continue despreendida das necessidades e utilidades diárias da vida prática, mas engendre uma visão de conjunto harmoniosa de todas as artes dentro de uma concepção orgânica. Assim sendo, decidiu o Museu criar um Instituto de Arte Contemporânea que funcionará com caráter essencialmente didático destinando-se a formar técnicos em assuntos como cerâmica, artes gráficas, tecelagem, metais, mobiliário, bordados, esmaltes, jardinagem, desenho, pintura e plástica em geral adaptados para fins industriais. Funcionando em conjunto com o próprio Museu tem a escola a vantagem de valer-se de todo o material didático, da coleção de fotografias, objetos originais biblioteca especializada. Não visa a escola criar artistas, mas sim orientar os jovens com uma preparação técnica e artística bem dirigida, no sentido de dar-lhes a possibilidade de trabalhar, criar e contribuir para o incremento da

indústria em geral entro de um espírito e um gosto apuradamente contemporâneos.”

As diferentes congregações

No mesmo documento, Bardi relaciona a lista de pessoas que farão parte da congregação da escola:

Lasar Segall - presidente

Eduardo Kneese de Melo

Roberto Burle Marx

Lina Bo

Oswaldo Bratke

Rino Levi

Gian Carlo Palanti

Elizabeth Nobile

Alcides da Rocha Miranda

P.M. Bardi

Thomaz Farkas

Jacob Ruchti

Pode-se ver que do primeiro Instituto de Arte para a Escola de Desenho Industrial houve uma mudança radical. *“A idéia, agora, é formar técnicos com formação artística bem dirigida”,* apesar de Bardi falar de *“uma visão de conjunto harmoniosa de todas as artes dentro de uma concepção orgânica.”*

Também a composição do grupo que deveria fazer parte da congregação do Instituto reduziu-se bastante e manteve-se no campo das artes plásticas e da arquitetura. Aí estão 8 arquitetos (Eduardo Kneese de Melo, Roberto Burle Marx, Lina Bo, Oswaldo Bratke, Rino Levi, Gian Carlo Palanti, Alcides da Rocha Miranda e Jacob Ruchti), dois artistas plásticos (Lasar Segall e Elizabeth Nobile) e um fotógrafo (Thomas Farkas), além do próprio Bardi.

No texto que estabelece o programa da nova escola, Bardi faz uma verdadeira declaração de princípios e intenções:

“O IAC surge com a finalidade de colocar à disposição dos jovens uma escola e um centro de atividades, onde se estudam e divulgam os princípios das artes plásticas em favor da coletividade e em absoluta coerência com a época.

Um grupo de arquitetos, artistas e técnicos persuadidos da necessidade dessa iniciativa, reuniu-se com o objetivo de trabalhar nessa escola rigorosamente disciplinada e orientada numa base didática, visando: formar jovens que se dediquem à arte industrial e se mostrem capazes de desenhar objetos nos quais o gosto e a racionalidade das formas correspondam ao progresso e à mentalidade atualizada, aclarar a consciência da função do desenho industrial refutando a fácil e deletéria reprodução de estilos e o diletantismo decorativo; ressaltar o sentido da função social que cada projetista, no campo a arte aplicada deve ter em, relação à vida.

Em uma palavra, o IAC, solicitando a colaboração definitiva da indústria, deseja incrementar a circulação de idéias novas, de novos empreendimentos no campo estético, erroneamente considerado “torre de marfim” para iniciados, generalizando o mais possível as conquistas da arte, da tradição e da cultura.”

E estabelece o programa da escola:

Curso preliminar (obrigatório)

Cursos especializados (livre escolha)

Cursos complementares (facultativos)

Curso preliminar:

- a) matemática (álgebra, geometria, geometria descritiva)
- b) perspectiva
- c) desenho a mão livre
- d) composição compreendendo: plano, cor-e-luz, espaço, elementos básicos de desenho em duas dimensões, elementos básicos da forma tridimensional, modelagem e construções experimentais.

2) Conhecimento dos materiais, métodos e máquinas com aulas de

- a) materiais, contato e pesquisa

b) técnicas de trabalho e métodos de produção.

3- Elementos culturais com aulas de

- a) História da Arte
- b) Elementos de arquitetura
- c) Sociologia e psicologia

Professores: Todos os membros da Congregação mais Rudolf Klein³⁷ e Clara Hartoch (Klara Hartok).

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

Trata-se, portanto, de uma estratégia que se concertava com a própria criação do Museu. Fica patente o esforço do dirigente do MASP, para quem não bastava criar um lugar sagrado, depositário do fazer artístico, que nunca foi a aspiração do MASP, mas fazer da arte uma experiência que tivesse papel social relevante, influenciando no modo de produzir e, portanto, transformando a elite.

Segundo texto publicado no Diário de São Paulo, em 1950,

“O Museu de Arte, nos seus dois anos de atividade, tem dado provas concretas de uma orientação eficiente no terreno da educação artística do povo, correspondendo, dessa maneira à confiança daqueles que realmente pretendem servir a nossa cultura. ...Sempre foi desejo do

³⁷ Não consegui descobrir quem foi Rudolf Klein.

*Museu fugir das normas tradicionais que fazem das organizações congeneres meras galerias de exposições mortas e pouco visitadas. Sempre foi seu desejo transformar a obra de arte em instrumento de riqueza íntima de um povo; transformar, enfim, aquilo que foi produto das culturas mais longínquas em motivo de reflexão e de participação na vida moderna; baixar os quadros das paredes; colocá-los na alma do povo para maior garantia de um autêntico patrimônio artístico”.*³⁸

Em 1950, o Museu abre as inscrições para o curso e o anuncia nos jornais dos Diários Associados. Ao longo de 1950 também a Congregação se reúne e o curso é debatido pelo quadro de professores. As inscrições ocorrem, segundo depoimentos, ao longo de 1950.

A admissão e os alunos

Há três listas de inscrição do IAC guardadas no arquivo do Masp, duas datilografadas e uma manuscrita. Nenhuma delas tem data. A manuscrita traz alguns nomes de difícil leitura. Há nomes que se repetem de uma lista para outra. A reprodução dessas listas está no anexo 1.

Se cotejarmos a lista de inscrição com o diário de classe também encontrado nos arquivos do Masp, perceberemos que há 10 nomes de alunos (ou seja, quase metade da turma) que não constam da lista de inscritos.

Os alunos selecionados foram os seguintes:

1. Carlos Krebs
2. Marion Liane Lodi
3. Alexandre Wollner
4. Ellen Pennings
5. Carlos Caldas Cortese
6. Maria da Gloria Leme
7. Antonio Maluf
8. Vivaldo W. F Daglioni
9. Emilie Haidar

³⁸ Em *Finalidades do I.A.C. no Museu de Arte*. Diário de São Paulo.

10. Pedro João
11. Antonio Bruno
12. Lauro Pressa Hardt
13. Mario Trejo
14. Maurício N. Lima
15. Fausto Machado Cardoso
16. Virginia Bergamasco
17. Luiz Sadaki Hossaka
18. José Carlos F. Oliveira
19. Ludovico Antonio Martino
20. Irene Ivanovsky
21. Yone Maria Oliveira
22. Isolde Braus
23. Lygia Fleck

Os nomes de alunos inscritos que não figuram entre os inscritos para o exame de seleção são:

Carlos Krebs

Pedro João

Mario Trejo

Virginia Bergamasco

José Carlos F. Oliveira

Ludovico Antonio Martins (Martino)

Irene Ivanovsky

Yone Maria Oliveira

Isolde Braus

Lygia Fleck

Em 1951 ainda, abriram-se as inscrições para a segunda turma da escola. Os nomes dos inscritos também estão no anexo 1.

Não obtive uma relação de nomes da segunda turma da escola. No entanto, há ex-alunos da segunda turma que não estão na lista de inscrições, segundo os depoimentos que colhi. Entre eles, Estella Aronis, Aparício Basílio da Silva e Attilio Baschera.

Essa discrepância entre listas oficiais e participação efetiva no curso se explica pelas diferentes formas como eram feitas as admissões no IAC.

Admissão no Instituto e inauguração da escola

Para ser admitido no Instituto de Arte Contemporânea, era preciso passar por uma entrevista. Pelas listas que constam dos documentos do IAC no Masp, inscreveram-se para o primeiro curso cerca de 200 alunos.

Alexandre Wollner submeteu-se a esse procedimento, depois de ter visto um anúncio da abertura do IAC nos jornais. “*Para ingressar no IAC*”, conta³⁹,

“foram escolhidos alunos sem diploma, com experiência profissional, habilidade técnica e intelectual. Eu não tinha nada disso, apenas desenhava muito bem. A idéia antiacadêmica da escola também estava presente em Ulm, que podia ser freqüentada por um marceneiro. Os alunos do IAC não tinham formação acadêmica regular. Entre 1950 e 1951 saiu o edital. Foram 30 escolhidos.”

Emilie Chamie (na época, Emilie Haidar, nome de solteira) também inscreveu-se no exame de seleção e foi aprovada.

Luiz Hossaka lembra que entrou no IAC

“quase por acaso. Eu trabalhava em transporte de carga entre SP e norte do PR com meu irmão e não sabia que curso seguir depois do colegial. Um dia vi anúncio do Museu sobre palestras aos sábados à tarde sobre História da Música com o maestro Melich. Fui assistir e fiquei sabendo dos cursos de História da Arte também aos sábados. Eram temas, desenvolvidos durante quatro semanas. Fui fazendo os cursos que havia.

Um dia, fui para um seminário de cinema às 20 horas e vi um grupo de jovens com instrumentos musicais e pastas de desenhos entrando por outra lado da entrada onde eu sempre ia. Perguntei do que se tratava, soube do IAC e fui até o quarto andar. Lá fiquei sabendo que as inscrições para o curso se encerrariam no dia seguinte. Olhei o currículo e, quando vi que havia história da arte, decidi me inscrever.

³⁹ Em depoimento à autora em 23 de junho de 2004. Quando não houver menção bibliográfica, todas as informações de Alexandre Wollner foram obtidas em sessões de depoimentos.

A seleção constava de um questionário de umas 30 perguntas. Perguntava-se sobre hábitos de leitura, frequência a teatro, a cinema, a exposições, concertos E fui aceito.”

No entanto, o ‘vestibular’ para o Instituto não foi o único critério de admissão dos estudantes. Ludovico Martino, por exemplo, narra que, em 1951, trabalhava no escritório de arquitetura do primo Plinio Croce, sócio de Roberto Aflalo. Não tinha formação nem orientação precisa sobre o que fazer e aprendeu desenho técnico no escritório de arquitetura. *“Fui mandado para o IAC por meu primo, não fiz exame de admissão, entrei direto”,* conta.

Irene Ivanovsky Ruchti entrou no IAC a convite de Assis Chateaubriand. Ela se formara no Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, em 1950, e fizera parte de uma comissão de formatura que veio a São Paulo convidar Chateaubriand para paraninfo dos formandos.

“Quando cheguei aqui em SP fiquei apaixonada pelo Masp da 7 de abril. A atmosfera era totalmente diferente de tudo que eu conhecia. Recebemos um convite para passar um mês no curso do IAC. Tive 15 dias de aulas com o prof. Bardi. Tive, então, a certeza que viria para cá, queria cursar o IAC. Como fui a encarregada de fazer o discurso de formatura no Instituto de Belas Artes, Chateaubriand me conheceu bem e me deu bolsa para frequentar o curso. Desse modo, não fiz exame de admissão. Meus colegas gaúchos também entraram assim no IAC.”

Os colegas gaúchos de Irene eram Carlos Krebs, Yone Maria de Oliveira, Isolde Braus e Lygia Fleck.⁴⁰

Também Estella Aronis, aluna da segunda turma do IAC (que começou o curso em 1952) conta que sua entrada no IAC não foi exatamente canônica.

“Eu fazia as aulas de gravura e desenho, cursos livres do IAC com modelos vivos. Antes havia estudado escultura com João Batista Ferro,

⁴⁰ Em entrevista à autora realizada em 25 de outubro de 2005. A partir daqui, todas as informações atribuídas a Irene Ruchti foram colhidas nesse depoimento. Irene Ruchti não se lembrou dos nomes dos colegas. Submeti os nomes dos alunos aos outros entrevistados e voltei a falar com Irene Ruchti, que me confirmou os nomes a que cheguei, por aproximação e exclusão.

*história da arte com Sérgio Milliet. Conheci o pessoal do MASP quando fui ter aulas de gravura e desenho. Os trabalhos dos alunos eram colocados num painel no segundo andar. Bardi viu meus desenhos e me convidou a participar do IAC, isso ainda em 1950. Depois disso prestei um exame de conhecimentos gerais, acho que foi o Flávio Motta que organizou a prova, não tive dificuldades porque tinha uma boa base.*⁴¹

A partir desses depoimentos, pode-se ver que a escolha, feita por exame formal ou por indicação, tinha um objetivo claro: fazer uma seleção com base na real aptidão dos alunos. A Bauhaus também instituiu essa espécie de procedimento, assim como o Institute of Design de Chicago e a escola de Ulm. Foi por indicação de professores influentes que alguns dos alunos brasileiros foram estudar na escola alemã.⁴² Há, portanto, nessa informalidade detectada nos depoimentos, não uma política de privilégios baseados em parentesco e/ou amizades, mas um funcionamento informal que se amparava numa escolha rigorosa.



Entrevista de seleção de alunos para o IAC.

Essa escolha criteriosa dos alunos é, provavelmente, um dos motivos que se refletiu na projeção de muitos deles em campos do design gráfico e em áreas de atuação próximas.

Para a primeira turma foram selecionados 23 alunos (e não 30, como disse Wollner), segundo o registro da lista de chamadas. A primeira seleção foi realizada em fevereiro de 1951.

⁴¹ Em entrevista concedida em 10 de janeiro de 2005. Quando não houver menção bibliográfica, todas as informações atribuídas a Estella Aronis foram colhidas nesse depoimento.

⁴² Alexandre Wollner foi indicado por Bardi a Max Bill. Geraldo de Barros fora convidado diretamente por Bill. Não sei como foram parar lá o carioca Almyr Mavignier, Jorge Bodansky, Ilsa Noeira da Cunha, Yedda Pitanguy, Günter Weimer, Mario Giraldo Zocchio e as irmãs Frauke e Elke Koch-Weser, além de Mary Vieira. Esta relação está no trabalho de Silvia Fernández, *The Origins of Design Education in Latin America: From the hfg in Ulm to Globalization*, Design Issues: Volume 22, Number 1 Winter 2006, p. 4.

O curso do IAC começou em 1º de março de 1951 e sua inauguração coincidiu com a abertura da exposição de Max Bill no Masp, exposição que vinha sendo gestada havia mais de um ano.⁴³

Em texto publicado em 1981⁴⁴, Bardi narra que

“Segundo um critério do Masp, cada manifestação integrada com exposições, escolheu-se para o caso uma de Max Bill, naquele tempo o ‘designer’ em evidência na Europa, depois da experiência da Bauhaus. A presença e as palestras de Bill foram as determinantes da chamada de atenção para a necessidade de iniciativas destinadas a levantar a posição do ‘design’.”⁴⁵

A exposição de Bill e a inauguração do IAC só foram noticiadas nos jornais dos Diários Associados. No entanto, impressionaram fortemente os alunos. Alexandre Wollner conta que *“quando veio a exposição do Max Bill em 1951, ajudei a montar com o Flávio Motta e aí entendi o que era design, arte para 1 milhão de pessoas.”*

“Entre os convites a estrangeiros, um foi para Max Bill, arquiteto, designer, pintor, escultor, ex-aluno da Bauhaus e teórico da arte concreta suíça. A intenção era que ele inaugurasse o IAC, mas não lhe foi possível chegar a tempo da abertura oficial. O Masp, no entanto, em 1951 (pouco antes da I Bienal de Arte de São Paulo, em que Bill receberia o Prêmio Internacional por sua escultura Unidade Tripartida, hoje no acervo do Mac/Usp), organizou uma exposição retrospectiva de suas obras. Bardi me convidou para auxiliá-lo na montagem. Como fez

⁴³ Nos arquivos do MASP encontra-se a correspondência trocada entre Bardi e Bill que se estende de dezembro de 1949 até julho de 1952. Além do relato dos problemas e atrasos no envio das peças, há também a explicação de Bardi sobre as dificuldades para a publicação de um catálogo da obra de Bill. Em carta datada de 18 de março de 1950, cujo assunto é a edição do catálogo, Bardi diz que a arte gráfica no Brasil está apenas em seu começo. O catálogo não foi publicado. Há controvérsias sobre a data de inauguração da exposição de Max Bill no Masp. Na lista de atividades do Museu, publicada por Bardi em 1992 (BARDI, P. M. *História do Masp*. São Paulo; Empresa das Artes, 1992, p. 162), a mostra tem data de 1950. No entanto, o exame da correspondência de Bardi e Bill que se encontra nos arquivos do Masp indica sua inauguração em 1º de março de 1951. Tenho visto em escritos diversos menções à vinda de Bill ao Brasil em 1951, o que não ocorreu.

⁴⁴ BARDI P. M. *Mestres, artífices, oficiais e aprendizes no Brasil*. São Paulo: Sudameris, 1981, p. 160-168.

⁴⁵ Tenho visto em escritos diversos menções à vinda de Bill ao Brasil em 1951, o que não ocorreu. Talvez a origem desse equívoco seja esse texto de Bardi. Bill só veio ao Brasil em 1953, para a II Bienal. Nesse momento, sim, falou aos alunos da escola.

questão de me pagar, considero esse meu primeiro trabalho profissional. Da equipe constava o prof. Flávio Motta, assistente de Bardi e do meu colega de curso e funcionário do laboratório de fotografia do Masp, Luiz Sadaki Hossaka, assistente direto de Bardi, hoje diretor-executivo.

Durante a montagem, enquanto apanhava os quadros, os cartazes e os produtos realizados por Max Bill e os colocava no espaço do Museu, fiquei em estado de choque, quase paralisado. A descoberta do trabalho do artista provocou em mim um colapso de várias possibilidades vivenciadas, resultando numa percepção instantânea, fechando a gestalt do meu caminho profissional. Tal percepção veio ao encontro de minhas tendências, ainda potenciais, no sentido de fundamentar minhas criações e realizá-las objetiva e logicamente. Para se ter idéia de como era o interesse cultural dos críticos de arte da época, nenhuma nota, análise ou comentário foi publicado nos jornais sobre a exposição deste antigo aluno da Bauhaus e um dos artistas mais influentes da nova geração.”⁴⁶

Max Bill tornou-se um herói desta geração. O texto de Leopold Haar, professor do IAC, publicado na revista *Habitat* mostra o grau de veneração pelo artista suíço:

“As novas possibilidades resultantes da plástica contemporânea nos permitem criar uma organização espacial, revelando inclusive nova e surpreendente sensação visual. Paralelamente a essa organização surge, como soma dos seus resultados, a nova estética das exposições e apresentações no campo comercial e industrial.

Uma das mais comuns e também mais importantes, verdadeira janela para o mundo, é a vitrina, que tem a beleza com função, possui uma atividade intensa e qualidades que precisam ser acentuadas, atendendo que sua vida é bastante efêmera.

A arquitetura – arte especial por excelência – é a base para a realização da vitrina.

Todas as correntes plásticas contemporânea – abstracionismos, construtivismo, néoplasticismo – acompanham a construção da vitrina, e

⁴⁶ WOLLNER, Alexandre. *Design Visual 50 anos*. São Paulo, 2003, p. 51 e 53.

são as fontes inesgotáveis para a invenção do artista, que expressa a arte pura numa linguagem utilitarista.

Construções leves, cores, formas, disciplina e clareza na apresentação do produto, o sentido de distribuição, evitando sobrecarregar o espaço, criam uma impressão de bom gosto e sobriedade.

Psicologicamente apresentado, o produto que figura na vitrina, acentua e justifica a própria vitrina. O uso da madeira, do vidro, de metais leves, a aplicação de vários 'patterns', a mistura de materiais e contraste para o fim puramente decorativo, o uso apropriado e feliz dos mais importantes fatores como a luz, resultam num ambiente onde o produto surge e automaticamente vende-se sozinho.

Papel não menos importante fazem os outros elementos que acompanham o produto, e que são, por um lado, decorativos, e, por outro, relatam, dentro de um sistema de clareza ordem e movimento do (fatores que correspondem ao espírito do tempo) – a importância e a necessidade do produto apresentada.

As banais, impróprias e sobrecarregadas vitrinas dos últimos 50 anos, hoje cedem lugar às conquistas da arte, da ciência, da psicologia, etc. – exigências estéticas do homem que usa geladeira, conhece as sulfas e é contemporâneo de Max Bill.⁴⁷

Conteúdo, cursos e professores

O conteúdo exato do curso de desenho industrial do IAC é difícil de precisar, dada a escassez de documentos.

Os arquivos do Masp guardam um livro de chamadas relativo ao primeiro semestre letivo da primeira turma. Lá estão listados os professores regulares e o que Bardi, Alexandre Wollner, Flávio Motta, Estella Aronis, Ludovico Martino, Irene Ruchti, Luiz Hossaka me confirmaram em depoimentos: o IAC promovia seminários, cursos rápidos e intensivos com professores convidados.

⁴⁷ HAAR, Leopold. *Plásticas novas*. Revista *Habitat* 5: 57

Abaixo vai transcrito o livro de chamada dos cursos regulares:

Livro de Chamada – Cursos regulares de Instituto de Arte Contemporânea. Museu de Arte

PROFESSOR	MATÉRIA	DATA
P. M. Bardi	História da Arte	Março, abril, maio e junho de 1951
Oswaldo Bratke	“Materiais”	Março de 1951
Lina Bo Bardi	“Elementos de Arquitetura”	Março, abril, maio e junho de 1951
Roberto Sambonet	Desenho a mão livre	Março, abril e maio de 1951
Mansueto E. Koscinski e R. Bastide	Seminário	Março de 1951
Jacob Ruchti	Composição	Março, abril e maio de 1951
André Osser	Representação Gráfica	Março, abril, maio e junho de 1951
Roger Bastide	“Seminário” (sociologia 2)	Abril e maio de 1951
Oswaldo Bratke e Dudus Zaltan	“Materiais”	Abril de 1951
Oswaldo Bratke	“Materiais”	Maior e junho de 1951

Aqui surgem nomes que não constam da lista da congregação nem daqueles mencionados por Bardi (Rudolf Klein e Klara Hartoch).

André Osser é um nome do qual apenas Alexandre Wollner se lembra, sem muita convicção, como sendo alguém ligado à produção gráfica dos jornais dos Diários Associados.

Mansueto Koscinski era botânico e ministrou seminários sobre silviculturismo e sobre madeiras. Flávio Motta refere-se à espetacular coleção de mostras de madeiras brasileiras mantidas no horto florestal e que Koscinski, funcionário de lá, utilizava em suas aulas.



“O Dr. Mansueto Estanislau Koscinski morava no Horto e explicava as árvores – por que uma árvore copada tem raízes em superfície? Eles tinham arquivo de madeiras especiais para gravura, utilizados ainda em jornais. Tinha tábuas cortadas de diversas árvores que se abrem como leque entalhado em cada tábua uma figura representando folha e, fruto, detalhes da árvore.”

Roger Bastide lecionava na USP nesse período⁴⁸ e, seguramente, seria de extrema riqueza saber que tipo de seminário ele deu num curso de design. Infelizmente, no entanto, não encontrei registro desses seminários. Alexandre Wollner diz que Bastide foi responsável pela introdução de Charles Peirce e de semiótica no IAC. Wollner afirma também que Marshall MacLuhan passou a ser lido no IAC, mas não tem certeza se foi Bastide quem introduziu o autor no curso.

Dudus Zaltan (ou Zoltan Dudus) é nome que surge na lista de alunos inscritos no IAC. Ele não foi selecionado e se tornou assistente de Oswaldo Bratke. No livro *Oswaldo Arthur Bratke*, Hugo Segawa menciona o assistente de Bratke da seguinte forma:

“Oswaldo Bratke teve um excelente chefe de escritório, o húngaro Zóltan Dudus, a quem delegava a condução do trabalho em sua ausência – auxiliar vital na época do projeto das cidades do Amapá. Dudus foi também uma espécie de ‘consciência crítica’ do arquiteto: cobrava de Bratke uma solução melhor quando entendia que a resolução não estava satisfatória.”⁴⁹

No entanto, muitos dos depoimentos citam outros professores regulares ou ocasionais do IAC. Leopold Haar é um deles, assim como Flávio Motta, Salvador Candia (que atuou

⁴⁸ Ver a respeito Bastide e sua inserção na sociedade brasileira o trabalho de PEIXOTO, Fernanda Arêas. *Diálogos brasileiros: uma análise da obra de Roger Bastide*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 2000. O Centre d'Études Bastidiennes – BASTIDIANA – mantém em seu site relação de todos os artigos de Roger Bastide, ano a ano. No período do IAC não encontrei qualquer título alusivo ao IAC, a design ou área correlata. <http://www.unicaen.fr/mrsh/lasar/bastidiana/ARTICLES.html>, acesso em 17 de outubro de 2005.

como professor assistente de Jacob Ruchti), Roberto José Tibau, Carlos Nicolaiesky, Gastone Novelli, Bramante Buffone, Poty Lazzaroto, Aldemir Martins, Renina Katz, Giselda Leirner, Mario Cravo, Wolfgang Pfeiffer e Thomas Farkas. Os cinco últimos, artistas plásticos e fotógrafo, davam cursos livres no Museu.

Referências biográficas de alguns dos professores regulares do IAC estão no anexo 3.

Além desses, mencionados pelos alunos, também Gilberto Freyre foi um dos conferencistas no Instituto de Arte Contemporânea, conforme indicado em várias passagens do livro *Arte, Ciência e Trópico*.⁵⁰

Com os depoimentos obtidos não é fácil saber quem eram os professores que faziam parte da estrutura curricular do IAC e aqueles convidados do Museu, que davam cursos extraordinários ou seminários e palestras, ou mesmo cursos permanentes – casos dos professores de pintura e gravura - para os quais os estudantes de design eram convidados ou aos quais tinham livre acesso. Os depoimentos passam a idéia do Masp como instituição muito ativa e de uma certa permeabilidade entre as atividades regulares do IAC e aquelas do Museu.

Essa era a postura defendida por Bardi e que se encontra também no Institute of Design de Chicago, da qual tratarei mais adiante. Desse modo, pode-se depreender que, além dos cursos regulares, os alunos do IAC participavam de cursos extraordinários e tinham entrada franqueada em certas oficinas. O nome de Klara Hartoch, por exemplo, que Bardi declara professora, não aparece na lista regular. No entanto, todos os depoimentos que colhi fazem menção à sua oficina de tecelagem, como se verá abaixo.

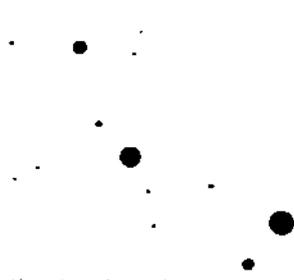
É Irene Ruchti a única ex-aluna do IAC com quem encontrei registros de conteúdo de curso. Ela mantém um portfólio de seu marido Jacob Ruchti, professor do IAC, onde está todo o programa de seu curso de Composição. A apostila, reproduzida no anexo 5, foi organizada em agosto de 1951 por Lauro Prêssa Hardt e se compõe de oito aulas. Na primeira delas, Ruchti questiona o significado da palavra composição, definindo-a como organização do espaço. O estudo da disciplina se divide em composição em duas e em três dimensões. O conteúdo do curso versa sobre os valores visuais; sobre cor, a partir

⁴⁹ SEGAWA, Hugo. *Oswaldo Artur Bratke*. São Paulo: ProEditores, 1997, p. 42.

⁵⁰ FREYRE, Gilberto. *Arte, ciência e trópico*. São Paulo / Brasília: Difel/INL, 1980.

de dos sistemas de Goethe, do Dr. Ostwald e de Munsell; sobre princípios da composição, o primeiro dos quais o equilíbrio, estático e dinâmico. Ruchti projeta imagens de Mondrian e Kandinsky e realiza exercícios com os alunos, que não visavam resultados finais, e que eram analisados em classe.

A revista *Habitat* publicou alguns artigos sobre o IAC e, inclusive, em seu número 3, alguns trabalhos de alunos na disciplina de composição de Jacob Ruchti.



Alana Zilio - Composição



Alana Ludovicis Martins



Alana Yara Maciel de Oliveira



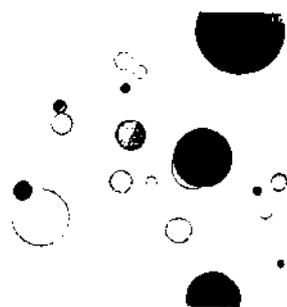
Alana Yara Maciel de Oliveira



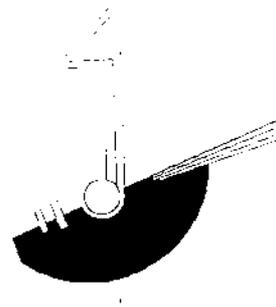
Alana Ludovicis Martins



Alana Virginia Bergamasco



Alana Veigama Bepimases



Alana Veigama Bepimases

A inexistência de documentos com programas dos demais cursos torna os depoimentos de vital importância para restabelecer seus conteúdos. Há notáveis contradições entre eles, o que era de esperar. Algumas delas tentei solucionar cotejando-os com os documentos existentes. Outras decidi manter, pois os critérios quantitativos (dois entrevistados disseram uma coisa, um terceiro disse outra) não me soaram suficientes para escolher interpretações.

Alexandre Wollner e Luiz Hossaka, por exemplo, falam de Leopold Haar como professor de design gráfico, enquanto Ludovico Martino recorda suas aulas como de design de produtos. Como Leopold Haar executava vitrines e levava os alunos para apreciá-las, é de supor que suas aulas versassem sobre estruturas bi e tridimensionais. Cada ex-aluno recorda, provavelmente, aqueles ensinamentos que mais os marcaram.

Ludovico Martino:

“Leopoldo Haar dava desenho do produto, não era esse o nome da matéria, mas era o que ele ensinava. Apresentação de vitrines de lojas – trabalhava com materiais rudimentares e primitivos, papéis recortados desenvolvidos no espaço, certos processos para fazer aparecer visualmente, volumetricamente.”

Luiz Hossaka:

“O professor Leopold Haar dava aula de tipografia. Ele explicava que fontes eram adequadas para cartazes, para folhetos. Usávamos papel quadriculado milimetrado para fazer os exercícios dele.”

Alexandre Wollner: *“Leopoldo Haar, cartazista polonês, trabalhava para a Olivetti, fazia cartazes pintados.”*

Abaixo seguem as transcrições das falas dos ex-alunos e do ex-professor Flávio Motta.

Ludovico Martino:

“O Pietro Bardi dava História da Arte paralelamente ao Flávio Motta. O Flávio Motta complementava o curso de História da arte de forma muito viva. Ele empolgava os alunos.

Lina Bo Bardi dava História da Arquitetura. Ela fazia que os alunos fizessem levantamentos in loco de obras que ela indicava. Ela pedia que tudo fosse detalhado em desenho. Me lembro de um edifício eclético na rua da Glória. Na matéria dela desenvolvia-se certa percepção do espaço. Falava muito da arquitetura veneziana, da arquitetura florentina.

Roberto Sambonet dava desenho artístico, cópias com modelos naturais e esculturas. Nunca falou de design conosco.

Jacob Ruchti dava Comunicação visual (sem esse nome) Ele dava experiências diversas de composição no plano, frisava muito a geometria. Era muito objetivo.

Salvador Candia dava projetos.

O curso do IAC levantou aspectos novos. O Brasil vivia fora dessa área de design, de projeto, O IAC deu a base disso tudo. O Brasil era muito isolado até então. Conheciam-se as obras pelas revistas e pelos livros de arquitetura. Graças ao curso do IAC decidi fazer o curso de arquitetura, a FAU, em 1955.

Falava-se muito no IAC da IBM e da Olivetti, empresas que haviam se preocupado em construir design total. Outra referência importante era o Peter Behrens, do qual o Bardi sempre falava. Falava-se muito também de Max Bill, de Alvar Aalto, de Moholy-Nagy e de Walter Gropius. Havia um cunho da Bauhaus no curso do IAC.

Falava-se também de Raymond Loewy, mas não tanto. Mas o Loewy foi a primeira pessoa que se destacou de forma sistemática no trabalho de

design, era uma referência até mesmo para o Plínio Croce. Também se falava de Frank Lloyd Wright.

Quanto às referências nacionais, falava-se de Bramante Buffone que fazia vitrines para a Securit, falava-se de Gian Carlo Palanti.

Bardi tinha clareza absoluta do que havia para ser feito. Ele não se fixava numa história da arte específica. Os professores tinham a mesma maneira de focar, seguiam diretrizes de conceitos. O IAC como um todo tinha clareza disso.

O desenho não era ensinado enquanto tal, mas era embutido nas matérias. Por exemplo, na matéria da Lina. dava-se muita importância à atividade de representação.

Paralelamente ao IAC fez cursos de publicidade, de gravura, sempre com a preocupação do aspecto geral do trabalho.

O IAC deu a marca do trabalho feito para o uso, fazendo a separação entre a arte aplicada e a funcional. Era completamente diferente dos cursos livres. O IAC pregava um curso para fazer produtos industrializados. A própria Vitrine das Formas refletia isso. O curso era voltado para a produção industrial, para a produção visual num conceito industrial. Uma vez fiz um trabalho para o Jacob Ruchti, baseado em formas livres e Jacob pegou no meu pé. O IAC tinha clareza da trabalho de design. Tanto que quando entrei na FAU parecia não haver novidade, o IAC foi o ponto focal.”

O depoimento de Estella Aronis:

“O curso era mais prático do que teórico. Lina Bardi dava História da Arquitetura.

Havia um professor de História da Arte alemão, muito bom, Wolfgang Pfeiffer. As aulas de História da Arte eram dadas por esse professor, além do Bardi e do Flávio Motta.

O professor Roberto José Goulart Tibau deu aula de desenho de arquitetura.

Leopoldo Haar dava um papelzão branco, que gerava pânico em muitas pessoas. Quando ele via alguém paralisado, espirrava tinta no papel e

pedia que o aluno continuasse dali. Ele era diretor de arte em agência de publicidade.”

Irene Ruchti:

“O professor Bardi lecionava História da Arte, mas também história da tipografia. Havia episódios memoráveis. O Prof. Bardi escolheu a letra Q para fazer acompanhar a evolução tipográfica, só que Q em italiano pronuncia-se cu e nós chacoalhávamos nas cadeiras, sem poder rir abertamente...”

Todo mundo era muito intenso: Bardi, Sambonet, a Lina, Flávio Motta – que subia pelas mesas para explicar porque uma porta do período barroco era tão larga – devia dar passagem a mulheres de grandes trajes. O Jacob também era muito intenso.

Leopold Haar, por exemplo, fazia questão da precisão nos trabalhos. Ele fazia vitrines para lojas no centro da cidade, inclusive do Mappin. Nós visitávamos esses trabalhos. Ele era superocupado Me lembro dele nos ensinando como obter técnica do sfumato numa página. Como cortar, dobrar, colar...Roberto Sambonet puxava o desenho pela memória. Ele percebeu que meu desenho visava o volume. As idéias que partilhávamos na época eram as de “mechanization takes command”.⁵¹

Flávio Motta:

“Bramante Buffone e Gastone Novelli deram aulas no IAC⁵². Há fotos deles com Max Bill num dos boletins do MASP...Buffone fez catálogo da Olivetti e pôs fotos comparando fenômenos da natureza com máquinas. Foi por meio dele que entrei em contato, pela primeira vez, com a

⁵¹ Referência ao livro clássico de Siegfried Giedeon, *Mechanization takes command : a contribution to anonymous history*.

⁵² Eis aí um caso que atesta a permeabilidade existente entre o IAC e os cursos livres do MASP. Gastone Novelli e Bramante Buffone não estão listados como professores regulares do IAC, mas certamente pertenciam ao entorno maspiano. Alexandre Wollner cita Gastone Novelli como professor de pintura do IAC. Em WOLLNER, Alexandre. *Design visual 50 anos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

biônica. Ele falava que o movimento dos dedos ao datilografar na máquina de escrever se assemelhavam ao movimento dos pássaros quando bicam as frutas e flores. Burle Marx era também muito amigo de Lina, de todo mundo. Também deu aulas especiais no IAC.”

Alexandre Wollner:

“O Jacob Ruchti foi uma personalidade muito importante do IAC. Ele abandonou a escola ao se casar com Irene Ruchti, uma das bolsistas do Rio Grande do Sul. Ele teve contato com Moholy-Hagy, com Joseph Albers. Ele e a Lina fizeram um manifesto parecido com a Ruptura, quebrando com as tradições francesas e fazendo referência à Bauhaus. No IAC o Jacob Ruchti preparava o programa do Kandinsky - ponto, linha, plano - aplicava o programa do Kandinsky da Bauhaus. Tentava entender as coisas abstratas com Mondrian e Kandinsky. Oswaldo Bratke tinha estúdio em frente ao Teatro Cultura Artística e estudava as madeiras conosco.

Roberto Sambonet dava aulas de pintura e era o cartazista do Museu. O cartaz é sempre o laboratório de novas linguagens visuais, ao contrário da publicidade.

Tivemos aulas de desenho com Poty Lazzaroto, Renina Katz e Aldemir Martins.

Roger Bastide fazia palestras, dando suporte ao desenvolvimento do que se fazia. Outros a dar palestras eram Gilberto Freyre e o maestro Hans Joachim Kollreutter.

Pietro Maria Bardi lecionava história da arte, falava muito da Bauhaus, trazia o cartaz suíço como referência de criatividade, nova linguagem, nova tipografia.

Em 1953, Saul Steinberg, caricaturista de revistas em Nova York, colega da Lina em Milão, veio para o Brasil e Bardi fez uma exposição dele. Eu fui o autor do cartaz da exposição, foi meu primeiro cartaz profissional.

Havia também contato com a Bienal de Veneza. Giò Ponti fez palestras, falou sobre o desenvolvimento das cadeiras, tecnologia,

oficinas, necessidades sociológicas de ter móveis, a diferença entre design e artes decorativas.

Havia no IAC também muito contato com a cultura americana – liam-se revistas como a Look, projeto do Paul Rand; a Fortune; a Arts and Architecture, do Paul Rand. Outra publicação era a revista Nueva Visión, argentina, de Tomás Maldonado. Era discutida no IAC.

Cassandre também escrevia na Nueva Visión, Bardi, aliás, falava de Maldonado.

Os autores que líamos na época eram Lazlo Moholy-Nagy, especialmente seu livro Vision in Motion; Vance Packard, Lewis Mumford, Kandinsky, Gropius.

Além do depoimento, Wollner narra o conteúdo do IAC em seu livro:

“Jacob Ruchti trouxe para o IAC, além do programa do curso fundamental de Wassily Kandinsky (ponto, linha, plano), implantado na Bauhaus, as intenções do Moholy-Nagy para a formação de designers do Chicago Institute of Design. O corpo docente inicial do instituto foi formado por Pietro M Bardi (história da arte), Lina Bo Bardi (design industrial), Jacob Ruchti (curso fundamental), Roberto Sambonet, um pintor italiano, mais tarde designer renomado na Itália (desenho livre), Leopoldo Haar (design gráfico), Carlos Bratke (materiais), Flávio Motta (história da arte), Salvador Candia (arquitetura), Roger Bastide (sociologia e antropologia), Roberto Tibau (geometria e desenho técnico), Carlos Nicolaiesky (tipografia), Gastone Novelli (pintura), Poty Lazzaroto (gravura), ressaltando também Clara Hartock, aluna de Anni Albers na Bauhaus (tecelagem), entre outros.

Lina Bo e Pietro M Bardi movimentavam as atividades do museu, trazendo para o Brasil personalidade internacionais da efervescente e participantes cultura contemporânea, fora do dominante eixo cultura parisiense, como Walter Gropius, Le Corbusier, Alexandre Calder, Saul Steinberg, Giò Ponti, Pier Luigi Nervi, para palestras com o público em geral, além de participações especiais para os alunos da escola.”⁵³

⁵³ WOLLNER, Alexandre. *Design Visual 50 anos*. São Paulo, 2003, p. 51.

Cotejando a lista de chamadas e os depoimentos, percebe-se que o IAC não conseguiu implementar completamente o programa a que se propôs. Faltaram as disciplinas de matemática, de psicologia⁵⁴ e, sobretudo, as oficinas específicas. No entanto, é possível configurar um conjunto de abrangências que a escola pretendia e das disciplinas que efetivamente organizou.

Bardi deixou muito claro em seus textos que o universo do design que pretendia abraçar compreendia o projeto de objetos domésticos, de móveis urbanos e de comunicação visual ou design gráfico, incluindo aí o design editorial, o cartazismo, a identidade visual e a sinalização. A proximidade que promoveu entre os cursos de desenho industrial, as iniciativas no campo da moda e também a inauguração da escola de propaganda (realizada no mesmo ano da abertura do curso de desenho industrial) mostram que o IAC, apesar de nas intenções iniciais dizer-se herdeiro da Bauhaus Dessau e do Institute of Design de Chicago, construiu uma visão bastante distinta dessas escolas. Além disso, a escola difundia o trabalho de Raymond Loewy, pai do *styling*, que seria tão criticado pelos arquitetos e designers funcionalistas.

Luiz Hossaka conta da aula sobre Loewy.

“Eu queria ser estilista de carros. Fui muito influenciado pela aula do professor Bardi sobre Raymond Loewy, via a importância do desenho bem planejado e isso me ajudou a formar essa idéia. O prof. Bardi mostrou o slide do Studebaker. Na época, todos os carros que circulavam no Brasil eram americanos, da Ford ou da GM. Com o trabalho do Loewy ficou claro o que era design – o Studebaker, o cigarro Lucky Strike e também o desenho dos trens.”

Enquanto o Institute of Design de Chicago, nos períodos Moholy-Nagy e Serge Chermayeff dava claro combate ao *styling*, no Brasil, um curso de desenho industrial reunia o que seria um anátema para as escolas norte-americanas e também a futura escola alemã de Ulm. Tratarei das origens declaradas do IAC, Bauhaus e Chicago mais adiante, no capítulo 2.

⁵⁴ A não ser que se considere que Bastide dava aulas de psicologia em seus seminários.

Oficinas

As oficinas do IAC foram anunciadas em vários dos documentos internos da escola e em várias das matérias publicadas nos órgãos dos Diários Associados. A existência das oficinas reafirma a derivação que o IAC teve da Bauhaus e do Instituto de Design de Chicago.

No entanto, não há unanimidade entre os ex-estudantes do IAC quanto à oferta de oficinas.

Certamente, os alunos do IAC – e vários reiteraram isso – faziam uso do laboratório de fotografia do MASP, coordenado por Geraldo de Barros. Tiveram aulas com Thomas Farkas nesse laboratório.

Uma oficina de trabalho prático que também é unânime é a de tecelagem. Segundo Flávio Motta, havia dois teares, um vertical e um horizontal.

Irene Ruchti, por exemplo, lembra que Klara Hartoch trabalhava com algodão, ráfia, lã, teares para tecidos coloridos, cordões com nós. E realizava tecidos especiais que os alunos ajudaram a desenvolver, como aquele de algodão e ráfia, feito para um vestido de noite de Lina Bo Bardi. Em princípio, os teares não interessaram aos alunos homens do IAC, apenas as mulheres fizeram referência à prática de tear. Luiz Hossaka comentou a respeito: *“Havia vários teares para o curso de design do IAC, mas os alunos não se interessavam. Quem se interessava eram estrangeiras ou filhas de estrangeiras.”*

Além da tecelagem, praticava-se estamparia em tecidos, conforme depoimento de Estella Aronis e de Irene Ruchti. Irene Ruchti se lembra do desfile dos modelos Christian Dior. Ela conta que *“Sambonet também se fantasiou de ser modista e desenhou roupas inspiradas em Modigliani.”*

Outra unanimidade era o ateliê de gravura. Ele funcionava de forma independente do IAC. Os professores eram Poty Lazzaroto, Mário Cravo, Renina Katz e Aldemir Martins. Segundo Estella Aronis,

“havia um senhor alemão que enquadrava os quadros, trabalhava portanto com madeira e tínhamos acesso a ele. Não havia oficina de gesso. Nunca fizemos móvel na oficina de madeira. Apenas montagem em papel e desenhos técnicos.”

Já Ludovico Martino diz que nas oficinas onde se trabalhava com metal e madeira, era possível construir modelos e maquetes, o que está documentado em foto encontrada no Instituto Lina Bo e P. M. Bardi (à direita).



Não encontrei, além das maquetes, qualquer registro de trabalho tridimensional do IAC. É de supor que a revista *Habitat* publicasse os trabalhos de alunos do IAC, caso tivessem alcançado resultados significativos.

Experiências práticas/convênios com empresas

Os ex-alunos do IAC referem-se com ênfase à experiência prática que tiveram. Segundo Estella Aronis, uma das mais gratificantes foi a decoração do Baile dos Artistas que se realizava no Museu. “Cada aluno fazia seu painel de 3, 4 metros trabalhávamos sobre essas grandes áreas que depois eram montadas no salão.”

Vários ex-alunos comentaram os exercícios que fizeram de desenhar as marcas das empresas Cristais Prado e Lanifício Fileppo. Para o Lanifício, alguns deles se recordam de terem desenvolvido marcas para a casimira Kedley.

Wollner comenta do trabalho de realizar vitrines para o Mappin, trabalhando com Alex Periscinotto, diretor de propaganda do Mappin. Ele estagiou, indicado por Bardi, no escritório de Charles Bosworth – uma filial do escritório de Raymond Loewy em São Paulo. Ele também estagiou na agência de publicidade McCann Ericsson, a partir do IAC. Nesse período, vários austríacos e húngaros vieram para o Brasil e trabalhavam fazendo folhetos para a indústria farmacêutica com certa preocupação artística. Fred Jordan, cartazista alemão,⁵⁵ era estagiário da Mcann Ericsson também. Além dele, Darcy Penteado. “Eu fui expulso por não ter talento”, relata.

⁵⁵ Fred Jordan trabalhou muitos anos na Gráfica Nicollini para onde desenhava calendários anuais e brindes gráficos. Tornou-se também um estudioso da teoria das cores, tendo dado muitos cursos e conferências a respeito.

Estella Aronis foi indicada por Osvaldo Bratke para trabalhar na loja de Joaquim Tenreiro, antes de cursar formalmente o IAC, mas quando já freqüentava aulas no Museu. Ela conta que se decepcionou muito, pois imaginava que trabalharia numa fábrica de móveis, quando o que fez foi desenhar perspectivas para clientes finais numa salinha no fundo da loja paulistana de Tenreiro.

Durante o curso no IAC, Aronis fez, com outros alunos, um curso rápido com Luisa Sambonet – esposa de Roberto Sambonet, que organizou o primeiro desfile de moda brasileiro.

“Fizemos a padronagem para a Matarazzo/Boussac (grupo francês associado à tecelagem Matarazzo). A padronagem era a representação de strelitzias (Muito provavelmente, antúrios, de que fala Luisa Sambonet em artigo na revista Habitat). Nós pintamos as telas. A idéia era criar uma moda brasileira, sem cópias. Em 1951/1952 foi realizado o desfile para o qual não fomos convidados. Talvez tenha sido feito no Rio de Janeiro. Não sei nem se cortaram a roupa com aquele tecido. Para mim, que tinha um traço expressionista, foi a primeira vez que produzi algo para a produção seriada, o que era muito diferente.”



Vestidos criados por Luisa Sambonet com tecidos estampados – desenhos de Roberto Sambonet

Na revista *Habitat* número 9, Luisa Sambonet escreve sobre a necessidade de criar moda compatível com o “progresso” e ressalta o papel dos industriais que colaboraram com o Museu.⁵⁶

Luiz Hossaka, ao falar da relação da escola com fábrica, conta que “Bardi não estava preocupado com a formação – os aspectos formais, diploma etc., mas com a preparação dos alunos.”

De fato, Bardi alimentava muitas esperanças e fazia catequese da necessidade de relacionamento entre escola e indústria:

“A indústria brasileira que tenciona colocar-se num plano internacional, deve considerar com seriedade êsse problema, confiando-o a quem provou e vem provando de saber encará-lo. Nessa situação, talvez a primeira exigência – que no entanto não parece ainda poder ser considerada com otimismo – seria a de estabelecer uma grande escola, preparando assim para essa tarefa uma geração de jovens artistas. Entretanto, não se trata de uma escola de artesanato que é sempre uma manifestação artística quase que familiar ou, em todo caso, uma produção excêntrica.

A indústria não pode trabalhar com os moldes do artesanato: os resultados dessas experiências foram cópias indecorosas), não correspondendo em geral às exigências do custo e do material. O que é preciso, é uma escola nacional de desenho industrial, capaz de formar artistas modernos. Modernos no sentido de conhecer os materiais, suas

⁵⁶ “Entretanto, o mundo moderno pede um outro estilo de mulher. O progresso, com suas exigências de extrema simplicidade, num esforço constante, dirigido num sentido cultural, irão reduzir os elementos do vestuário feminino ao essencial. A mulher será requintada, entre rígidos limites da pureza.

(...) Entretanto, por uma questão de honestidade devemos assinalar uma exceção: um anturio estilizado, uma flôr bem nossa, bem brasileira, que nunca vimos reproduzida e que, assim aconteceu, foi uma homenagem à flora nacional. Sambonet, com a maioria de modelos de vestidos, sapatos, tecidos, Burle Max, com seus inconfundíveis desenhos; Lilli Corrêa de Araujo, com seus linhos de inspiração marajoara; Carybé, com suas figuras de “macumba” a reviver a arte popular bahiana; Lina Bardi com sua aplicação de pedras brasileiras, criou uma série de jóias absolutamente novas. São êstes os nomes que abrem a lista que sem dúvida alguma será longa, dos artistas brasileiros que irão trabalhar para a moda brasileira.

Klara Hartoch está industrializando a sua produção de tecidos a mão, servindo-se da sua grande experiência num campo tão difícil. Gabriela Pascolato desafia a fama do tecido francês em sêda pura. As firmas S. A. Ribeiro, Industil S. A., Lutfalla, colaboram com o Museu de uma forma notável, num esforço de criação e técnica. Seria difícil transcrever aqui todos os nomes daqueles que auxiliaram o Museu nesse empreendimento.” *Habitat*, 9: 66

*propriedades e possibilidades e portanto, as formas úteis e expressivas que requerem. Novas ligas metálicas, materiais plásticos, sintéticos, estão paulatinamente substituindo os velhos materiais, madeira bronze, barro. Transferir as formas que dignificam os grandes materiais do passado, significa traí-las. E continuando pelo caminho antigo, não será possível encontrar o novo. Desde tempos estamos repetindo: não formando, a própria indústria, seus novos artistas, não conseguirá basear-se sobre alicerces firmes e apropriados.*⁵⁷

E

“Estética industrial

Temos que insistir ainda sobre a necessidade da estética industrial, do decoro na forma dos produtos que cada dia as indústrias espalham no mercado.

A beleza estética de uma geladeira pode servir de exemplo a fim de esclarecer o nosso pensamento. Agora, a indústria brasileira possui um aparelhamento técnico de primeira ordem; por que não se preocupa também com esse problema da estética? e por que não começa pelo ‘Senai’, verdadeira oficina de mau gosto e desorientamento artístico?’⁵⁸

Visão de mundo e perspectivas

O IAC certamente foi fundamental para muitos de seus formandos. O IAC deu a Emilie Chamie, assim como a Alexandre Wollner, a Estella Aronis e a Ludovico Martino a noção de design como “arte para milhões”.

Foi o aprendizado no IAC que deu à Emilie Chamie a base para iniciar sua carreira como designer gráfica, especialmente na área cultural. Ela creditava ao IAC uma base da formação racionalista sem dogmas. Segundo ela, sua poética diferia da de Wollner, extremamente influenciado por Ulm. “O Wollner é uma freirinha de Ulm”, disse Emilie Chamie em várias ocasiões, estabelecendo uma diferença entre sua prática e a do ex-colega de IAC.”⁵⁹

⁵⁷ Revista *Habitat*, 9: 86

⁵⁸ *Estética industrial*, in *Habitat*, 8: 90

⁵⁹ Um perfil profissional de Emilie Chamie está em LEON, Ethel. Emilie Chamie. *Rigor e Paixão nas artes gráficas brasileiras*. Design Belas Artes. Ano 5, n. 6, julho de 1999, p. 34.

Estella Aronis credits ao IAC a base de uma formação que lhe possibilitou trabalhar em diferentes áreas. *“Nunca pensei que seria justamente o curso do IAC que me daria formação profissional para me sustentar”*. Seu primeiro trabalho profissional foi desenhar jardins nos espaços vazios das exposições montadas pela empresa Alcântara Machado, entre elas a famosa Fenit.

Ludovico Martino também atribui ao IAC a base de sua formação como designer gráfico.

“O curso do IAC esclareceu atitudes, deu uma visão geral do trabalho, que não tive nem na FAU. O que é uma Comunicação Visual? O que é uma marca? O que é um trabalho organizado? Isso tudo eu aprendi no IAC graças a Jacob Ruchti, principalmente.”

Irene Ruchti, que também trabalhou como criadora de estampas de tecidos, decoradora e paisagista, diz que

“O IAC era totalmente fora dos eixos, totalmente diferente do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, onde estudei. Havia uma fusão da pré-história, história, arqueologia, arte moderna. Isso me deu uma noção presente até hoje: quando vou fazer uma coisa para frente, procuro no passado. Essa idéia de voltar atrás para ir à frente, adquiri no IAC. Trata-se de uma corda distendida, uma corda sonora.”⁶⁰

Ambiente da escola

Assim como nos relatos da Bauhaus e das escolas de design de Chicago nas gestões de Moholy-Nagy e de Serge Chermayeff, o que se depreende das lembranças dos ex-alunos do IAC é que o ambiente era de grande liberdade, muito trabalho, muita proximidade entre professores e alunos e acesso às palestras das personalidades que visitavam o museu. O edifício de Jacques Pilon, na rua 7 de abril 230, era uma espécie de segunda casa para os alunos do IAC.

“Eu ficava lá o dia inteiro”, diz Wollner. “O processo de aprendizagem não se dava apenas nas salas de aula, mas na participação nas atividades do Museu. Ajudar a montar

exposições, desembalar obras de arte, conhecer os visitantes ilustres que chegavam...tudo isso era o IAC.”

“O IAC era irresistível, irradiante, convergente. Foram coisas de origem, foi estrutural na formação. A empolgação era geral, foi um ideal de vida. O clima era extraordinário”, diz Irene Ruchti.

“O IAC vivia num grande burburinho, uma grande efervescência. Tínhamos a sensação de que ali aconteciam as coisas. Num andar funcionava o Museu, no outro o clube de cinema e o bar, no outro as escolas, aquilo fervia”, conta Estella Aronis.

“Montávamos as exposições até de madrugada. Depois acompanhávamos escolas e adultos nas exposições. Desde o início o Museu tinha a chancela educativa”, diz Flávio Motta. “O entusiasmo do Jacob Ruchti era animador. A escola era também o ambiente que se respirava. Abrir as caixas das exposições, acompanhar os artistas...”

Horários e duração

Há grandes contradições nas informações sobre os horários e a duração do curso do IAC.

Nos documentos internos do Museu aparecem os seguintes dados:

O Instituto funcionará em dois períodos – manhã e noite. (Onde está escrito dois, aparece um risco, acima do qual está escrito à tarde.)

Período da manhã das 9 às 12 horas. Período noturno das 19.30 às 22.30 hs. (Corrigido à mão 18 às 20 hs)

Para Alexandre Wollner, as aulas aconteciam durante todo o dia e também à noite. Para Irene Ruchti, também. Ela conta que os alunos só saíam de lá à tarde para tomar um lanche na rua 7 de abril e que voltavam para o Museu. Ludovico Martino afirma que só havia aulas à noite. Ele trabalhava o dia inteiro e só poderia ter feito um curso à noite. Estella Aronis diz que as aulas eram dadas à tarde e à noite. Luiz Hossaka explica que o curso era à noite, mas os ateliês eram franqueados durante o dia, o que talvez explique as diferentes versões.

⁶⁰ Em depoimento à autora em 25 de outubro de 2005.

A duração do curso também é objeto de algumas contradições⁶¹, embora fique claro que o IAC teve duas turmas, a de 1951 e a de 1952. Elas se unificaram entre 1952 e 1953. Segundo Wollner, o quarto ano deveria ter sido inteiramente dedicado a projeto – uma espécie de trabalho de graduação orientado – mas a escola fechou antes disso. Havia, então, cerca de 5 a 10 alunos, segundo Wollner, na escola.

Instalações

As atividades didáticas do Masp não esperaram que as instalações físicas estivessem prontas. Logo após sua abertura, os cursos e os painéis didáticos ocuparam as salas, como contou Flávio Motta.

Mas O IAC teve suas instalações planejadas. A notícia do Diário de São Paulo faz uma descrição do ambiente:

“As instalações do IAC

Como dissemos, o I.A.C. funcionará no 4º andar do Museu de Arte.

Visitamos suas instalações ontem à tarde, quando se ultimavam os pormenores de acabamentos. Salas claras, ordenadas funcionalmente, com todos os elementos necessários à instalação de uma moderna escola de arte. Encontram-se as prensas e as máquinas de gravura na sala destinada à gráfica; os teares na sala Têxtil, as mesas de desenho na ampla instalação para as aulas de Desenho.

Pela primeira vez, uma escola de arte no Brasil se apresenta com todos esses fatores, reunidos, sob um espírito moderno, atualizando para benefício da coletividade paulistana, por iniciativa que não conta com qualquer apoio oficial, o ensino das artes ligadas à vida contemporânea.⁶²

Em 2 de março de 1951, um dia depois da inauguração da escola, podia-se ler no Diário de São Paulo: *“A notável organização do I.A.C. distribui-se por várias salas, todas aparelhadas com o material mecânico e didático necessário.”*

⁶¹ Por exemplo, Irene Ruchti afirma categoricamente que o IAC durou apenas um ano. No entanto, Wollner cursou três anos e Estela Aronis dois anos, interrompendo os estudos para casar-se. Ludovico Martino cursou também apenas um ano do IAC. Emilie Chamie fez os três anos.

⁶² *Inicia-se amanhã o funcionamento do Instituto de Arte Contemporânea. Arquitetos, pintores, artistas, técnicos, sob a orientação do Museu de arte, lançam uma iniciativa destinada a produzir cultura e arte.* Diário de S. Paulo, 28/02/1951.

Estão presentes nos textos acima as idéias de ordem e racionalidade do movimento moderno (“salas claras e ordenadas”). Também são citadas as máquinas, e as mesas de desenho de forma a sugerir um estúdio muito mais industrial do que artesanal, o que não acontecia. Segundo Estella Aronis, aluna da escola em 1951 e 1952, nos cursos de desenho copiavam-se obras de arte ou desenhavam-se modelos vivos; os teares eram manuais⁶³. Mas a descrição conotava um ambiente industrial asséptico.

Também se pode ver nas descrições da escola que há uma grande preocupação em distinguir o artesanato da indústria. Como se o fazer artesanal implicasse, por si próprio, na extrema ornamentação, característica dos “horrores” tão divulgados da produção apresentada na Exposição Industrial de 1851, na Inglaterra.



Aula de desenho ministrada por Roberto Sambonet.

Luiz Hossaka conta que as pranchetas eram importadas da Itália. “*Havia uma excelente desenhista que vinha muito ao museu apenas para usar as pranchetas*”, lembra.

Segundo Alexandre Wollner, as aulas práticas do IAC se davam na sala onde estavam instaladas as mesas de desenho; as teóricas no auditório e as de desenho do Sambonet nas salas de exposição no mesmo andar e um andar acima.

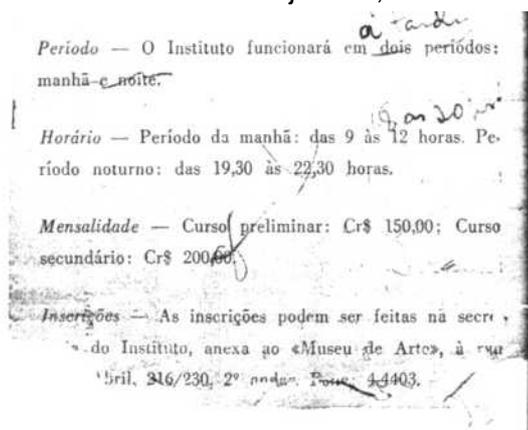
Sustentação financeira

O IAC nasceu dentro do MASP e, em princípio, contou com recursos dos Diários Associados para mantê-lo. No entanto, os próprios Diários Associados formavam seu patrimônio “com recursos de terceiros”, nas palavras de José Carlos Durand⁶⁴.

⁶³ Estella Aronis, depoimento à autora em 10. 01. 2005.

⁶⁴ DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção. Artes plásticas, Arquitetura e classe dirigente no Brasil 1855-1985*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1989, p. 122.

Ao ser anunciado nos jornais, eram divulgadas também as mensalidades:



Curso Preliminar Cr\$150,00

Curso secundário CR\$ 200,00

No entanto, muitos dos ex-alunos declararam-se ex-bolsistas e vários dentre eles disseram que boa parte dos alunos também não pagava pelos cursos.

“Eu pagava pelo curso, mas muita gente não pagava”, comenta Luiz Hossaka. “Mas o Museu dava a todos muito material gratuito.”

“Eu era bolsista, como todos”, lembra Alexandre Wollner.

“O aporte para a escola, acho que vinha do próprio Chateaubriand. Eu ainda ganhava como auxiliar na montagem das exposições. Ajudei na exposição de Max Bill, de Saul Steinberg, dos cartazes suíços. Desse modo eu ficava lá o dia inteiro, como aluno e como auxiliar.”

Como já foi relatado acima, a Irene Ivanovsky e seus colegas gaúchos foram ofertadas bolsas de estudo. Há nos arquivos do Masp algumas cartas comentando esta cessão de bolsas e pedindo que seu pagamento fosse feito por sucursais dos Diários Associados, conforme reproduzido no anexo 2.

No entanto, o Diário de São Paulo⁶⁵ ostenta matéria que alardeia a concessão de bolsas a jovens por “industriais gaúchos”.

“Início das aulas em março

Jovens de todos os Estados já manifestaram desejo de cursar as aulas do Instituto, as quais serão inauguradas no próximo mês de março. Um grupo de industriais esclarecidos propôs aos jovens do Rio Grande do Sul bolsas de estudo para a frequência dos cursos do Instituto. Essas bolsas consistem no custeio de viagem e estadia em São Paulo durante seis meses. Por sua vez, o Museu de arte proporcionará a esses alunos ensino gratuito.

⁶⁵ O I. A. C. do Museu de Arte de São Paulo. Diário de São Paulo, 02/03/1951.

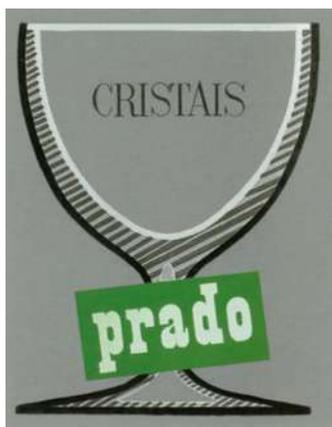
*O Museu cogita atualmente da vinda de jovens de outros Estados como Minas, Ceará, Bahia, Pernambuco e Rio, esperando-se para dentro em pouco a reunião de jovens de todos os Estados do Brasil, em São Paulo, num movimento de grande significação para o progresso artístico de todo o país.*⁶⁶

Muito provavelmente essa notícia visava seduzir alguns industriais. Essa era uma tática de Chateaubriand com relação às doações do Museu, criar uma certa competição entre potenciais doadores.

Estão também nos arquivos do Masp as cópias de cartas assinadas por Flávio Motta e endereçadas a alguns alunos, advertindo que caso os alunos faltassem às aulas, teriam suas bolsas canceladas.

Mas o poder público foi chamado a colaborar. Segundo Hossaka, “*A prefeitura dava alguns subsídios para pagar funcionários e estrutura dos cursos livres, mas esses subsídios atrasavam e o curso era muito caro. O Masp pagava muito bem os professores.*”

Convênios com empresas



Cartaz de Alexandre Wollner executado sob orientação de Leopoldo Haar

Bardi tinha grande esperanças de conseguir aproximação do IAC com as indústrias paulistas. Sua expectativa era que as empresas apoiassem a escola, por verem nela grande fonte de mão de obra especializada. Ele tentou firmar essa aproximação com várias firmas, mas conseguiu muito pouco.

Os casos de colaboração entre a escola e as indústrias se realizou com o desenho da marca dos Cristais Prado e da

casimira Kedley, pertencente ao Lanifício Fileppo.

A expectativa era maior. Bardi pretendia que os alunos se aproximassem dessas empresas como designers de produtos;

⁶⁶ Instituto de Arte Contemporânea Jovens de todos os Estados Reunidos num Movimento Significativo, Diário de São Paulo, 13/02/1951.

que aprendessem sobre processos e materiais nessas fábricas. No entanto, isso não ocorreu.

É Luiz Hossaka quem conta:

“Bardi queria que nós tivéssemos contato com as indústrias, mas as indústrias que ele conhecia não deram a menor bola. Eu fui o único a visitar a Cristais Prado na Rangel Pestana para ver a fundição do vidro. Se não me engano, Bardi era amigo de Vanda Svevo, da Cristais Prado. Mas o pessoal da Prado apenas me deixou observar, não ensinou nada e não soube como se faziam os desenhos. Bardi também era amigo do sr. Arno, dono da Arno e ele queria que conhecêssemos, que víssemos como eram produzidos os eletrodomésticos. Mas essa visita nunca ocorreu. A Lanifício Fileppo - fizemos apenas um exercício e eu criei um novo nome para eles, Tecfil.”

O fechamento do IAC

O IAC – repito, o curso de desenho industrial do IAC – fechou no final de 1953, com os alunos que restavam das turmas de 1951 e 1952 reunidos numa só classe. O quarto ano da primeira turma seria realizado em 1954 e dedicado a um projeto, espécie de trabalho final orientado. Isso não ocorreu.

Várias são as explicações para o fechamento da escola e vou falar aqui apenas das imediatas.

Bardi se queixou da falta de apoio financeiro e operacional das empresas, do governo. *“A escola de design não completou seus três anos. O Convênio com a prefeitura de São Paulo foi insuficiente para garantir as verbas.”*⁶⁷

Houve também um problema com o prédio, descrito por Luiz Hossaka: *“Não podíamos ficar nos Diários Associados, prédio comercial, onde já houvera vários incêndios.”*

⁶⁷ LEON, Ethel. *O Senhor Masp*, in *Design e Interiores*, ano 3, n. 18, p. 66.

No entanto, é o próprio Hossaka que corrige: *“Mas o curso de design fechou antes disso, porque o Bardi percebeu que não haveria emprego nem para 5 designers.”*

Flávio Motta comentou a respeito do fechamento da escola: *“Se o IAC fosse para continuar, a Lina teria continuado...”*

É sintomático que a Escola Superior de Propaganda do Museu ⁶⁸ tenha deslanchado e exista até hoje, transfigurada na Escola Superior de Propaganda e Marketing, enquanto disciplinas de aspectos do design só tenham sido instituídas em 1962, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Para Bardi, design e propaganda eram atividades correlatas e foi muito decepcionante para ele ter de cerrar as portas do IAC.

“Agora, para reentrar no caminho que dimensionará esta minha nova excursão, ponho-me a discursar focalizando o design. Também neste campo ofereço uma modesta competência por ter aberto, como já disse, a primeira Escola da matéria no Brasil, nos idos de 1950. No mesmo ano, fundei a primeira Escola de Propaganda, a mesma que hoje se denomina Escola Superior de Propaganda e Marketing, disciplinas que guardam um certo parentesco entre si, como bem veremos ao longo das páginas deste livro.”

“No design muitas são as tarefas. Basta pensar em gráfica, fotografia, moda, cenários e comerciais de TV, e quantas outras atividades. Um conjunto de apreciável quantidade valorizada pelo publicitário, a ser considerado como um comunicador visual.”⁶⁹

O universo de empresas capazes de colaborar com o IAC se restringia, talvez, aos anunciantes da *Habitat*. Até o número 14 da revista, de janeiro de 1954 anunciaram na revista mais de 250 empresas e prestadores de serviços, cuja relação está no Anexo 4.

⁶⁸ A Escola de Propaganda foi levada para a FAAP em 1972, juntamente com as prensas de litografia, os teares utilizados por Klara Hartoch que ficaram nas mãos de dois artistas que faziam tapeçaria. Mesas de desenho também foram para a Faap, segundo Flávio Motta, que completou *“Ciccilo puxou o tapete e nos tirou de lá em uma semana.”* Tentei descobrir o destino dos arquivos do IAC na FAAP e fui informada pela bibliotecária-chefe que nada existe lá a respeito.

⁶⁹ BARDI, Pietro Maria. *Excursão ao território do Design*. São Paulo: Banco Sudameris Brasil SA, 1986, p. 14 e 16

De todos os anunciantes, apenas a Lanifício Fileppo e a Cristais Prado se aproximaram da escola. Foram também fábricas que se engajaram em projetos modernos, desenvolvidos no Brasil. O Lanifício Fileppo colaborou na construção de padrões dos Moveis Branco e Preto, conforme mostrou Marlene Acayaba. E a Cristais Prado, segundo depoimento de Julio Katinsky, convidou, por volta de 1951-1952, Oscar Niemeyer para desenhar peças. Marjorie Prado, esposa americana de Jorgito Prado, era uma mulher culta e tinha interesse em modernizar a empresa, ou, ao menos, o desenho de suas peças. Foi ela também que convidou Charles Bosworth para realizar o projeto do loteamento no Guarujá.⁷⁰

Das outras empresas que anunciaram na revista *Habitat*, há aqueles anunciantes institucionais (Antarctica, Air France, bancos).

Há também pequenas empresas moveleiras cuja produção é pautada pelo projeto moderno, como Joaquim Tenreiro, Móveis Zanine, Teperman, Branco e Preto, Ambiente, Artesanal.⁷¹ E também a Industrias “Cama Patente – L. Liscio” AS. E ainda propaganda de serviços profissionais como do próprio Leopold Haar e dos vitrais de Conrado Sorgenicht.

Há uma série de fornecedores de arquitetos e construtores (Sherwin Williams, Persianas Columbia, Lustres Dominici, Cerâmica São Caetano, Parquet Fixocolax, Ind. de móveis de cana da Índia, Fábrica de Azulejos Giannini, Cerâmica Sanitária Porcelite, Vidrotil,

⁷⁰ Tentei recuperar a história dessas empresas, sem êxito. Localizei Roberto Prado, parente dos donos da Cristais Prado. Falei com sua mulher (ele tem dificuldades de falar ao telefone) e ela serviu de intermediária. Roberto Prado me disse que nada tem a dizer sobre os Cristais Prado. No entanto, Peter Gottschalk, dono da empresa de vidros Wheaton do Brasil, a quem procurei para seguir o rastro da Cristais Prado, garantiu que Roberto Prado deve ser entrevistado a respeito. Acabei localizando Veridiana Prado, herdeira da Cristais Prado e tentei, por diversas vezes, marcar uma entrevista. Não consegui. Também consegui localizar o Sr. Franco Fileppo, com quem não consegui marcar entrevista.

⁷¹ Alguns desses empreendimentos já foram estudados nas obras já citadas de Maria Cecilia Loschiavo dos Santos, *Tradição e Modernidade no Móvel Brasileiro. Visões da utopia na obra de Carrera, Tenreiro, Zanine e Sérgio Rodrigues*. Tese de doutorado FFLCH-USP. São Paulo, 1993; e Marlene Acayaba, *Branco e Preto: uma história do Design Brasileiro nos anos 50*. São Paulo, 1994. Os Móveis Z mereceram trabalho de Alexandre Penedo, *Móveis Artísticos Z (1948-1961). O moderno autodidata e seus recortes sinuosos*. Universidade de São Paulo, FAU/São Carlos, dissertação (mestrado), professor orientador Renato Luiz Sobral Anelli, novembro de 2001. Referências da trajetória da Teperman estão no meu artigo *Milly Teperman. Intuição e cultura no mundo dos móveis*, Design Belas Artes, ano 6, n. 7, p. 39-44. Referências à Ambiente de Léo Seincman, à Móveis Artesanal e à Forma estão em meu livro *Design brasileiro, quem fez, quem faz*. Rio de Janeiro: Senac Rio e Viana Mosley, 2005.

Mosaicos e Ladrilhos de vidro Lonpi, Bernardini (fábrica de cofres e arquivos) Fábrica metalúrgica de Lustres e outros).

Há indústrias que, muitos anos mais tarde, adotariam o design como elemento estratégico de sua gestão, como é o caso dos Plásticos Hevea, pertencente ao grupo empresarial Forsa, que comprou a empresa L'Atelier, de Jorge Zalszupin.⁷²

Há ainda empresas norte-americanas, montadoras dos chamados bens de consumo duráveis, como eletrodomésticos (General Electric, General Motors do Brasil, Frigidaire, Philco) e também a Ford e o distribuidor de carros Studebaker. Há fabricantes nacionais de eletrodomésticos como Geladeiras Prima, Walita e Arno.

Dentre os anunciantes da *Habitat*, há inúmeras empresas de bens de consumo que poderiam ter-se tornado clientes de formandos do IAC. No entanto, anunciar na revista não significava adesão a seu programa cultural. Tanto é que figuram, entre os anunciantes, decoradores com o perfil que Bardi atacava constantemente nas páginas da revista, tais como Tapeçaria Alfredo (cortinas, decorações), Dinucci Decoração de Interiores, Decorações Citytex, Viterbo (cortinas, decorações, tapeçaria finas), Galeria Langer (lustres, arandelas e lanternas, espelhos venezianos e adornos em cristal), cujas fotos mostram ambientes historicistas e ecléticos.

Uma pesquisa sobre os anunciantes da revista *Habitat* talvez esclarecesse muitas questões da relação dos empresários com o projeto moderno e seus limites diante do desenho industrial.

Vale observar que as duas empresas que se aproximam do IAC – Cristais Prado e Lanificio Fileppo - têm a característica de ter donos cultos e próximos do projeto moderno, questão que vou discutir mais adiante.

⁷² Ao vender a empresa, Zalszupin tornou-se espécie de diretor de arte do Grupo Forsa, montou equipe de designers e projetou concomitantemente para L'Atelier, Hevea, Ferragens Brasil e Computadores Labo, todas empresas do Grupo. Mais detalhes sobre essa experiência ímpar no campo do design de objetos pode ser encontrada em LEON, Ethel. *O amor aos detalhes do arquiteto, designer e empreendedor Jorge Zalszupin*. Revista Belas Artes. Ano 7, n. 9, novembro de 2001, p. 35 a 40.

CAPÍTULO 2

Filiação ao Institute of Design de Chicago e à Bauhaus Dessau

A escola de desenho industrial do IAC proclama, em diferentes documentos, sua descendência direta da Bauhaus-Dessau e do Institute of Design de Chicago, com a constante citação dos nomes de Walter Gropius e de Lazlo Moholy-Nagy. Os documentos disponíveis do IAC não citam o período da Bauhaus Weimar nem tampouco os períodos de direção de Hannes Meyer e de Mies van der Rohe na escola alemã.

“Surgiu então a famosa ‘Bauhaus’ com Gropius, Breuer e outros, a escola de desenho industrial criadora de inúmeras soluções novas que hoje nos são familiares como as cadeiras de tubo de aço, móveis de aço etc. Depois os americanos continuaram e desenvolveram essa experiência no conhecido Institute of Design de Chicago, chefiado por Moholy-Nagy, ex-professor da Bauhaus.... Todas essas iniciativas não podem passar ignoradas no Brasil, principalmente em São Paulo, grande centro industrial. Hoje a arte não pode mais ser vista como especialidade de um grupo fechado. Ela tem que ir ao encontro dessa transformação da fisionomia do mundo feita pela indústria e nas mesmas proporções.”¹

Ou, no dizer de Jacob Ruchti:

“ O curso do I.A.C. em São Paulo é uma adaptação às nossas condições e possibilidades do célebre curso do Institute of Design de Chicago, dirigido pelo arquiteto Serge Chermayett (sic), e fundado em 1937 por Walter Gropius e Moholy-Nagy como uma continuação do famoso Bauhaus de Dessau.”

¹ No Museu de arte. *Instalação do Instituto de arte contemporânea*. Diário de São Paulo, 8 de março de 1950. Muitos dos artigos escritos a mão por Bardi e que se encontram catalogados na biblioteca do Masp se vêem reproduzidos nas páginas dos jornais dos Diários Associados. Em alguns casos, os escritos de Bardi são verdadeiros press-releases, publicados na íntegra.

E, ainda nas palavras de Ruchti:

“O I.A.C. representa portanto em São Paulo – de uma maneira indireta – as principais idéias da Bauhaus, depois de seu contato com a organização industrial norte-americana.”²

Pode-se imaginar algumas hipóteses para estas referências. A primeira delas seria um desejado afastamento da ideologia de Bauhaus Weimar e sua idéia de comunidade de artistas baseada em ideais místicos e próxima ao expressionismo de Johannes Itten e do próprio Walter Gropius de então. O primeiro manifesto de Gropius na fundação da escola, ilustrada pela catedral gótica de Lyonel Feininger fazia uma alusão direta e inequívoca ao pensamento do Arts and Crafts de William Morris; de sua felicidade encontrada no trabalho prazeroso e coletivo de uma inteira comunidade. Talvez esse modelo de escola não interessasse ao diretor do MASP. Mas o que não interessaria? A orientação expressionista? A formulação de comunidade em que se reproduziam relações emprestadas dos ofícios medievais de mestre e aprendiz e reformuladas em padrões ‘socializantes’, como pareciam aos governantes de Weimar?

E o que aproximava o IAC da Bauhaus Dessau e do Institute of Design de Chicago? Os métodos pedagógicos de Moholy-Nagy e uma orientação mais produtivista da escola, portanto, mais ligada à racionalidade e disciplina do mundo industrial e afastado das comunidades de artistas/artesãos? A capacidade explícita na fundação da escola de Chicago de os métodos bauhausianos – a defesa da racionalidade – estarem a serviço da indústria que Bardi reconhecia em São Paulo?

A Bauhaus que interessava ao IAC parece ser aquela já decantada nos Estados Unidos e harmonizada com as necessidades do grande capital. Desse modo, ficariam excluídas do IAC as vertentes “utopizantes” do Arts and Crafts, presentes na Bauhaus, expressas principalmente no pensamento de William Morris, para quem todo trabalho feito com prazer é arte ou como bem explica Fiona Mac Carthy, *“para Morris, projetar era um exercício de companheirismo”*. Ou ainda, como ela continua, citando Morris, *“Nada deveria ser feito pelo trabalho humano que não valesse a pena ou que precisasse ser feito por degradação do trabalho dos realizadores.”³*

² RUCHTI, Jacob. *Instituto de Arte Contemporânea*. Revista *Habitat* no. 3 São Paulo, 1951, p. 62.

³ ... for Morris, designing was an exercise in fellowship” e *Nothing should be made by men’s labour which is not worth making, or which must be made by labour degrading to makers*”. MACCARTHY,

A Bauhaus, escola de arquitetura e design fundada como instituição de base moral, indissociável de uma visão de mundo social-democrata, que nasce sob a égide de uma comunidade de artesãos e artistas, de filiação expressionista parece afastada do ideário do IAC. A vocação é a indústria e o mundo cultural norte-americanos.

Para Gropius, segundo análise de Argan, *“a arte é modo perfeito”*⁴. Argan diz que Gropius queria ensinar a classe dirigente a produzir bem e para isso era preciso preparo técnico. Segundo Argan, ainda, a fundação da Bauhaus, para Walter Gropius era uma tentativa vital de reformar a classe dirigente alemã. E talvez fosse esse o intuito de Bardi com o IAC. No entanto, se Gropius desejava uma reforma de cunho social-democrata dos dirigentes alemães, Bardi talvez almejasse apenas a uma mudança de padrão cultural. Como assinala o professor Katinsky, é importante não esquecer que Bardi ‘namorou’ o fascismo e este se apresentava como alternativa ao capitalismo americano, que seduzia os fascistas.

O ideário de Gropius, ainda segundo Argan, visava individualizar e potencializar os centros da sensibilidade do homem social :

*“com a reforma da tipografia, da publicidade, do teatro a Bauhaus alarga ilimitadamente a sua esfera de influência sobre os costumes sociais; não se trata tanto de introduzir na vida cotidiana, por meio de objetos de uso comum um sentido mais preciso das formas e, portanto, uma consciência mais lúcida da realidade, mas de individualizar e potencializar os centros da sensibilidade do homem social.”*⁵

Pode-se dizer que Bardi comungava desse ideário ao assinalar que

“Agora, com a próxima instalação do Instituto de Arte Contemporânea, estará o Museu em condições de enfrentar um dos problemas mais palpáveis da arte no mundo atual, qual seja colocar os modernos

Fiona. The Designer. In PARRY, Linda (org.) William Morris, Londres, 1996: Harry N.Abrams, Inc., Publishers, p 37, p. 41 (Tradução minha)

⁴ ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e la Bauhaus*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1988, p. 19.

⁵ idem, p. 68 e 69 *“... con la riforma della tipografia, della pubblicità, del teatro la Bauhaus allarga illimitatamente la sua sfera d’influenza sul costume e le consuetudini sociali; non si tratta soltanto d’introdurre nella vita quotidiana, attraverso oggetti d’uso comune, un più preciso senso della forma e quindi una più lucida coscienza della realtà, ma di individuare e potenziare i centri della sensibilità dell’uomo sociale”* (trad. da autora)

métodos de produção a serviço da divulgação em grande escala de objetos que representam a formação dos princípios da arte contemporânea. Na realidade, a industrialização constitui um aspecto essencial do problema. É verdadeiramente uma espécie de 'faca de dois gumes'. Desorientada artisticamente, torna-se pernicioso, difundindo o mau gosto, criando pelas suas incoerências, o caos. Compreendida não só como fator de conquistas materiais transitórias, ela pode servir ao desenvolvimento mental de um povo, tornar a vida moderna mais coerente, mais propícia à criação e menos 'mecanizada'. O objetivo do Instituto de Arte Contemporânea é justamente aclarar essa consciência, demonstrando em seus cursos que a máquina – considerada por muitos como escravizadora do homem – pode ser, hoje em dia, utilizada como elemento criador, e por isso mesmo de libertação.”⁶

Num dos artigos de jornal guardados pela Biblioteca do MASP lê-se

“empreendimento novo no Brasil, fugindo aos modelos totalmente superados das Escolas de Belas Artes, o Instituto de Arte Contemporânea é uma escola como somente existiram algumas na Alemanha e existem hoje na Suíça e nos Estados Unidos: uma escola mais adequada à realidade do mundo contemporâneo porque procura converter o produto industrial – aquele que é consumido em larga escala - num fato estético e ao mesmo tempo racional. Para atingir esse objetivo, o Museu de arte convidou para ministrar os cursos um grupo de artistas, arquitetos e técnicos, todos mestres de formação moderna, possuidores de uma consciência exata em relação aos problemas propostos.”⁷

O IAC, no entanto, tinha orientação mais ampla, muito provavelmente graças à formação de seu mentor, Pietro Maria Bardi que, em seus escritos sobre o IAC, aludia à Bauhaus Dessau ao mesmo tempo em que falava do Instituto de Design de Chicago, mas também

⁶ *Finalidades do IAC no Museu de arte. Pretende Colocar os modernos métodos de produção a serviço da arte contemporânea. Diário de São Paulo de 15/06/1950.*

⁷ *Instituto de Arte Contemporânea. Jovens de todos os estados do Brasil reunidos num movimento significativo. Diário de São Paulo de 13/02/1951.*

de Raymond Loewy, segundo alguns ex-alunos.⁸ Provavelmente, a admiração de Bardi por Loewy e pela estética industrial que dominou a cena norte-americana nos anos 1930 se deve as laços plásticos que o *styling* teve com o futurismo italiano, admirado por Bardi.⁹

Bardi empunhava a bandeira de uma atualização cultural dos industriais. Em nenhum momento de seu discurso sobre o IAC há qualquer referência a um caráter utópico do design, seu papel democratizador, bandeira que viria a ser empunhado pelos dirigentes da escola de Ulm e que era afirmado por Moholy-Nagy.¹⁰

Em 1950, um ano antes do IAC abrir iniciar seu curso, Bardi escreveu cartas a várias instituições de design norte-americanas - Akron Art Institute, Black Mountain College, Cranbrook Academy Of Art, Rhode Island School of Design, a School of Design do Toledo Museum of Art - pedindo-lhes seus respectivos currículos. Escreveu também ao Museu de Arte Moderna de Nova York, pleiteando sugestões de boas escolas com bons currículos. As cartas, que estão no anexo 2, não deixam de explicitar a filiação à Bauhaus.

⁸ Alexandre Wollner, Luiz Hossaka e Emilie Chamie narraram o entusiasmo de Bardi com Raymond Loewy em depoimentos à autora. Bardi também contou à autora que falava de Loewy com admiração por seu trabalho em áreas tão distintas como o design de automóveis e o redesenho de embalagem de cigarros. Ver também BARDI, PM. *Excursão ao Território do Design*. São Paulo: Banco Sudameris Brasil AS, 1986.

⁹ “*Havia, de um lado, o Cubismo...e, de outro lado, o Futurismo, com seu frenesi de movimento...Cubismo e Futurismo foram as premissas necessárias para se superarem os aspectos amorfos do Impressionismo mas, ao mesmo tempo, a condição preliminar das novas intuições dos Expressionistas...*” A apreciação de Bardi está no artigo Lasar Segall na Alemanha, publicado na revista *Habitat 5*, p. 26.

¹⁰ O design como disciplina ética está na origem do pensamento de muitos. Pode-se citar aqui a matriz dessa concepção com William Morris, que seguramente repercutiu em Henry van de Velde e em Walter Gropius. Nos anos 1970, o teórico do design ambiental Victor Papanek retomou esse tipo de pensamento. Contemporaneamente, além de jovens designers vinculados ao ecodesign ou ao design social, encontramos os escritos de Enzo Mari que se referenciam na crítica implacável do design como instrumento de gerar consumo, guardando referências utópicas do pensamento de Morris.

O Institute of Design de Chicago

O Institute of Design, Chicago, dirigido por Moholy-Nagy é tratado por alguns autores¹¹ como a escola que abandonou os princípios social-democratas da Alemanha. No entanto, os primeiros dez anos da escola foram repletos de discussões e conflitos em torno da adaptação às necessidades da indústria norte-americana e que dizem respeito às visões políticas de seus diretores em confronto com os patrocinadores da escola.

O Institute of Design de Chicago fora visitado em 1947 por Jacob Ruchti, conforme narra Marlene Acayaba em seu livro Branco e Preto. Na época Serge Chermayeff já era diretor do Instituto, substituindo a Moholy-Nagy, falecido em 1946. Nessa viagem, conforme relato de Acayaba, Ruchti, que já era adepto do projeto moderno desde estudante, tendo traduzido artigo de Richard Neutra para a Revista de Engenharia Mackenzie, travou contato com o a arquitetura moderna, visitando obras de Neutra, de Gropius e Marcel Breuer, de Philip Johnson e de Frank Lloyd Wright.¹²

Salvador Candia, segundo relato de Acayaba, também foi aos Estados Unidos nesse período. Embora seu nome não figure nas listas de professores ou da Congregação do IAC, é num papel de carta com seu nome que surgem, nos arquivos do IAC, as listas contendo nomes de revistas americanas, revistas européias e livros. Também depoimentos de ex-alunos do IAC mencionam Salvador Candia como assistente da disciplina de Jacob Ruchti, conforme relatado no cap. 1.

Ruchti visitou o Institute quando alguns de seus conflitos iniciais já estavam mais claros e caminhavam para soluções, que vieram a ocorrer depois que Chermayeff se afastou da escola.

A revista *Habitat* publicara em seu primeiro número artigo sobre o arquiteto Villanova Artigas, o que mostra seu compromisso cultural com o moderno, independentemente das filiações políticas de seus autores.

¹¹ Como é o caso do professor Ricardo Marques de Azevedo que, em seu livro *Metrópole: Abstração*, diz o seguinte: “Com a propagação de totalitarismos na Europa...artistas migram para a França, a Inglaterra e daí para os Estados Unidos. Ali contribuem para a divulgação de preceitos ditos modernos, já então divorciados da perspectiva de transformações sociais e culturais que lhes inerira na origem.” AZEVEDO, Ricardo Marques de. *Metrópole: Abstração*. São Paulo: Perspectiva, 2006 p. 58.

¹² ACAYABA, Marlene Milan. *Branco e Preto: Uma história de design brasileiro nos anos 50*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994, p. 30-35.

E os conflitos dizem respeito às propostas pedagógicas de Moholy-Nagy, que tinham grande fundo humanista e propunham um ensino generalista em confronto com as necessidades da empresa norte-americana, corporificada em Walter Paepcke, a quem Moholy-Nagy dedica seu livro *Vision in Motion*.¹³

Vale a pena aqui examinar os escritos de Moholy-Nagy e também o ensaio crítico de Victor Margolin¹⁴ sobre ele, que descreve minuciosamente a extensão dos conflitos no Institute of Design. Desse modo ficará claro a que modelo de escola o IAC queria filiar-se.

Lazlo Moholy-Nagy deixara a Bauhaus na mesma época que Walter Gropius o fez, em 1928. Ele saiu da Alemanha logo depois da ascensão do nazismo e se estabeleceu na Holanda e na Inglaterra até ser convidado pela Associação de Artes e Indústrias, por indicação de Walter Gropius (então docente em Harvard) a dirigir uma nova escola baseada no modelo da Bauhaus. Em 1937 chegou a Chicago e fundou a New Bauhaus, que durou apenas um ano, pois a Associação retirou seu apoio à escola.

Eis o que ele escreve no prefácio da segunda edição inglesa, em 1938, de seu livro *A Nova Visão*, que resenha a sua experiência na Bauhaus e também traça seu perfil como artista:

“Hoje erigiu-se uma nova Bauhaus em terra americana. Os Estados Unidos são o principal baluarte de uma nova civilização cuja missão simultânea é a cultura e a industrialização de um continente. É o solo ideal para nutrir um princípio educativo que pugna por lograr uma relação mais íntima entre arte, ciência e tecnologia. Para alcançar esse objetivo, um dos problemas da educação da Bauhaus é manter incólume nos adultos a sinceridade emocional da criança. A exatidão de sua observação, sua fantasia e sua criatividade. Esses fins explicam que a Bauhaus não utilize um sistema rígido de ensino. Professores e estudantes em estreita colaboração, inevitavelmente acharão ‘novas maneiras’ de manejar os materiais, as

¹³ O livro *Vision in Motion* foi patrocinado pela Fundação Rockefeller. E Moholy-Nagy agradece na apresentação a editora, que lhe permitiu fazer um livro que tivesse edição inovadora de texto e imagem, obedecendo aos preceitos do autor.

¹⁴ MARGOLIN, Victor. *The Struggle for Utopia*. Chicago/London: University Of Chicago Press, 1997.

ferramentas e as máquinas necessárias para seus desenhos. O espírito de pioneiro que caracteriza o estudante norte-americano é admiravelmente apropriado para esta tarefa. Levando em conta nosso novo ambiente cultural, e as duas décadas que transcorrem desde a fundação da primitiva Bauhaus, o programa da escola nos Estados Unidos foi levemente modificado. Sem dúvida, tanto no novo Instituto como no antigo, o curso preliminar é considerado parte fundamental do aprendizado. Nele o estudante põe à prova sua capacidade e tem seu primeiro contato com o tipo de trabalho que no futuro consistirá sua especialização. As tendências de sua orientação estética e seus dotes criadores abrirão um caminho entre os muitos 'ismos' artísticos.

A preocupação intensiva e constante pelos elementos de criação aguça sua discriminação entre o desenho meramente diletante e superficial, por um lado, e o funcional 'desenho orgânico', por outro. Os exercícios práticos o prazer das experiências sensoriais o conduzirão à segurança de sensação, e logo á criação de objetos que satisfarão as necessidades humana, tanto espirituais como utilitárias.¹⁵

¹⁵ "Hoy se ha erigido un nuevo Bauhaus en tierra americana. Los Estados Unidos son el principal baluarte de una nueva civilización cuya misión simultánea es la cultura e industrialización de un continente. Es el suelo ideal para nutrir un principio educativo que pugna por lograr una más íntima unión entre arte, ciencia y tecnología. Para alcanzar este objetivo, uno de los problemas de la educación del Bauhaus es mantener incólume en los adultos la sinceridad emocional del niño. La exactitud de su observación, su fantasía y su creatividad. Estos fines explican que el Bauhaus no utilice un sistema rígido de enseñanza. Maestros y estudiantes en estrecha colaboración, inevitablemente hallarán "nuevas maneras" de manejar los materiales, herramientas y las maquinarias necesarias para sus diseños. El espíritu de pionero que caracteriza al estudiante norteamericano es admirablemente apropiado para esta tarea. Temiendo en cuenta nuestro nuevo ambiente cultural, y las dos décadas que han transcurrido desde la fundación del primitivo Bauhaus, el programa de la escuela en los Estados Unidos ha sido levemente modificado. Sin embargo, tanto en el nuevo Instituto como en el antiguo, el curso preliminar se considera parte fundamental del aprendizaje. En él pone a prueba el estudiante su capacidad y tiene su primer contacto con el tipo de trabajo que en el futuro constituirá su especialización. Las tendencias de su orientación estética y sus dotes creadoras serán encauzadas, abriéndosele un camino entre la multitud de "ismos" artísticos.

La preocupación intensiva y constante por los elementos de creación aguza su discriminación entre el diseño meramente diletante y superficial, por un lado, y el funcional "diseño orgánico" por el otro. Los ejercicios prácticos y el placer de las experiencias sensoriales le han de conducir a la seguridad de sensación, y luego a la creación de objetos que satisfarán las necesidades humanas, tanto espirituales como utilitarias.

MOHOLY-NAGY, L. *La Nueva Visión y Reseña de un artista*. Ediciones Infinito. Buenos Aires, 1997, p. 11 e12, prefácio de 1938. (tradução minha).

Na edição inglesa seguinte, de 1945, Moholy-Nagy traça um quadro otimista da escola em suas relações com os industriais e os comerciantes de Chicago:

“Desde 1938, quando “La Nueva visión” foi publicada pela última vez, surgiram grandes mudanças. O Instituto de Design de Chicago, que continuou o trabalho da Bauhaus, adaptando-a ao ambiente americano, conta agora com seis anos de vida. Demonstrou sua vitalidade atraindo um grande número de estudantes tanto em suas classes diurnas regulares como nos cursos noturnos e de versão, e também cobrindo com seus egressos numerosos postos do comércio e da indústria. Sua mesa diretora é composta por destacadas personalidades de Chicago e seus cursos servem a grandes firmas comerciais e industriais da mesma cidade.”¹⁶

No entanto, no corpo do livro, escrito em 1928, e corrigido, em edição inglesa em 1938, Moholy-Nagy declara seus princípios socialistas ou, ao menos, sua severa crítica à sociedade industrial:

*“O futuro precisa do homem integral
O ensino especializado não pode ser abandonado agora, em momentos em que a produção descansa sobre base econômica; mas não deve iniciar-se tão cedo nem ser levada tão longe fazendo malograr o indivíduo – apesar de eus bem avaliados conhecimentos profissionais. A educação especializada adquire sentido somente quando se forma em um indivíduo integrado em suas funções biológicas, de modo que possa conseguir um equilíbrio normal de suas faculdades intelectuais e emocionais. Sem este fim as mais altas diferenciações do estudo especializado – que são privilégio do adulto – são meras aquisições quantitativas, que não intensificam a vida nem dilatam seus horizontes. Só homens dotados de clareza no sentir e de sobriedade intelectual*

¹⁶ Desde 1938, cuando "La Nueva Visión" fue publicada por última vez, han surgido grandes cambios. El Instituto de Diseño de Chicago, que continuo la labor del Bauhaus adaptándola al ambiente americano, cuenta ahora con seis años de vida. Ha demostrado su vitalidad atrayendo a gran número de estudiantes tanto a sus clases diurnas regulares como a los cursos nocturnos y de verano, y también cubriendo con sus egresados numerosos puestos importantes del comercio y la industria. Su mesa directiva se halla compuesta por destacadas personalidades de Chicago, y sus cursos sirven a las grandes firmas comerciales e industriales de la misma ciudad. Ob. cit., p. 13. (trad. minha)

serão capazes de adaptar-se a exigências complexas e de dominar a vida em sua integridade.

O atual sistema de produção

Nosso moderno sistema de produção se baseia no trabalho por imposição, prática insensata e, e, em seus aspectos sociais, carentes de algum plano, cujo único objetivo é aumentar o máximo as utilidades. Isso, na maioria dos casos, é o reverso de seu propósito original. A luta pela fortuna e pelo poder afeta a forma de viver e até os sentimentos básicos do indivíduo, que valoriza mais a segurança exterior do que a satisfação de suas inquietações íntimas. Além disso, acrescenta-se o confinamento da população urbana em barracas sem árvores, numa restrição extrema do espaço mínimo habitável não só física. A vida urbana com seu ajuntamento em edifícios desolados sem espaços livres e adequados estrangulou emocionalmente sua população.

Hoje, nem a educação nem a produção resultam de aspirações elevadas, nem o desejo de criar produtos que satisfaçam a si próprio e à sociedade de maneira mutuamente complementar.

O sistema educacional é o resultado da estrutura econômica, durante a corrida da revolução industrial, os industriais criaram escolas técnicas a fim de obter rapidamente os especialistas de que necessitavam. Estas escolas raramente favoreciam o desenvolvimento das potencialidades do indivíduo. Não lhe brindaram oportunidade alguma de ir fundo na essência das coisas, nem de si próprio. Mas – para dizer a verdade – ninguém se preocupava com isso, porque ninguém podia prever os resultados destrutivos de tal situação.

Não somente a classe operária enfrenta hoje esse problema; todos aqueles que ficaram presos na armadilha do mecanismo do atual sistema econômico se acham, em princípio, igualmente prejudicados. As diferenças são, em suma, materiais.”¹⁷

¹⁷ *“El futuro necesita del hombre integral*

La enseñanza especializada no puede ser abandonada ahora, en momentos en que la producción descansa sobre una base económica; pero no debe iniciarse tan temprano ni ser llevada

“Não contra o progresso técnico, mas sim com ele a solução consiste, portanto, não em lutar contra os avanços técnicos, mas sim aproveitá-los em benefício da comunidade. O homem pode ser liberado pela técnica, se souber interpretar sua verdadeira função: brindar-lhe uma vida equilibrada através da utilização plena de nossas energias liberadas.

Só quando o indivíduo compreender que deve funcionar como uma entidade produtiva mais na comunidade da humanidade, aproximar-se-á a verdadeira compreensão do significado do progresso técnico. Não nos deixemos cegar pela intrincada trama do assombroso processo produtivo: nossa preocupação essencial deve ser planejar acertadamente nossas vidas.”¹⁸

tan lejos como para malograr al individuo— a pesar de sus bien valuados conocimientos profesionales. La educación especializada adquiere sentido solamente cuando se forma a un individuo integrado en sus funciones biológicas, de modo tal que pueda lograr un equilibrio normal de sus facultades intelectuales y emocionales. Sin este fin las más altas diferenciaciones del estudio especializado —que son "privilegio" del adulto— son meras adquisiciones cuantitativas, que no intensifican la vida ni dilatan sus horizontes. Solo hombres dotados de claridad en el sentir y de sobriedad intelectual serán capaces de adaptarse a exigencias complejas y de dominar a la vida en su integridad. El actual sistema de producción

Nuestro moderno sistema de producción se basa en el trabajo por imposición, práctica insensata y, en sus aspectos sociales, carentes de plan alguno, cuyo único objetivo es aumentar al máximo las utilidades. Esto, en la mayoría de los casos, es el reverso de su propósito original.

La lucha por la fortuna y el poder afecta la forma de vivir y hasta los sentimientos básicos del individuo, quien valora más la seguridad exterior que la satisfacción de sus inquietudes íntimas. Además, se agrega a esto el confinamiento de la población urbana en barracas desarboladas, en una restricción extrema del espacio mínimo habitable no es solo física; la vida urbana, con su hacinamiento en desolados edificios sin espacios libres adecuados, ha estrangulado emocionalmente su población. Hoy, ni la educación ni la producción resultan de aspiraciones elevadas, ni del deseo de crear productos que satisfagan a uno mismo y a la sociedad de una manera mutuamente complementaria.

El sistema educativo es el resultado de la estructura económica, durante el desenfreno de la revolución industrial, los industriales crearon escuelas técnicas a fin de obtener rápidamente los especialistas que necesitaban. Estas escuelas raramente favorecieron el desarrollo de las potencialidades del individuo. No le brindaron oportunidad alguna de ahondar en la esencia de las cosas, ni en si mismo. Pero —a decir verdad— nadie se preocupa por esto, porque nadie podía prever los destructivos resultados de tal situación. No solamente la clase obrera se enfrenta hoy con este problema; todos aquellos que han quedado atrapados en el mecanismo del actual sistema económico se hallan, en principio, igualmente perjudicados. Las diferencias son, a lo sumo, materiales.” Ob. cit., p. 22-3. (trad. minha)

¹⁸ *“No en contra del progreso técnico, sino con él La solución consiste, por lo tanto, no en luchar contra los adelantos técnicos, sino en aprovecharlos en beneficio de la comunidad. El hombre puede ser liberado por la técnica si sabe interpretar su verdadera función: brindarle una vida equilibrada a través de la utilización plena de nuestras energías liberadas. Solo cuando el individuo comprenda que debe funcionar como una entidad productiva más en la comunidad de la humanidad, se acercará a la verdadera comprensión del significado del progreso técnico. No debemos dejarnos cegar por la intrincada trama del asombroso proceso productivo; nuestra preocupación esencial debe ser planear acertadamente nuestras vidas.” Ibid., p. 24.(trad. minha).*

*“O fim pretendido não é o produto, mas sim o homem
Partindo de uma readaptação tão básica, podemos desenvolver um
plano individual de vida que tenha como princípio a auto-análise. O
lugar do privilégio deve conceder-se , não à ocupação nem aos
produtos o obter, mas sim ao reconhecimento das funções orgânicas do
homem. Com essa preparação funcional, o indivíduo pode proceder à
ação, a uma vida cimentada na evolução interior. Estabeleçamos então
as bases de um sistema de produção orgânico, cuja meta seja o homem
e não o lucro.”¹⁹*

“Utopia?

*Utopia, não, mas uma empresa para pioneiros. Temos necessidade de
utopistas de gênio, de um novo Júlio Verne, não para esboçar os riscos
gerais de uma civilização técnica facilmente imaginável, mas sim para
profetizar a existência do homem do futuro, que no domínio do instintivo
e do simples, assim como nas complicadas relações da vida, trabalhará
em harmonia com as leis fundamentais de seu ser. Leonardo da Vinci
com seus imensos projetos e realizações, representa o grande exemplo
da integração da arte, da ciência e da tecnologia. Parecer que nossa
época chegaria a criar condições básicas similares, uma atmosfera
similar, e a produção de uma personalidade similar. A nossa é uma era
de transição, de luta pela sintetização do total dos conhecimentos. Hoje
uma pessoa imaginativa pode desempenhar como integrador.
Logicamente deve renunciar à complexidade que só lhe pode oferecer
uma época madura. Deve penetrar nos vastos e inexplorados territórios
de nossos dias, onde cada ação pode conduzir a soluções criativas.
Pode-se duvidar que um só homem seja capaz de realizar tanto; mas
talvez realize uma comunidade e não um indivíduo. Os homens de
ciência estabeleceram já um sistema internacional de investigação.*

¹⁹ *“El fin buscado no es el producto, sino el hombre
Partiendo de una readaptación tan básica, podemos desarrollar un plan individual de vida que
tenga como principio el autoanálisis. El lugar de privilegio debe concederse, no a la ocupación, ni a
los productos a obtener, sino al reconocimiento de las funciones organicas del hombre. Con este
preparación funcional, el individuo puede proceder a la acción, a una vida cimentada en la
evolución interior. Echemos entonces las bases de un sistema de producción orgánico, cuya meta
sea el hombre y no el lucro” Moholy-Nagy, L. La Nueva Visión y Reseña de un artista. Ediciones
Infinito. Buenos Aires, 1997 , p. 26. (trad. minha)*

O passo seguinte deve ser a solidariedade de todos os artífices culturais e sua colaboração consciente – a obrigação primordial daqueles que chegaram já a uma consciência de uma forma orgânica da vida . O trabalho dos precursores deve sustentar-se nesta aspiração: não só devem proteger-se as capacidades funcionais do homem; se lhe devem brindar, além disso, as condições exteriores indispensáveis para desenvolvê-las. A esta altura, o problema educativo se confunde com o político, enquanto o estudante deve adaptar-se em sua vida diária á ordem existente.”²⁰

Nos Estados Unidos, depois do fracasso de sua Nova Bauhaus, Moholy-Nagy abriu, por sua iniciativa, a Escola de Design (School of Design) que durou até 1944, quando foi reorganizada e renomeada como Institute of Design, Chicago.

Os problemas que Moholy-Nagy teve, tanto pedagógicos quanto administrativos, decorreram, segundo Margolin, da tentativa que ele fez para

*“reconciliar sua visão de educação de arte e design européia, holística e humanista, com as expectativas pragmáticas dos homens de negócios norte-americanos de cujo apoio dependia”.*²¹

²⁰ “Utopia?

Utopia, no, pero si una empresa para pioneros. Tenemos necesidad de utopistas de génio, de un nuevo Júlio Verne, no para bosquejar los rasgos generales de una civilización técnica fácilmente imaginable, sino para profetizar la existencia del hombre del futuro, que en el dominio de lo instintivo y lo simple, así como en las complicadas relaciones de la vida, trabajará en armonía con las leyes fundamentales de su ser. Leonardo da Vinci, con sus inmensos proyectos y realizaciones, representa el gran ejemplo de la integración del arte, la ciencia y la tecnología. Pareciera que nuestra época llegará a crear similares condiciones básicas, una atmosfera similar, y la producción de una personalidad similar. La nuestra es una era de transición, de lucha por la sintetización del total de los conocimientos. Hoy, una persona imaginativa puede desempeñarse como integrador. Logicamente, debe renunciar a la complejidad que solo puede ofrecerle una época madura. Debe penetrar en los vastos e inexplorados territorios de nuestros días, donde cada acción puede conducir a soluciones creativas. Se puede dudar que un solo hombre sea capaz de realizar tanto; pero, quizá lo realice una comunidad y no un individuo. Los hombres de ciencia han establecido ya un sistema internacional de investigación. El paso siguiente debe ser la solidaridad de todos los artífices culturales y su colaboración consciente —la obligación primordial de aquellos que han arribado ya a la conciencia de una forma organica de vida—. La labor de los precursores debe sustentarse en esta aspiración: no solo deben protegerse las capacidades funcionales del hombre; se le deben brindar, además, las condiciones exteriores indispensables para desarrollarlas. A esta altura, el problema educativo se confunde con el político, en cuanto el estudiante debe adaptarse en su vida diaria al orden existente.” Ob. cit., p. 28-9. (trad. minha)

²¹ MARGOLIN, Víctor. Ob. cit., p. 216 (trad. minha).

Embora, para Margolin, a visão dos industriais comportasse distinções, havia uma expectativa que a escola dirigida por Moholy-Nagy melhorasse a qualidade e a competitividade dos produtos norte-americanos. Para Moholy-Nagy, a educação deveria ser uma experiência transformadora do estudante. Assim, ele recusava o treinamento profissional como o objetivo principal da escola.

Margolin chama a atenção da ambigüidade de Moholy-Nagy frente à indústria, ou melhor, frente ao capitalismo, referido em seu livro *Vision in Motion* e que, na sua competição desenfreada, levava a conflitos mundiais:

“..o homem se aproximou das novas tecnologias com práticas obsoletas e falhou em traduzir essa experiência em linguagem emocional e realidade cultural. O resultado: miséria e conflito, brutalidade e angústia, desemprego e guerra.”²²

Moholy-Nagy também defendia que a escola liderasse a indústria, e não o contrário. Propunha a forma de agir da Bauhaus, onde os alunos desenvolviam modelos que depois eram oferecidos às indústrias. A maior atenção da escola se dirigia a objetos domésticos como móveis, luminárias e cerâmica.

Os industriais que o apoiavam esperavam da escola resultados práticos que, segundo Margolin, já eram dados pelos consultores em design como Raymond Loewy, Walter Teague, Norman Bel Geddes e Henry Dreyfuss e também pelas escolas Carnegie Institute of Technology e o Pratt Institute que, no entanto, não gozavam do prestígio que o mito da Bauhaus conferia às escolas de Moholy-Nagy. Nos anos 1930, os designers consultores já enfrentavam projetos de trens, automóveis, máquinas fotográficas, eletrodomésticos, todos muito mais complexos do que aqueles propostos por Moholy-Nagy em seus programas.

Moholy-Nagy exerceu críticas contundentes ao *streamlining*²³ aos métodos que enfatizavam técnicas de visualização da forma, em vez do contato direto com os materiais. Outra das grandes divergências de Moholy-Nagy com relação aos designers consultores norte-americanos dos anos 1930 era a questão do redesenho. Moholy-Nagy

²² MOHOLY-NAGY, L. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald, 1947, p. 5. (trad. minha)

²³ Apesar de ter observado que o *streamlining* facilitava certos processos de produção e indicava a velocidade presente na vida daquele período.

batia-se para que os estudantes criassem novas formas a partir do uso inventivo da tecnologia.

“Hoje podemos produzir novas formas de cadeiras, tais como assentos usando duas pernas em vez das quatro tradicionais. Talvez amanhã não haja pernas – apenas um assento sobre um jato de ar comprimido”²⁴.

Em Chicago, Moholy-Nagy também enfatizava as questões sociais relativas ao projeto. Assim, os objetos desenvolvidos pelos estudantes e expostos pela escola eram muito diferentes do que se via no mercado. Ao comentar uma cadeira de uma só lâmina de compensado, Moholy-Nagy afirmou que

“objetos de produção de massa de uma só peça feitos por ação automática da máquina irão um dia eliminar a linha de montagem e com isso mudar as presentes condições de trabalho nas quais a fadiga do operário desempenha um importante papel.”²⁵

O pensamento de Moholy-Nagy – fé na tecnologia, visão da educação como processo de transformação do educando e não treinamento vocacional, transformação da sociedade a partir da criação das formas, em todas as suas implicações – segue o caminho do pensamento utópico em design que tem origens no século XIX, a partir do pensamento e da prática de William Morris e se desdobra na segunda metade do século XX com o pensamento de Victor Papanek de crítica ao consumismo e à fé na tecnologia e, mais precisamente, na trajetória de trabalho e no pensamento de Enzo Mari. O argumento com que Moholy-Nagy defende a cadeira feita de uma peça única de laminado é o mesmo daquele empregado por Enzo Mari na criação da sua dobradiça plástica para o açucareiro da Danese.²⁶ Em *Vision in Motion*, Moholy-Nagy é muito claro:

²⁴ MOHOLY-NAGY, L. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald, 1947, p. 46. (trad. minha). A frase de efeito retoma a idéia de Breuer a respeito do futuro das cadeiras.

²⁵ *Ibid.*, p. 54 (trad. minha).

²⁶ Enzo Mari disse em várias palestras a que assisti que a dobradiça da peça Java, produzida pela Danese teve como objetivo liberar o trabalhador de uma produção artesanal repetitiva. Ettore Sottsass declarou a respeito do trabalho de Mari que ele “descobriu que talvez haja um modo de colocar seu trabalho (mais do que suas porcelanas) a serviço daqueles que as faziam, em vez de a serviço daqueles que as teriam comprado “ in *Una proposta per la lavorazione a mano della*

*“As sérias conseqüências sociais e biológicas de uma má divisão do trabalho na indústria poderia ser um incentivo ao designer. Ele poderia ver que é essencial incorporar a seu trabalho mais do que habilidade e conhecimento; que ser um designer não significa apenas manipular sensivelmente técnicas e analisar processos de produção, mas também aceitar as obrigações sociais concomitantes. Ele deveria fazer seu design com o objetivo de eliminar a fadiga da vida do trabalhador. Ele deve ver seu design, não apenas nos efeitos técnicos, mas também humanos. Portanto, a qualidade do design é dependente não só da função, da ciência e dos processos tecnológicos, mas também da consciência social”.*²⁷

Moholy-Nagy prega a educação para o crescimento pessoal e não como treinamento de habilidades para o lucro. Comenta que a grande metamorfose industrial serviu para a acumulação de lucros individuais. Critica na sociedade capitalista a segmentação dos saberes, a instrumentalização da ciência a serviço do lucro.

Para Moholy-Nagy, *“O design não é uma profissão, mas uma atitude.”*²⁸ E está longe de ser o instrumento de vendas das empresas:

“...design hoje é o lance para venda rápida...sua principal característica é ser ‘diferente’, embora a função permaneça a mesma. O industrial designer é chamado para estilizar ou colocar no mundo um produto já construído – quanto mais ele mudar o design, mais terá contribuído para o sucesso do vendedor.” Altamente pressionado pelo vendedor, o industrial designer sucumbiu ao ‘styling’ superficial.

porcellana, Milano, 1974, citado por BURKHARDT, François. *Il pensiero di Enzo Mari*, in *Perché un libro su Enzo Mari*. Milano: Federico Motta Editore, 1997. (trad. minha)

²⁷ *“The serious and biological consequences of an unhealthy division of labor in industry could act as an incentive to the designer. He should see that it is essential to incorporate into his work more than skill and knowledge; that to be a designer means not only to sensibly manipulate techniques and analyze production processes, but also to accept the concomitant social obligations. He should make his design with the aim of eliminating fatigue from the worker’s life. He must see his design through, not only in the technical but in its human effects as well. Thus quality of design is dependent not alone on function, science, and technological processes, but also upon social consciousness.”* MOHOLY-NAGY, L. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald, 1947, p. 55. (trad. minha.)

²⁸ Essa frase pode ser incorporada hoje pelos *fashion designers*, com outro sentido, evidentemente. MOHOLY-NAGY, L. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald, 1947, p.42. (tradução minha).

Ou ainda, “O *streamlining*, assim como para uma geração atrás significava a ornamentação.”²⁹

É de especial interesse no trabalho de Margolin a análise que ele faz das relações de Walter Paepcke e Moholy-Nagy. Paepcke foi o grande apoiador de Moholy-Nagy e de suas escolas, embora tivesse uma visão pragmática da contribuição dos artistas modernos, que criaram a identidade corporativa e as páginas publicitárias de sua empresa, a poderosa Container Corporation of America. Nada em sua visão o aproxima das utopias socialistas de Moholy-Nagy, que, como já foi dito, dedica seu livro *Vision in Motion* a Paepcke e à sua mulher, Elizabeth.

A relação de Paepcke com os artistas modernos – entre eles Fernand Léger, Walter Gropius e Herbert Bayer – se estabelece de forma contínua e estreita, a partir dos contatos abertos por Moholy-Nagy. Gropius e Bayer se tornam consultores da CCA. Gropius faz o projeto da fábrica em Columbia e em North Carolina, além de ter sido convidado para discutir o projeto urbanístico de Aspen, no Colorado, que Paepcke estava desenvolvendo como estação de esqui e onde lançaria as grandes Conferências sobre Design e Tecnologia.

Ou seja, a relação da empresa com o pensamento moderno se realizou especialmente na arquitetura e na gráfica. A CCA produzia grandes embalagens e não objetos de consumo. Nunca avaliou, portanto, a capacidade da escola de desenvolver produtos com aptidões mercadológicas. No desenvolvimento de produtos, Margolin aponta que não houve grandes êxitos na produção da Escola de Design.

Moholy-Nagy sempre defendeu um programa educacional amplo, que não necessariamente levaria a uma carreira de designer industrial. Não importava, para ele, se o estudante usaria seu aprendizado como pintor, designer, advogado, médico, dona de casa ou contador. Como defendeu em 1940, haveria design na vida familiar, nas

²⁹ “Thus, ‘design’ today is generally a bid for quick sale...Its main characteristic is to be ‘different’ although the function remains the same. The industrial designer is called in to ‘style’ ou ‘fashion’ a product already engineered, and the more often he changes a ‘design’, the more he is supposed to have contributed to the salesman’s success. High-pressured by the salesman, the industrial designer succumbed to a superficial ‘styling’. In the last ten years this has meant ‘streamlining’, just as a generation ago it meant ornamentation”. Ob. cit., p.34. (trad. minha).

relações de trabalho, no planejamento urbano, no viver juntos como seres humanos civilizados. Esse seria o design para viver (“*design for living*”) e não o design gráfico e/ou de produtos que levaria a uma formação especializada.³⁰

Essa era também a visão de Gropius que a enuncia explicando o curso preparatório da Bauhaus. Tratava-se de formar o “ ‘homem inteiro’ que, a partir de seu centro biológico, pudesse encarar todas as coisas da vida com segurança instintiva e que estivesse à altura do ímpeto e do caos da nossa ‘Era técnica’.”³¹

Era muito difícil que Moholy-Nagy encontrasse apoio para a escola, especialmente com esse tipo de discurso humanista e amplo, afastado das necessidades hodiernas dos empresários. Paepcke entendeu que deveria fazer gestões para que a escola fosse encampada por uma universidade e fez tratativas junto a três delas, inclusive o Illinois Institute of Technology. Paepcke também insistiu para que a escola tivesse uma diretoria, retirando de Moholy-Nagy seu papel central nas decisões da escola. Em 1944, a escola muda de nome para Institute of Design.

O confronto entre as proposições de Moholy-Nagy e dos designers que dominavam o mercado americano da época, Raymond Loewy e Walter Teague ocorreu num simpósio realizado no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1946. Enquanto Loewy e Teague defendiam a atividade dos designers como aquela que responde à necessidade dos industriais de venderem seus produtos; Moholy-Nagy e o então curador do departamento de design do Moma, Edgar Kauffmann Jr., pleiteavam a base ética do design, independente da indústria.

Moholy-Nagy morreu em novembro de 1946, algumas semanas depois de ter participado desse seminário. Segundo Margolin, enquanto a ação pedagógica de Moholy-Nagy é aclamada por personagens como Gropius, Siegfried Giedion e Herbert Read, “*que compartilharam com ele os objetivos e ideais da vanguarda*”, é inegável a frustração dos homens de negócios que o apoiaram. Essa frustração seria a evidência da sua não vontade de aceitar as condições do design industrial norte-americano. Moholy-Nagy não acreditava no capitalismo americano e, para Margolin, sua atitude isolou a escola de oportunidades que poderiam ter sido abertas no contato com a indústria. Em nenhum

³⁰ MOHOLY-NAGY, L. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald, 1947, p.42 (trad. minha).

³¹ GROPIUS, Walter. *Bauhaus: Novarquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977, p. 38.

momento, Margolin cita o relacionamento profícuo que o Institute teve com a Companhia Parker de canetas, para a qual criou canetas, tinteiros e embalagens.³²

Walter Gropius é novamente convocado para escolher um diretor e indica Serge Chermayeff, que assume a direção do Institute of Design de Chicago em 1947. Em 1949, graças às negociações comandadas por Paepcke, o Institute se vincula ao Illinois Institute of Technology. A presença de Mies Van der Rohe no IIT cria certas dificuldades para a escola que desembocam na supressão do ateliê de arquitetura e levam à demissão de Chermayeff em 1951. Em 1955, a escola passa a ser dirigida por Jay Doblin, designer e antigo colaborador de Raymond Loewy, nome não aprovado por Gropius e por muitos professores e alunos da escola.³³

Os diversos conflitos das escolas de design de Chicago evidenciam o interesse dos industriais norte-americanos por um ensino que atendesse não apenas a seus desígnios de modernidade, presentes de forma exemplar, nas peças gráficas da Container Corporation of America, mas também no projeto de novos e vendáveis produtos. O “novos” a que me refiro aqui não são os inovadores que Moholy-Nagy desejava como resultado das pesquisas de seus estudantes. Novos podem ser produtos apenas reestilizados como de fato inovadores. Essa tarefa da escola estava afastada das perspectivas de Moholy-Nagy, forte crítico da obsolescência forçada que, segundo ele, levava à desintegração cultural e moral; e também de seu sucessor Chermayeff.

No livro *Vision in Motion*, Moholy-Nagy fala do programa da escola. Havia um curso básico de dois semestres com três áreas de trabalho. A primeira delas era de Tecnologia. Os alunos aprenderiam aí o uso de ferramentas e máquinas; os materiais (madeira, clay, plásticos, metal, papel e vidro); o estudo das formas, superfícies e texturas; o estudo de volume, espaço e movimento. A segunda área era Arte com aulas de desenho vivo, cor, fotografia, desenho mecânico, *lettering*, modelagem e literatura. A terceira área era de Ciência e Moholy-Nagy resume essa área com o ensino de “suficiente” (“*enough*”) matemática, física, ciências sociais e artes liberais. Esse período do curso básico era

³² Citado por GUIDOT, Raymond, *Histoire du Design 1940-2000*, Paris: Hazan, 2000,p.124. No livro *Vision in Motion* há a foto de uma caneta Parker com legenda elogiosa, mas nenhuma referência à colaboração da escola com a empresa.

³³ GUIDOT, *ob. cit.*,p. 124. Victor Margolin diz que a aproximação da escola de Moholy-Nagy com o IIT foi dificultado pelas relações azedas entre Moholy-Nagy e Mies van der Rohe, já docente da escola.

chamado por Moholy-Nagy de *self-test*. Nele não se pediram dos alunos aplicações práticas, apenas inventividade.

Depois de um ano, o aluno entrava numa oficina para treinamento profissional no qual estudaria teoria e prática do design, processos e materiais industriais; mecânica do ponto de vista funcional e criativo – não apenas desenho, mas laboratório.

Moholy-Nagy deixa claro que esse ensino não é vocacional. Ele aponta as diferenças desse curso com o da Bauhaus. Diferentemente da Bauhaus, o estudante do Institute of Design, Chicago tem de saber infinitamente mais do que um workshop pode dar. Não há segregação das práticas artesanais (*crafts*) como metal, madeira etc., mas apenas três departamentos na escola: arquitetura, design de produto e *workshop* leve (artes publicitárias) com os sub-capítulos de tecelagem, fotografia, animação, pintura e escultura.

No período de Chermayeff, a escola introduziu mais profundamente o ensino de arquitetura, que já tinha sido esboçado no período anterior com os projetos a ser desenvolvidos pelos estudantes de um abrigo, uma casa primitiva e uma casa contemporânea. A escola tinha cerca de cem estudantes que não se dividiam em classes, mas assistiam às aulas nas oficinas, tendo a possibilidade de entrar em qualquer uma delas.³⁴

As discussões sobre a incorporação do Institute of Design ao IIT e a expectativa de que a escola fosse rentável, ao promover contato com a indústria, fez que Chermayeff se demitisse. No seu lugar, Jay Doblin que, segundo Chermayeff, era um homem comercial, perfeito para o cargo naquele período.

O relacionamento entre escola e empresários no Institute of Design de Chicago, longe de ser pacífico, foi pleno de contradições, jamais aludidas nos textos do IAC ou nos depoimentos dos ex-alunos. É com uma visão edulcorada que os fundadores do IAC descrevem a filiação à Bauhaus Dessau, afastada dos conflitos político-pedagógicos. Para o IAC, o importante era assegurar a continuidade do projeto racionalista no contexto

³⁴ Ver a respeito do período Chermayeff a entrevista conduzida por Betty Blum cujo título é *Oral History of Serge Chermayeff*, e publicada por Chicago Architects Oral History Project, edição revisada de 2001, disponível em www.artic.edu/aic/libraries/caohp/chermayeff.html, acesso em 02.05.2006.

do capitalismo norte-americano, vencedor da Guerra, dinâmico e com inclinações a absorver a cultura moderna.

O programa da escola de Chicago era uma matriz, mas não a *direção política* que Moholy-Nagy e Chermayeff quiseram imprimir à escola. De certa forma, em Illinois repetia-se, com o mundo privado, a turbulência da escola-mãe, a Bauhaus, com os poderes públicos, em Weimar e Dessau.

Filiação do IAC à Bauhaus Dessau

A outra escola sempre mencionada nos textos de Bardi é a Bauhaus Dessau com a constante citação dos nomes de Walter Gropius e de Lazlo Moholy-Nagy.

Está clara, nos documentos de formação do IAC, uma linhagem que vai de Bauhaus Dessau ao Institute of Design de Chicago de Moholy-Nagy e Chermayeff. A Bauhaus, escola de arquitetura e design fundada como instituição de base moral, que nasce sob a égide de uma comunidade de artesãos e artistas, de filiação expressionista parece afastada do ideário do IAC.

De fato, os objetivos da Bauhaus Dessau são mais próximos do IAC do que os de Weimar. No programa da Bauhaus de Weimar de 1919, o fim era a formação de uma comunidade de trabalho formada por artistas industriais capaz de realizar com uniformidade uma obra em sua totalidade. Já no programa de 1921, pretende-se formar artesãos criativos, escultores, pintores, arquitetos.

Em 1925, portanto, em Dessau, o programa fala da formação de pessoas de talento para que possam dedicar-se à criação artística no campo profissional do artesanato, da indústria e da construção. Como observa Reiner Wick, “a partir de 1925, a tecnologia e a indústria foram explicitamente incluídas na determinação dos objetivos da Bauhaus.”³⁵

No entanto, a guinada da Bauhaus para uma escola que acatasse a importância da pesquisa científica ao mesmo tempo em que fazia das necessidades sociais seu principal alvo já começara com o próprio Gropius, após o afastamento de Itten da escola.³⁶

³⁵ WICK, Rainer. *Pedagogia da Bauhaus*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 90.

³⁶ Ver a respeito WICK. *Ob cit*, BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979. FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2003; DROOSTE, Magdalena/BAUHAUS Archiv. *Bauhaus 1919-1933*. Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokio, 2002; WINGLER, Hans Maria, *La Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin 1919-1933*, Barcelona: Gustavo Gill, 1962; SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. *Notas para uma História do Design*. Rio de Janeiro: 2AB, 1998. WHITFORD, Frank. Le

Foi na Bauhaus Dessau também que ocorreu o período mais profícuo das relações entre a escola e a indústria, sob o comando de Hannes Meyer, que, segundo Wick, foi condenado ao esquecimento por Gropius e por todos os que emigraram para os Estados Unidos, além de ter sido também anulado pelos norte-americanos admiradores da Bauhaus.³⁷

A Bauhaus Dessau citada insistentemente por Bardi e também por Ruchti seria aquela de Gropius, que Meyer levou adiante, dando início ao ensino de arquitetura, cuja instalação era desejo de Gropius desde 1923, pelo menos.

A adoção desse modelo de escola sem grandes discussões sobre os conflitos e as opções internas da escola alemã nesse período remetem a uma noção mais geral de modelo de escola, contraposto a Bauhaus Weimar. Desse modo, pode-se inferir que o modelo das Bauhütte, o retorno a uma mentalidade artística individualista como a proposta por Itten e também a influência expressionista não estavam no horizonte de Bardi e dos fundadores do IAC.

O primeiro manifesto de Gropius na fundação da escola, ilustrada pela catedral gótica de Lyonel Feininger fazia uma alusão direta e inequívoca ao pensamento do Arts and Crafts de William Morris; de sua felicidade encontrada no trabalho prazeroso e coletivo de uma inteira comunidade. Esse modelo de escola certamente não interessava ao diretor do Masp. A orientação expressionista e a formulação de comunidade em que se reproduziam relações emprestadas dos ofícios medievais de mestre e aprendiz e reformuladas em padrões 'socializantes', como pareciam aos governantes de Weimar certamente eram referências inadequadas para uma escola formada dentro do Museu de Arte de São Paulo, iniciativa de Assis Chateaubriand, introdutor da televisão no Brasil, magnata chantagista, coronel 'modernizado'.³⁸

Bauhaus. Paris: Editions Thames and Hudson, 1989; GROPIUS, Walter. *Novarquitectura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

³⁷ WICK. *Ob. cit.*, p. 103.

³⁸ Os métodos de Chateaubriand para enriquecer, incluir ou excluir pessoas de seu caminho está retratada no livro de Fernando Morais; Bardi e Mario Barata escreveram hagiografias sobre Chateaubriand que não deixam de dar pistas ou de exemplificar a conduta de Chateaubriand nos negócios e no museu. BARATA, Mario. *Presença de Assis Chateaubriand na vida brasileira*. São Paulo: Martins, 1970. BARDI, Pietro Maria. *Sodalício com Assis Chateaubriand*. São Paulo: MASP/SHARP, 1982. MORAIS, Fernando. *Chatô. O Rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

Bardi entendia sua escola como iniciativa comprometida com a arte dos novos tempos, que tem na indústria seu pressuposto e seu meio de realização. Além dessa ênfase na colaboração com a indústria, Bardi rejeitava, ao que parece, a postura individualista do antigo artista, tendo apontado entre os motivos da não continuidade do IAC essa mentalidade presente nos jovens que cursaram o Instituto, conforme texto reproduzido no capítulo 6, onde Bardi fala de “*personalidades autônomas e fazendo prevalecer o eu que se distingue acima dos outros eus, quase sempre gênios não se considerando gregários no conceito operativo de Gropius.*”

Embora acredite que os motivos do fracasso do IAC tenham sido mais complexos do que esse, questão que tratarei mais adiante, quero apenas sublinhar como Bardi entendia a formação artística do período e como ela ecoava o período de Bauhaus Dessau contra Bauhaus Weimar.

Em Bauhaus Dessau, no período de direção Meyer, a partir de 1928, o ensino de pintura se tornou quase um apêndice da escola.³⁹ É assim também que se estrutura o ensino do IAC, cujas aulas de desenho, ministradas por Sambonet reuniam alunos do curso de desenho industrial e estudantes de outras áreas.⁴⁰

No período em que o IAC era gestado e inaugurado, também estava sendo pensada a Hochschule für Gestaltung Ulm, Alemanha, onde o debate sobre o ensino do design também seria processado ao longo do funcionamento da escola e no qual a visão humanista e ampla da formação, preconizada por Bill e seguidora da Bauhaus, sofreria grandes ataques por parte de Tomás Maldonado. O debate em torno dos objetivos da formação dos estudantes em Ulm, entre Bill e Maldonado, acabou por definir-se, no período Maldonado, pela formação dos profissionais “*especialistas habilitados para certas funções, capazes de trabalhar em equipe, e obedientes ao ditado da racionalidade técnica*” em substituição aos generalistas formados pela Bauhaus.⁴¹

Ou seja, todo o debate ocorrido nas escolas de design de Moholy-Nagy em Chicago (1937-1947) tem continuidade em Ulm (1954-1968). É no período de Chermayeff como

³⁹ Ver mais uma vez WICK. *Ob. cit.*, p. 94.

⁴⁰ De novo chamo a atenção para a ambigüidade do título IAC, ora significando o curso de desenho industrial, ora referindo-se ao conjunto de cursos do Masp. O curso de desenho de Sambonet foi feito por muitos alunos de fora, alguns ainda cursando o secundário, como foi o caso de Julio Roberto Katinsky.

⁴¹ WICK. *Ob. cit.*, p. 440.

diretor do Institute of Design de Chicago e antes da abertura da escola de Ulm – mas nos anos em que ela já estava sendo gestada – que o IAC é pensado, abre duas turmas e fecha.

O debate estabelecido nas duas escolas, a norte-americana e a alemã, não vai se realizar no Brasil, ao que se saiba até hoje. Tratava-se de absorver intensamente a atualização artística européia e norte-americana, incorporando de forma pragmática elementos de conduta dos designers norte-americanos em suas relações com a indústria, sem, no entanto, que houvesse aqui o interesse e a receptividade (mesmo aquela de um Paepcke em Chicago) para uma escola de design, o que discutirei adiante.

Também pode-se notar, com a imprecisão e as generalizações com que Bardi e Ruchti se referem à Bauhaus e ao Institute of Design de Chicago, aquilo que alguns autores já observaram a respeito da Bauhaus: a riqueza e a intensidade dos debates sobre a arte, seu papel de decantação das vanguardas artísticas, os embates políticos havidos na escola, as referências a ela após seu fechamento tenderam a transformá-la em referência mítica no ensino e na prática do design e da arquitetura, sem que se estudassem mais detidamente seu programa e seu funcionamento, o que foi feito depois da II Guerra Mundial e a partir, sobretudo, da crise do projeto moderno. De qualquer forma, o difícil tema das relações entre ensino das artes, indústria e projeto político de uma sociedade faz que a Bauhaus seja objeto de interpretações antagônicas, como bem demonstra Rainer Wick, ao resenhar dois autores da extinta Alemanha Oriental (RDA) sobre a escola: um deles, Hubert Letschmm, fala da Bauhaus como projeto imperialista. O outro, o soviético L. Pazitnov diz que a Bauhaus concebeu “*um programa efetivamente ideal para sua época*”, e observa que a realização de tal programa pressupunha uma mudança radical das relações sociais existentes e uma ruptura total com os princípios da consciência burguesa.”⁴²

De fato, a racionalidade buscada nos projetos de Bauhaus Dessau, assim como o projeto racionalista não tem como pano de fundo nem como consequência o estabelecimento de um projeto socialista ou mesmo social-democrata. Racionalidade estética, padrões

⁴² WICK, Rainer. *Ob. cit.*, p. 442 e 443.

construtivos, estética maquinista são compatíveis com as piores tiranias fascistas do século XX.⁴³

A visão de alguns historiadores contemporâneos relega a Bauhaus a papel muito secundário nos desdobramentos do design no século XX, acentuando sua importância no ensino do design.⁴⁴

A Bauhaus, parece mesmo ter sido um mito fundador para a escola de desenho industrial do IAC.

Origens míticas

O mito Bauhaus fica claro em certos textos do e sobre o IAC, especialmente naqueles em que se faz referência a uma suposta permanência de Lasar Segall, presidente da congregação do IAC, na escola de Dessau. Em artigo publicado no Diário da Noite, comenta-se a eleição de Lasar Segall para a presidência da congregação do Instituto,

“não só pelos seus méritos como artista, como também pela experiência adquirida na primeira escola de desenho industrial, a famosa Bauhaus de Dessau, Alemanha. Ali Segall conviveu com os grandes renovadores e pesquisadores das artes aplicadas e arquitetura (Breuer, Moholy-Nagy, Gropius e outros). O pintor trouxe importantes esclarecimentos sobre o assunto que estava sendo debatido, demonstrando, entre outras coisas, que era necessário precisar o sentido de arte aplicada para evitar uma posição híbrida da escola. Acentuou também que os métodos de ensino e os ensinamentos nesse setor seguem um critério por vezes diverso daqueles utilizados pelas artes de caráter mais individualista como a pintura, escultura etc. Os exemplos foram bastante claros e convincentes para que os presentes chegassem a um acordo

⁴³ O ensaio de Jeffrey Herf lança muitas luzes a respeito da absorção de pesquisas científico-tecnológicas pelo nazismo, mostrando como foi possível construir (mesmo que problematicamente) uma ‘filosofia tecnológica’ junto ao nacionalismo reacionário alemão. Nesse estudo, há uma menção sumária à Bauhaus, apontando-a como escola que “abraçava a tecnologia como parte da modernidade em sentido mais amplo” e que conciliava o ideário social-democrata, o cosmopolitismo e a razão com a tecnologia.” HERF, Jeffrey. *O Modernismo reacionário*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, 1993, p. 54.

essencial capaz de dar uma unidade de propósito entre os professores do Instituto.”⁴⁵

Ora, Lasar Segall mudou-se para o Brasil, vindo da Alemanha, em dezembro de 1923⁴⁶, retornando à Alemanha para expor em Berlim em 1926. Assim, a informação do jornal parece equivocada ou, no mínimo, a expressão ‘experiência adquirida”, que deixa entrever que Segall teria sido aluno de Bauhaus Dessau, pode ser compreendida de forma muito mais aberta e imprecisa. Certamente Segall tinha informações mais aproximadas sobre a Bauhaus, dada sua convivência com os meios artísticos alemães, o que é demonstrado em sua correspondência com Kandinsky, publicada pela professora Vera D’Horta⁴⁷, mas não se tem conhecimento de um período seu de estudos na escola. A notícia do jornal não é assinada e entra em pormenores da reunião da Congregação⁴⁸.

⁴⁴ Ver a esse respeito HESKETT, John, *Desenho Industrial*. Rio de Janeiro: Editora Universidade de Brasília/José Olympio Editora, 1997; DENIS, Rafael Cardoso. *Introdução à história do design*. São Paulo: Edgar Blücher, 2000.

⁴⁵ No Museu de Arte. Instituto de arte Contemporânea. Professores que farão parte da Congregação. Diário da Noite, 22 de março de 1950.

⁴⁶ Ver a respeito da cronologia de Lasar Segall o artigo *Preto no Branco* de Vera d’Horta, in *A Gravura de Lasar Segall*. São Paulo: Museu Lasar Segall; Brasília: Ministério da Cultura/SPHAN/Fundação Pró-Memória, 1988, p. IX a XVII.

⁴⁷ D’Horta, Vera. *Discordâncias cordiais: a correspondência entre Kandinsky e Segall (1922-1939)*. In: revista de História da Arte e arqueologia. Campinas: Unicamp, volume 1, 1994, p. 210 a 225.

⁴⁸ “Realizou-se ontem, no Museu de Arte, a reunião preliminar para debater o programa de atividade do Instituto de Arte Contemporânea que funcionará junto àquela instituição. Ficou estabelecido que o Instituto trabalhará em estreita colaboração com os artistas, técnicos e arquitetos, visando dar aos seus alunos uma orientação segura, nitidamente contemporânea, no terreno das artes aplicadas. Nessa reunião compareceram os arquitetos Eduardo Kneese de Melo, presidente do Instituto dos Arquitetos; Osvaldo Bratke, Roberto Burle Marx, Lina Bo Bardi, Giancarlo Palanti, Jacob Ruchti, Rino Levi, o pintor Lasar Segall, Tomaz Farkas, a escultora Elizabeth Nobile, Horácio Pellicciotti, Rudolf Klein e o diretor do Museu de Arte, sr. P. M. Bardi. Deliberaram, entre outras coisas, acentuar a importância dos processos industriais que vieram renovar a fisionomia dos objetos. Assim, o Instituto estenderá sua ação no campo da indústria, para que os objetos que são produzidos em grande escala sirvam também para difundir o bom gosto e melhor caracterizar o espírito da nossa época. O papel da arquitetura, é decisivo, porque é uma das manifestações artísticas que mais se liga aos problemas coletivos. Nesse sentido, ela tem traçado uma linha segura que servirá para dar as diretrizes do Instituto. Depois de um acordo sobre o programa dos vários cursos, os presentes julgaram oportuno, dar início às atividades com aulas teóricas e práticas sobre artes gráficas e desenho industrial. Foram escolhidos, entre artistas, técnicos e especialistas, os professores que farão parte da congregação do Instituto. Na reunião foi também eleito presidente da congregação o pintor Lasar Segall, não só pelos seus méritos como artista, como também pela experiência adquirida na primeira escola de desenho industrial, a famosa Bauhaus de Dessau, Alemanha. Ali Segall conviveu com os grandes renovadores e pesquisadores das artes aplicadas e arquitetura (Breuer, Moholy-Nagy, Gropius e outros). O pintor trouxe importantes esclarecimentos sobre o assunto que estava sendo debatido, demonstrando, entre outras coisas, que era necessário precisar o sentido da arte aplicada para evitar uma posição híbrida da escola. Acentuou, também, que os ensinamentos nesse setor seguem um critério por vezes diverso daqueles utilizados pelas de caráter mais (individualista), como a pintura, escultura etc. os exemplos foram bastante claros e convincentes para que os presentes chegassem a um acordo essencial capaz de dar uma unidade de propósito entre os

A filiação à Bauhaus Dessau e a escolha de Lasar Segall como presidente da Congregação da escola é uma das contradições que emergem da leitura dos documentos do IAC. É certo que Lasar Segall gozava já de grande prestígio nos meios artísticos brasileiros; era reconhecido por Bardi e também pertencia ao clã Klabin/Segall, poderoso nos meios culturais e industriais paulistanos. Era, portanto, alguém talhado para presidir a Congregação do IAC. Reunia prestígio cultural, ascensão intelectual por seu estreito contato com grupos artísticos alemães como os da Secessão de Dresden, que ajudou a fundar em 1919.



Klara Hartoch no tear

Não haveria, em princípio, porque inventar um passado bauhausiano para Segall, a não ser que o nome Bauhaus tivesse significado profundo para a legitimação da nova escola.

Não é exatamente o caso da artista têxtil Klara Hartoch (ou Clara Hartok – nos arquivos do IAC constam variações da grafia do nome). Klara Hartoch foi professora de tecelagem no Instituto de Arte Contemporânea e esta era uma oficina que funcionava com os cursos regulares dados para a turma de alunos de desenho industrial, que ingressaram na escola

em 1951. Klara Hartoch foi apresentada a todos os alunos por Bardi como ex-aluna de Anni Albers da Bauhaus, conforme vários depoimentos que coletei.⁴⁹

Todos os depoimentos falam da prática da tecelagem com Klara Hartoch, personagem sobre o qual não consegui qualquer referência precisa. Segundo Flávio Motta, ela trabalhou com dois teares, um horizontal e outro vertical. Segundo Irene Ruchti, Klara Hartoch operava com fios convencionais, algodão, ráfia e atendia a pedidos específicos, por exemplo, o de tecer uma trama especial para um vestido de noite de Lina Bo Bardi.

professores do Instituto. Finalizando os debates, foi proposto redigir-se, em caráter permanente, o programa do Instituto, frisando o criterioso que será adotado nos diferentes cursos como os de artes gráficas, artefatos de madeira, artefatos de metais, modelagem, desenho industrial, tapeçaria, tecelagem, cerâmica, fotografia etc. dentro em breve, pois, deverá ser divulgado pela imprensa, o programa definitivo do Instituto de Arte Contemporânea, mais uma iniciativa do Museu de Arte em favor da elevação do nível de cultura artística e da capacidade criadora do nosso povo.” Texto extraído do Jornal Diário da Noite. *Instituto de Arte Contemporânea. Professores que farão parte da Congregação.* 22 de março de 1950. Diferentemente de documentos publicados nos Diários Associados, muitos deles, como já foi dito, reproduções de textos manuscritos encontrados nos arquivos do Masp e escritos por Bardi, aqui parece tratar-se de uma reportagem.

⁴⁹ Entre eles, com ênfase, estão o de Flávio Motta, Alexandre Wollner, Irene Ruchti e Estella Aronis.

Há fotos dela na revista *Habitat* operando o tear e também a foto de uma modelo trajando vestido cujo tecido foi fabricado por ela.



Modelo “Balaio”, idealizado por Klara Hartoch

Não há nos arquivos da Bauhaus de Berlim (os mais completos) nem nos da Bauhaus Dessau qualquer referência ao nome de Klara Hartoch.⁵⁰ Ao perguntar a Alexandre Wollner se ele soube diretamente por Hartoch a informação de seus estudos na Bauhaus, ele respondeu: *“Não, nunca conversei com ela a respeito disso. Essa era a história que corria. Era assim que ela era apresentada por Bardi.”*

É o próprio Wollner quem lançou uma hipótese sobre a possível fantasia desse passado bauhausiano de Klara Hartoch: a necessidade de afirmar a Bauhaus num meio artístico ainda dominado pelos franceses.

⁵⁰ Além de consultas por email aos arquivos da Bauhaus em Berlim e Dessau, que resultaram em respostas negativas, procurei o nome de Klara Hartoch no livro de WINGLER, Hans Maria, *La Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin 1919-1933*, Barcelona: Gustavo Gill, 1962. Lá ele diz o seguinte: *“Una lista oficial completa de los estudiantes de la Bauhaus de Weimar, por lo que parece no existe. Las listas de estudiantes de Weimar fueron recogidas, por ordem alfabético em libros de actas que sólo em parte han llegado al Landrshauptarchiv de Turingia. Por lo tanto, la lista siguiente es incompleta para el período anterior al traslado de la Bauhaus de Weimar a Dessau. Fue compilada basándose en extractos de documentos del período de Weimar y en un índice preparado después de 1945 por la Sra. Tut Shlemmer, que a partir de 1961 há sido reelaborado y ampliado metódicamente por el Bauhaus-Archiv. El número de estudiantes de Weimar, incluyendo aquellos que en 1919 pasaron a la Bauhaus como estudiantes de ex Instituto Superior del Gran Ducado y aquellos que, después de um breve intento, debieron abandonar la Bauhaus, como no aptos, puede estimarse en unos 600. En Dessau y en Berlin alcanzaron a unos 650, en este caso y gracias a que las listas de inscritos se han conservado, conocemos el nombre de todos los estudiantes y la fecha de su inscripción. En algunos pocos casos, seguieron los cursos en Dessau jóvenes que, por alguna razón, no fueron inscritos, pero cuja pertencia a la Bauhaus queda fuera de dudas. Sus nombres – que no figuran en las listas de inscritos – aparecen em cambio em esta lista. En conjunto se puede decir que de muy pocos estudiantes del primer período de la Bauhaus se há perdido el rastro. Es cierto que el número total de estudiantes de la Bauhaus supero algo a los 1250.”* (p. 549)

Existe, então, a possibilidade de que Klara Hartoch tenha sido aluna de Bauhaus durante o período de Weimar e tenha se encontrado aí com Anni Albers, aluna da escola. Outra possibilidade é que Klara tivesse outro sobrenome na época da Bauhaus.

“Evitava-se falar da Bauhaus, havia uma censura muito grande nos meios artísticos. A própria exposição do Max Bill, realizada pelo Masp, só foi veiculada pelos jornais dos Diários Associados.”

Talvez, então, possa ser entendida a bravata dessa associação de nomes do presidente da Congregação do IAC, Lasar Segall, e de uma de suas professoras, Klara Hartoch, à Bauhaus, no sentido de uma afirmação do racionalismo alemão – e que foi decantado por instituições norte-americanas como o Moma.

Também é possível dizer que, nos anos 1950, a Bauhaus já atingira grande prestígio no Brasil. A Skira já editara um livro sobre escolas artísticas do século XX, com capítulo dedicado à escola alemã por seus artistas pintores: Feininger, Schlemmer, Klee e Kandinsky. Também José Geraldo Vieira publicou biografias curtas de artistas da Bauhaus⁵¹. Julio Katinsky diz que, no período, era comum atribuir-se esse passado bauhausiano a uma série de professores da USP, num certo pacto propagandístico.⁵²

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

*“O Instituto tem um programa até agora não tentado por nenhuma de nossas organizações artísticas – repete, em proporções que naturalmente devem ser guardadas, o plano didático formulado por Walter Gropius e sua equipe na maior escola de arte que a Alemanha produziu neste século: a Bauhaus de Dessau”.*⁵³

⁵¹ As informações desse parágrafo me foram repassadas por Julio Roberto Katinsky.

⁵² Julio Katinsky assinala a pertinência de pesquisar o interesse pela Bauhaus por parte dos engenheiros da Politécnica, talvez por herança de seu fundador Paula Souza, engenheiro formado na Alemanha.

⁵³ *Instituto de Arte Contemporanea*. Diário de S. Paulo, 29 de março de 1950.

Currículo do Institute of Design, Chicago	Currículo do IAC
<p>Curso básico ou self-test:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) Tecnologia: uso de ferramentas e máquinas; os materiais (madeira, clay, plásticos, metal, papel e vidro); o estudo das formas, superfícies e texturas; o estudo de volume, espaço e movimento. 2) Arte com aulas de desenho vivo, cor, fotografia, desenho mecânico, <i>lettering</i>, modelagem e literatura. 3) Ciência o ensino de “suficiente” de matemática, física, ciências sociais e artes liberais. Nele não se pediam dos alunos aplicações práticas, apenas inventividade. <p>Oficinas</p> <p>“Crafts”: metal, madeira, cerâmica, tecelagem,</p> <p>Fotografia, animação, pintura e escultura.</p>	<p>Curso preliminar (obrigatório)</p> <p>Cursos especializados (livre escolha)</p> <p>Cursos complementares (facultativos)</p> <p>Curso preliminar:</p> <ol style="list-style-type: none"> a) matemática (álgebra, geometria, geometria descritiva) b) perspectiva c) desenho a mão livre d) composição compreendendo: plano, cor-e-luz, espaço, elementos básicos de desenho em duas dimensões, elementos básicos da forma tridimensional, modelagem e construções experimentais. <p>2) Conhecimento dos materiais, métodos e máquinas com aulas de</p> <ol style="list-style-type: none"> a) materiais, contato e pesquisa b) técnicas de trabalho e métodos de produção. <p>3) Elementos culturais com aulas de</p> <ol style="list-style-type: none"> a) História da Arte b) Elementos de arquitetura <p>Sociologia e psicologia</p>

Apesar da proximidade dos currículos, há diferença na concepção. Não se sabe o que seriam os cursos especializados do IAC, mas em Chicago não se defendia a idéia de “especialização”.

CAPÍTULO 3

Algumas questões em torno do IAC

O IAC foi uma iniciativa sobre a qual vale a pena refletir, de múltiplos modos. Algumas nas quais me aventuro me parecem pertinentes para uma discussão sobre a mentalidade e a prática do design brasileiro desenvolvido na época e posteriormente. A primeira delas diz respeito às concepções sobre o lugar do designer nas estruturas produtivas

O lugar do desenhista industrial

Como talvez os textos de Bardi sobre o IAC sejam os primeiros no Brasil a falar da disciplina do desenho industrial, como herdeira das tradições da Bauhaus, vale a pena investigar como neles se enxergam aqueles que a exercem. Qual o lugar do desenhista industrial na estrutura produtiva? Nessa questão, o IAC parece amalgamar distintas referências no campo do design industrial.

No texto intitulado *Uma Escola de Desenho Industrial no Museu* e reproduzido no capítulo 1, Bardi anuncia a inauguração da escola e configura a atividade de desenho industrial como aquela em que as linhas estéticas das artes puras serão adaptadas às artes aplicadas, tornando, desse modo, a arte vinculada às utilidades diárias da vida prática, num conjunto harmonioso de todas as artes.

Aqui está claramente delineada não só a idéia de arte ligada à vida quotidiana, mas também à visão de conjunção de todas as artes, ou a obra de arte total. Qual a filiação da idéia de obra de arte total? Além de creditar a origem primeira do conceito a Richard Wagner que escreve *A obra de arte do futuro* (1849) onde apresenta o conceito de *Gesamtkunstwerk* como fusão de todas as artes, pode-se seguir alguns dos passos desse conceito na filiação medievalista de John Ruskin a Augustus Pugin, seguida pela prática (e também pelos conceitos elaborados em muitos textos de conferências) de William Morris. A idéia de obra de arte total, presente na prática arquitetônica de Pugin que desenha cada detalhe das obras que projetou, entre as quais tecidos, papéis de parede, móveis e louça, ganhou força e atualidade nos projetos de William Morris, como a Red House e a Green Dining Room do Victoria and Albert Museum, projetos esses que definirão o papel do artista como 'total'.

Bastante distante dessa concepção está a prática de um designer como Christopher Dresser, reabilitado em exposições realizadas no Moma e no Victoria and Albert Museum e em vários estudos recentes¹. Dresser, a quem Pevsner dedica poucas linhas em seu livro *Os Pioneiros do Desenho Moderno*, emerge, nos últimos anos, como projetista de extrema modernidade, especialmente nos objetos metálicos. Dresser era ligado a Henry Cole e a Owen-Jones que, com sua *Gramática do Ornamento*, definiu um lugar mais operativo do ‘artista industrial’ ou do “art worker” ou ‘art-advisor’, bem distante do que Morris defendia em seu chamados éticos e socialista-românticos, de uma comunidade de artesãos.

O papel de Christopher Dresser parece muito mais próximo daquele desejado pelo IAC do que o do artista total, já que Bardi fala de jovens com uma preparação técnica e artística bem dirigida.

No entanto, o criador do IAC manterá a idéia, comum ao pensamento moderno, de artista total, remetendo, portanto a Morris, ao Arts and Crafts e à primeira Bauhaus; O “artista total” diz respeito à extensão das tarefas de projeto, que vão do design editorial à arquitetura, enquanto a idéia de “conselheiro artístico” diz respeito ao lugar de intelectual detentor de um saber a serviço dos industriais.

O exame dos documentos do IAC e as entrevistas realizadas revelam que o lugar do designer almejado pelo IAC é aquele do consultor, respeitado por seu saber técnico, atuando junto a empresários. Lugar, portanto, muito próximo ao que Bardi detém junto a Chateaubriand. Seria, portanto, um quadro dirigente como aquele desejado pela Bauhaus, segundo Argan?² Não se tratava de um técnico de formação média trabalhando diretamente na produção industrial nem tampouco um não-profissional, um artista, entendendo o design como disciplina ética, à feição de William Morris.

¹ O Victoria & Albert Museum apresentou, em 2004, grande mostra dedicada a Dresser e publicou um livro com sete estudos sobre sua vida e obra: WHITEWAY, Michael (org.) *Christopher Dresser: A Design Revolution*, V&A Publications, 2004. Também são dignos de nota os estudos de HALÉN, Widar, *Christopher Dresser*, Phaidon, 1990 e de LYONS, Harry, *Dresser: People's Designer, 1834-1904*, New Century, 1999. O livro de PASCA, Vanni e PIETRONI, Lucia. *Cristopher Dresser II Primo Industrial Designer*. Milão: Lupetti. 2001 mostra como a pouca importância atribuída por Pevsner a Dresser teve como consequências (ou faz parte de uma estratégia) de traçar uma linha reta e constante da história da arquitetura moderna, omitindo suas contradições e controvérsias.

² Ver a respeito, ARGAN, G. Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1988.

Bardi fala de equipe de arquitetos, artistas e técnicos para formar jovens dedicados às artes industriais e capazes de desenhar objetos atualizados. Jacob Ruchti, em sua apostila (ver anexo) também fala dos jovens estudantes como futuros artistas (aqueles que têm qualidades inatas, que não podem ser ensinadas) e não técnicos.³

A dedicação à arte industrial não se limita ao desenho de objetos racionais, mas ‘deve ressaltar o sentido da função social que cada projetista, no campo a arte aplicada deve ter em, relação à vida.’ Novas idéias, novos empreendimentos estéticos devem nascer da prática desses estudantes, em colaboração com a indústria. Não se buscam aqui aqueles profissionais encarregados de reproduzir padrões artísticos em objetos. Cabe-lhes, sim, a tarefa de criação, o que os coloca lado a lado com os artistas. Ou seja, do ponto de vista da formação, esses jovens deverão dominar um conjunto de conhecimentos acessíveis apenas àqueles que transitam no mundo da alta cultura.

Seus futuros formandos serão dirigentes, uma elite da indústria, encarregada do trabalho intelectual de criação de formas repassadas à indústria. Como sugere o texto seguinte de Jacob Ruchti sobre o IAC:

“E, de fato, nesse sentido o desenhista industrial é um arquiteto: ele não projeta prédios, mas projeta rádios, automóveis, geladeiras etc. – com o mesmo respeito pelos materiais, pela função e pela técnica, como aquele que o arquiteto emprega em seus projetos. E é justamente isso que o IAC visa: - a formação de desenhistas industriais com mentalidade de arquitetos.”⁴

Em matéria publicada um ano antes da abertura efetiva do curso de desenho industrial do IAC, pode-se ler:

³ “Logo de início eu devo dizer que a essência básica da composição nós não podemos ensinar. Nem nós nem qualquer outra escola ou universidade do mundo. Isto porque a base de toda a atividade artística é o que se costuma chamar comumente talento, e que consiste no nosso caso, da combinação, de uma sensibilidade estética de caráter crítico, com uma imaginação e fantasia de caráter criativo.

Ora essas qualidades são inatas e nem nós, nem ninguém pode dar essas qualidades a quem não as possui. “RUCHTI, Jacob. Apostila de Composição do Instituto de Arte Contemporânea. Agosto de 1951, p. 2.

⁴ RUCHTI, Jacob. *Instituto de Arte Contemporânea*. Revista *Habitat* no. 3 São Paulo, 1951, p. 62.

“Assim, torna-se necessário frisar, aos homens responsáveis pelos projetos iniciais, que serão entregues aos fabricantes, o alcance e a verdadeira significação do seu trabalho.”⁵

Há, portanto, um projeto para que os formandos do IAC façam parte de uma elite, aquela responsável pelo trabalho intelectual, de criação dos objetos industriais, mas também uma ressalva de que eles não são exatamente artistas, mas *sim* “*jovens com uma preparação técnica e artística bem dirigida*”. O estatuto do designer industrial, motivo de apaixonadas controvérsias, tem no IAC um de seus cenários, embora tanto nos textos, quanto nos depoimentos de seus ex-alunos, não apareçam enquanto tais.

Talvez as múltiplas origens sociais e de formação do designer enquanto profissional ao longo dos séculos XVIII, XIX e primeira metade do século XX – seja nas figuras de artistas plásticos, seja de arquitetos, seja de operários alçados à categoria de criadores por industriais desde o período da Revolução Industrial – talvez essas origens diversas tenham criado uma ambigüidade na definição desse lugar, determinada não apenas pela origem social de seus ocupantes, mas também pela natureza e extensão de suas tarefas.

Essa ambigüidade está presente desde o pensamento do Arts and Crafts. William Morris vê três tipos de trabalhos possíveis no seio da arquitetura: aquele mecânico, que Morris chamará de “fadiga mecânica”; o trabalho inteligente; e o trabalho criativo. Entre o segundo (inteligente) e o terceiro há uma diferença apenas de grau.⁶

O IAC parece destinado a suprir o mercado de certos bens de consumo produzidos com o discernimento, distante da “fadiga mecânica” e, portanto, do Liceu de Artes e Ofícios. Os Bardi reconheciam o desenho industrial moderno, de Gropius e Moholy-Nagy, mas também daqueles italianos dedicados a projetos de mercadorias do pré-Guerra italiano, artistas ou arquitetos modernos, como Giò Ponti com quem Lina Bo Bardi havia trabalhado em Milão e que o Masp trouxe ao Brasil. Nesse sentido, é lícito dizer que o IAC pretendia dar combate à idéia amadora de decoração, contrapondo-lhe a noção de projeto de equipamentos, numa visão muito próxima àquela de Le Corbusier aos arranjos residenciais internos e a seus móveis.

⁵ *No Museu de Arte. Instalação do Instituto de arte contemporanea.* Diário de S. Paulo, 8 de março de 1950.

⁶ MORRIS, William. *Architettura e socialismo. Sette saggi a cura di Mario Manieri-Elia.* Bari: Laterza, 1963, p. 33 e 34.

“Pois bem, sim, o Museu de arte criou a escola de arte contemporânea com o intento de criar qualquer coisa de antidiletante, de especializado, com o intuito de colocar o grande problema do equipamento doméstico (leia-se móveis, tecidos, objetos) sobre bases ‘humanas’ e morais, procurando endereçar os responsáveis pelos objetos basilares da vida do HOMEM (leia-se móveis, tecidos, objetos) que tanto influenciam na sua formação psíquica e moral dos indivíduos, em um sentido honesto e correspondente aos tempos.

Em poucas palavras, criar uma classe de desenhistas industriais especializados, libertando a humanidade da classe dos tapeceiros especuladores, dos fabricantes de móveis de bom mercado e dos ‘decoradores’.”⁷

Está clara aí também não apenas um combate cultural – do moderno contra o ecletismo – mas também uma contraposição social. É certo que desenhistas industriais especializados virão de extrações sociais distintas daquelas dos “tapeceiros”.

O discurso de Jacob Ruchti traz elementos que mostram uma luta contra amadores e autodidatas, aponta para a profissionalização do desenhista industrial, como se vê no seguinte texto:

“Numa cidade de enorme desenvolvimento industrial como São Paulo, onde milhares e milhares de produtos são manufaturados diariamente e onde a profissão difundida, sendo exercida principalmente por amadores e auto-didatas – uma escola como o Instituto de Arte Contemporânea representava uma necessidade premente.”⁸

De todo modo, a intenção do IAC de conceder bolsas a “estudantes pobres” (ver anexo 2, carta 3) mostra que a seleção de quadros para compor o alunato do IAC ultrapassava os

⁷ *...Ebbene si, il Museo di arte há creato la scuola d'arte contemporanea con l'intento di creare un qualche cosa di antidilettantesco, di specializzato, con l'intento de impostare il grosso problema dell'attrezzatura domestica (leggi mobili, stoffe, oggetti) su basi “umane” e morali, cercando di indirizzare i responsabili degli attrezzi basilari della vita dell'UOMO (leggi mobili, stoffe, oggetti) che tanto influiscono sulla formazione psichica e morale degli individui, in un sentido onesto e rispondenti ai tempi. In poche parole, creare una classe di disegnatori industriali specializzati, liberando l'umanità della classe di tappezzieri speculatori, dei mobiliari a buon mercato e dei “decoratori”.* BARDI. Pietro Maria. Manuscritos sobre o IAC, sem data. Arquivo do MASP. Tradução minha.

limites dos filhos da elite paulistana, e situava-se também nos quadros da classe média urbana, em vários de seus matizes. Por exemplo, Alexandre Wollner, um dos alunos da primeira turma do IAC, vinha de uma família de imigrantes iugoslavos, com pai gráfico e mãe costureira. Estella Aronis, aluna da segunda turma, era filha de família de classe média abastada e sua formação não visava a profissionalização, mas uma espécie de programa de aperfeiçoamento cultural.⁹

É nítido que os alunos escolhidos pelo IAC compartilhavam de capacidade de transitar no mundo da alta cultura, dada sua formação familiar e escolar anterior. O IAC não era uma escola vocacional para a classe operária.

Assim, o IAC está distante da iniciativa imperial na instituição do curso de desenho industrial da Academia de Belas Artes em que os alunos eram filhos de pequenos comerciantes ou escravos e cujo programa deveria preparar artífices, mais do que artistas.

A escola do Masp é de fato herdeira de tradição que vincula a prática do design industrial à formação artística, desde os pré-rafaelitas e que têm em William Morris e Christopher Dresser dois de seus expoentes, do ponto de vista da origem social e do alto trânsito intelectual e cuja continuidade está em referências da historiografia do design que compreende de Henry van de Velde, Adolph Loos, Charles Rennie Mackintosh, a Secessão Vienense, a Deutscher Werkbund, De Stijl e a Bauhaus, entre outros.

Também na Itália do pré-guerra, ambiente de Pietro e Lina Bo Bardi, as tarefas de projetos de mercadorias já eram praticadas por arquitetos e artistas plásticos como Giò Ponti, Marcello Nizzoli e Carlo Molino, embora na Botta se encontrassem muitos exemplos do design industrial exercido no plano interno das pequenas fábricas, como Bialetti e Alessi.

Essa confluência de empresas pequenas e grandes (Olivetti e Danese, por exemplo) na Itália e de artistas e arquitetos geraram a escola italiana de design, que já germinava antes da II Guerra Mundial.

⁸ RUCHTI, Jacob. *Instituto de Arte Contemporânea. Habitat* no. 3 São Paulo, 1951, p. 62.

⁹ Resenha da trajetória de alguns dos ex-estudantes do IAC será apresentada no capítulo 6.

A aproximação entre artistas e empresários (imprenditori) italianos, especialmente depois da II Guerra Mundial, se deu em período de total reconstrução da sociedade italiana, muitas vezes unindo os saberes de talentosos artesãos e de jovens artistas. Com exceção de algumas grandes indústrias que mantiveram estreito relacionamento com grandes artistas – caso da Olivetti – muitas das empresas que “fizeram” o design italiano foram pequenas “botteghe” artesanais, cujos proprietários aceitaram riscos, muitos deles com a “necessidade de passar para a história (no sentido de ter contribuído para melhorar o mundo tornando possível a produção de objetos de qualidade exemplar”, nas palavras de Enzo Mari.¹⁰⁾

A tarefa de catequese a que se dedicou Bardi junto a empresários, estimulando-os a unir esforços com o IAC, sua decepção com o meio empresarial e sua admiração pelo presumido modelo norte-americano de relacionamento entre designers e empresários apontam para uma compreensão de um modelo de relacionamento em que industriais respeitariam os saberes dos designers industriais como promotores do gosto moderno.

Seria possível que as empresas paulistanas do período absorvessem esse profissional de nível superior, pagando-lhe como a um quadro superior para intervir na produção? Essa é a questão que deixo para o final desse trabalho.

Rápidos apontamentos sobre a questão da arquitetura

O ensino da arquitetura foi uma questão polêmica na Bauhaus e nas escolas de Chicago dirigidas por Moholy-Nagy. No Brasil, a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo instituiu uma seqüência de desenho industrial em 1962, mantendo unida a formação de arquitetos e designers, enquanto no ano seguinte a Escola Superior de Desenho Industrial do Rio de Janeiro abriria seu curso de formação de designers industriais, com um programa separado das escolas de arquitetura. Na Bauhaus, apesar de o ensino de arquitetura ter sido defendido como a possibilidade de união das artes, só passou a ser efetivamente realizado a partir da direção de Meyer. Em Chicago, Moholy-Nagy defendia a posição universalista que habilitaria o estudante a projetar edifícios. E a encampação do Institute of Design pelo Illinois Institute of Technology teve como complicador o fato de Mies van der Rohe lecionar arquitetura na escola de arquitetura do IIT. A encampação não faria uma fusão dos cursos? O curso de

¹⁰ MARI, Enzo. *Progetto e passione*. Torino: Bollati Boringhieri editore, 2001, p. 54-55 (tradução

arquitetura deveria continuar independente de um curso de design? Com essa divisão não se abriria o flanco de uma construção programática e curricular que afastava arquitetura dos projetos de objetos? Esse foi um debate que perpassou a incorporação da escola fundada por Moholy-Nagy ao IIT.

No IAC, a questão do ensino de arquitetura também foi objeto de reflexão. Tudo levaria a crer que, idealizada como escola próxima à Bauhaus Dessau, o IAC visse na arquitetura a união de todas as artes. Em seguida, examinando o campo específico de funcionamento em São Paulo e procurando um lugar próprio de intervenção, a direção da instituição tenha reorientado deliberadamente os cursos, de forma a não se reivindicar como escola de arquitetura, embora seu programa e seus conteúdos tivessem forte ligação com os currículos das faculdades de arquitetura. Em notícia da Folha da Manhã, sobre o IAC, publicada em 13 de abril de 1950, lê-se que

“Haverá ainda cursos complementares durante o ano, tais como o curso sobre concreto, que será dado pelo arquiteto¹¹ Luigi P. Nervi, de Roma, o curso sobre urbanística, a cargo do eng. Piccinato, de Buenos Aires, e outros.”

Em outro documento está o programa dos cursos de especialização do IAC, a saber, Evolução do concreto armado por Pier Luigi Nervi; arquitetura dos Jardins por Roberto Burle Marx; Acústica na Arquitetura por Rino Levi. A “arte industrial” a ser lecionada na escola passava pelo crivo dos ensinamentos de arquitetos, dada a composição da congregação, do corpo docente, dos cursos especiais anunciados e mesmo das intenções declaradas de

“uma orientação nitidamente vanguardista a seus alunos. Pretende o Instituto acentuar o espírito de pesquisa no terreno da arquitetura, urbanismo e artes aplicadas, principalmente no setor industrial”¹².

O ensino se pretendia muito próximo com o de arquitetura, conforme as palavras de Jacob Ruchti:

minha).

¹¹ Na verdade, Nervi era engenheiro.

¹² *Instalação do Instituto de arte contemporânea: O belo a serviço da indústria – fundamentos no desenho*. Diário de São Paulo, 8 de março de 1950.

*“As cadeiras da 1ª fase, acima enumeradas, formam um curso fundamental, que tem muita analogia com um curso de preparação básica para arquitetos – e nesse contexto vale a pena lembrar um pensamento do célebre arquiteto francês – um dos pioneiros da arquitetura contemporânea – Auguste Perret, que disse: “Móvel ou imóvel, tudo que ocupa o espaço – pertence ao domínio da Arquitetura”. E, de fato, nesse sentido o desenhista industrial é um arquiteto: ele não projeta prédios, mas projeta rádios, automóveis, geladeiras etc...”*¹³

Também se defendia a idéia da arquitetura como modelo de relacionamento profissional entre os futuros formandos do IAC e o mercado de trabalho, conforme a fala de Jacob Ruchti, que visava à formação de desenhistas industriais com “mentalidade de arquitetos”.¹⁴

A noção moderna de que cabe ao arquiteto desenhar “da colher à cidade” está expressa na formulação de Ruchti. Além do mais, essa era a prática de alguns professores do IAC. Lina Bo Bardi era arquiteta e projetava de cadeiras a edifícios; Jacob Ruchti, além dos projetos de edifícios, fazia interiores e integraria o Branco e Preto, loja de móveis.

No currículo do IAC, a cadeira pertencente a Lina Bo Bardi era de “Noções de Arquitetura”.

No entanto, o IAC não se propôs a formar arquitetos, mas a preencher uma lacuna detectada nos próprios cursos de arquitetura já existentes. É o que deixa entrever o texto manuscrito e sem data de Bardi:

“A idéia da criação de um Instituto desse gênero obedece aos princípios lançados por Walter Gropius quando da criação da famosa escola de Bauhaus, originando realizações semelhantes em vários países da Europa e da América, destacando-se o Institute of Design de Chicago, orientado pelo esforço incansável de Moholy-Nagy....falta-lhe (ao IAC) naturalmente o que era básico na escola de Gropius, o ensino de

¹³ RUCHTI, Jacob. *O Curso de Design do Instituto de Arte Contemporânea. Habitat no. 3*, São Paulo, 1951, p.62.

¹⁴ *Ibid.*, p.62.

Arquitetura, que já é uma técnica e uma arte que possuem uma Faculdade universitária em São Paulo. No mais, porém, toda a programação da Bauhaus se encontra distribuída pelos diferentes cursos do Instituto de arte Contemporânea.”

Alguns anos depois de se formar, a designer Estella Aronis ao trabalhar nos espaços da Fenit, feira da indústria têxtil organizada pela empresa Alcântara Machado, recebeu como tarefa desenhar jardins nos espaços vazios. Ela conta:

“Eu não entendia nada do assunto, então me aconselhei com Rosa Kliass, a célebre arquiteta paisagista. Ele me forneceu uma enorme bibliografia, que devorei em pouco tempo. Projetava os jardins em módulos, pensando em cores e texturas, como havia aprendido no IAC.”¹⁵

Outra aluna do IAC que praticou paisagismo ao longo de sua carreira foi Irene Ivanovsky Ruchti, cuja formação se deu em belas artes no Rio Grande do Sul e no IAC.

Ou seja, o IAC ao adaptar-se às condições brasileiras, abdica do ensino de arquitetura, mas mantém seus princípios. E também conta com o saber dos arquitetos envolvidos em seus cursos e na própria congregação para formar a primeira escola de desenho industrial do Brasil. A seqüência de desenho industrial da FAU/USP, de 1962, restabelece a unidade a que se propôs o IAC, ao não disputar com a própria FAU.¹⁶ Alguns dos professores do IAC lecionaram na FAU: Tibau, Ruchti, Lina Bardi e Flávio Motta. Também Kneese de Mello e Rino Levi, que faziam parte da Congregação do IAC, deram aulas na FAU/USP.

¹⁵ LEON, Ethel. *Estella Aronis*. In: *Design Belas Artes*. Faculdade de Belas Artes de São Paulo. São Paulo, 2000, p. 36-40.

¹⁶ Julio Roberto Katinsky levanta a hipótese de Bardi ter tido interesse em ver seu curso encampado pela Universidade de São Paulo. Não há documentos que comprovem essa idéia, nem os entrevistados souberam dizer algo a respeito. Katinsky diz que naquele momento, em que a Escola Politécnica e a própria FAU admiravam o projeto interdisciplinar do Tennessee Valley Authority, era improvável que a escola do MASP, cuja visão era restrita, merecesse atenção da USP.

O IAC e a formação do gosto

Ao formular-se ao longo do século XIX, seja no pensamento de Henry Cole, de William Morris e, mais tarde, dos artistas do Art Nouveau, na Deutscher Werkbund e na Bauhaus, é como se o design industrial ou aqui, especificamente, o conjunto de tarefas do projeto de mercadorias, de bens do cotidiano doméstico e do trabalho¹⁷ subvertesse o antigo estatuto da arte. O design de objetos tem função formadora e pedagógica. É por meio dele, presente no cotidiano mais prosaico, que as pessoas poderão entender-se numa nova ordem social que nega a submissão ao primado da religião ou do despotismo político. As vanguardas artísticas, ao voltar-se para a questão dos meios de sua produção e também para as transformações maquinistas, associam-se, muitas vezes, ao desenho de objetos e da comunicação, lugar privilegiado do fazer artístico.

Como explica Ricardo Marques de Azevedo:

“A arte, privilégio elitizado, desencanta, pois os construtivos legam ao design, ao plano, o papel de assentar o geometral da nova sociedade. Garantindo a excelência no desempenho dos objetos, o design objetiva comportamentos e racionaliza a vida, os gestos e os atos. O bom desenho, adverte-se, é pedagógico: pelo uso, o usuário é educado, conduzido. Assim, a formatividade desvela o cadeamento causal dos efeitos preparados, pois, inteligível, descerra os velamentos das coisas. Deste modo, contra o subjetivismo romântico, pitoresco ou sublime, decanta-se a primazia da objetividade, que se caracteriza por: ênfase nos processos produtivos; afirmação da regularidade, do rendimento e da precisão; rejeição às especiosidades decorativas; evidenciação da estrutura construtiva na estrutura formal que, conjugadas, indiscerníveis na unidade, eclipsam-se como entidades autônomas.

(...)

Retoma-se a subsunção do estético no ético que se compromete com a economia, o cálculo e a inteligência. O belo não consiste em preceito transcendente: é imanente à exatidão, à conjugação da forma no uso.

¹⁷ Uso a expressão “projeto de mercadorias, de bens do cotidiano doméstico e do trabalho” apenas para escapar das divisões entre industrialistas e anti-industrialistas de todo esse período, acentuando apenas a questão da integração da ‘arte na vida’, comum a todas as correntes citadas.

*Tampouco a beleza se representa, pois, sendo produzida, apresenta-se. Consectariamente, na Arte, rejeita-se a representação e se afirma a construção. Aquilo que se produz com máxima eficácia e com meios mínimos será forçosamente belo, posto que preciso.*¹⁸

*“Os construtivos postulam a aproximação inédita de vida e Arte, engajando esta na produção e inserindo-a no cotidiano: recusando as teorias da arte pela arte, atribuem à Arte um sentido transitivo, dependente das pretensões de profilaxia social. Aterror já a torre de marfim é palavra de ordem: renegando o que entendem se hedonismo hermético e elitista nas Artes, os vanguardistas propõem-lhe novos modos operativos, fundando-os nas assertivas das Ciências e no discernimento da invariabilidade psico-fisiológica do homem – natureza humana – para assim devir igualmente a todos. Tais postulações estão presentes, tanto nos manifestos e programas difundidos pelas vanguardas, quanto nas teses emanadas das Luzes.”*¹⁹

O design deve educar pela prática do objeto cotidiano. No entanto, como ensinar ao público comprador que os objetos livres do ornamento, construídos com materiais estranhos à domesticidade, como o aço tubular nos anos 1920, por exemplo, devem cativar mais do que as ornamentadíssimas porcelanas de Sèvres e Meissen?

A pequena oferta de objetos modernos, por si só, não é suficiente para persuadir o público de sua superioridade frente aos demais. Os modernos ‘gramáticos do gosto’ escreveram defendendo novas posturas frente ao mobiliário doméstico e do trabalho.²⁰ Se existe um aspecto comum ao repertório de idéias do Arts and Crafts, por Sir Henry Cole, passando por Henry van de Velde, a Deutscher Werkbund e a Bauhaus (Weimar e Dessau) esse aspecto diz respeito à função social de educação do gosto do público. O IAC comungou desse ideal, abordado em inúmeros textos de Pietro Maria Bardi.

¹⁸ AZEVEDO, Ricardo Marques de. *Metrópole: abstração*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 51.

¹⁹ *Ob. cit.*, p. 101.

²⁰ Le Corbusier atacou em muitos artigos as ‘artes decorativas’, defendendo enfaticamente os equipamentos da moradia. No entanto, a questão do gosto doméstico já era objeto de tratados há algum tempo, como no debate em torno da Exposição Industrial de 1851 na Inglaterra.; as posições de John Ruskin frente ao ornamento. A obra de Charles Eastlake *Hints on Household Taste in Furniture, Upholstery and Other Details*, publicado em 1868, tratou apenas desse tema.

A educação do gosto era vista como necessária por William Morris, e esse gosto se configurava como de extrema sobriedade frente ao padrão vitoriano dos interiores domésticos. Mas o Arts and Crafts não dava atenção à função dos objetos. Respondendo, certa vez, a críticas de que suas cadeiras não eram confortáveis, William Morris disse “Se você quer estar confortável, vá para a cama”.²¹

Para Morris,

*“À arte compete estabelecer o verdadeiro ideal de uma vida plena e racional para o trabalhador, uma vida na qual a percepção e a criação da beleza, o gozo do verdadeiro prazer, sejam consideradas necessárias para o homem como seu pão cotidiano, de modo que nenhum homem ou grupo de homens possa ser privado disso, se não com um ato reacionário conta o qual se saberá resistir.”*²²

A decadência do gosto, a congestão das cidades, a ruína da paisagem, o aviltamento das condições de vida dos homens denunciadas por Ruskin fez que Morris construísse um conceito de socialismo e de arquitetura. Morris proclamou a unidade da arte na arquitetura.

Assim,

*“Dar prazer às pessoas nas coisas que elas precisam usar, esse é um dos grandes ofícios da decoração; dar prazer às pessoas nas coisas que elas precisem fazer, esse é o outro.”*²³

O sentido de dar prazer pelo uso de objetos comuns da vida doméstica, para Morris, é indissociável das condições de trabalho exercidas na sua produção. Ele se preocupa

²¹ “If you want to be comfortable, go to bed”. MAC CARTHY, Fiona. *The Designer*. In *William Morris*. PARRY, Linda (org.) Londres, 1996: Harry N.Abrams, Inc., Publishers, p. 36

²² MORRIS, William. *Architettura e socialismo. Sette saggi a cura di Mario Manieri-Elia*. Bari: Laterza, 1963, p. XXVII. All’arte quindi compete di stabilire il vero ideale per una vita piena e ragionevole per il lavoratore, una vita nella quale la percezione e la creazione della bellezza, il godimento del vero piacere, vengano considerate necessarie per l’uomo come il suo pane quotidiano, in modo che nessun uomo, o gruppi di uomini possa esserne privato, se non con un atto reazionario contro cui si saprà ben resistere.” (Trad. minha)

²³ MORRIS, William. *The Lesser Arts in The Industrial Design Reader*, GORMAN, Carma (org). New York; Allworth Press, 2003, p 35. “To give people pleasure in the things they must perforce

menos com questões como função apropriada e conforto, embora afirme que “*nada possa ser trabalho de arte se não for útil*”²⁴. A idéia da utilidade e do prazer do objeto se liga aos aspectos formais e a uma certa frugalidade que ele defende:

“Simplicidade da vida. Obter simplicidade de gosto, isto é, um amor por coisas doces e elevadas é, de todas as questões, muito necessária para o nascimento de uma nova e melhor arte pela qual nós almejamos; simplicidade em todos os lugares, no palácio e no cottage”.²⁵

A noção de bom gosto, em Morris, é de frugalidade e é uma idéia moral que diz respeito às condições de trabalho. A força de livros bem impressos (Kelmscott Press) e tapeçarias esplêndidas, cozinhas belas e funcionais são uma espécie de estandarte contra a alienação e a decadência social.

Já Van de Velde se aproxima muito mais do funcionalismo na sua defesa do bom gosto: [A forma] ela é determinada desde sempre pela observação estrita do princípio que toda forma deve ser o resultado ao mesmo tempo o mais normal e o mais escrupuloso da adaptação a mais adequada ao uso que se espera desta forma. A lei é constante a da concepção racional.

As formas racionais não têm idade, as modernas nascem antigas e as antigas nascem modernas, como os ... instrumentos de música, as armas, os veículos, os navios e os moinhos, a lâmpada elétrica, as máquinas e engenhos diversos, carros e aviões... Todos esses objetos são produto de concepção racional e provam

*“o constante vigor de um estilo que não tem idade, que é e será de todos os tempos.” Citando Schopenhauer em Das Objekt der Kunst Van de Velde afirma que: “a beleza de um monumento consiste na evidente função de cada uma de suas partes e que a forma de cada elemento deve ser determinada por sua função.”*²⁶

use, that is one great office of decoration; to give people pleasure in the things they must perforce make, that is the other use of it.” (Trad. minha).

²⁴ “*nothing can be a work of art which is not useful*”, idem, *ibid*.

²⁵ “*Simplicity of life. Begetting simplicity of taste, that is, a love for sweet and lofty things, is of all matters most necessary for the birth of the new and better art we crave for; simplicity everywhere, in the palace as well as in the cottage*” Idem, *ibid*..(Trad. minha)

²⁶ VAN DE VELDE, Henry. *Formules d’Une Esthétique Moderne*. Bruxelas: L’Equerre, 1923, p.25 (tradução minha).

Para Van de Velde *“A feiura e a imoralidade dos objetos e ambientes levam os homens a não discernir as grandes verdades, já que nas pequenas o que ele vê são falsidades”*. Ele critica Morris por querer mudar os homens atingindo seu coração, enquanto ele, Van de Velde, quer transformá-los atingindo sua razão.

O objeto moderno, para o arquiteto belga, deveria ser isento de ornamentos e *“explicitar a sua finalidade prática. Essa estratégia era consagrada pela tautologia: esse vaso é um vaso, essa cadeira é uma cadeira, essa porta é uma porta. Sob a banalidade tautológica, escondia-se, no entanto, um desejo de eternidade: assim como outros designers e arquitetos modernos, Van de Velde pretendeu realizar o vaso que era o vaso, a cadeira que era a cadeira, a porta que era a porta. A racionalização geraria a forma ideal, definitiva.”*²⁷

Ao analisar ao pensamento e a obra de Gropius, Argan diz : *“...a reprodução em série se torna o processo intrínseco da ideação formal, a máquina o mais direto meio expressivo do artista.”*

Esse é o discurso próximo do de Bardi, que declara que o desenho industrial *“...procura converter o produto industrial, aquele que é consumido em grande escala, num fato estético e ao mesmo tempo racional”*.

A realização dessa tarefa não cabe, evidentemente apenas aos formandos do IAC. Sem a compreensão desse novo papel da arte pelos industriais, nada poderá ser feito.

Bardi insiste no ‘espírito contemporâneo’ com um alvo claro: o gosto da elite brasileira que, segundo ele, se comprazia na escolha e aquisição de tronos napoleônicos e outras aberrações. O IAC tinha como missão, portanto, educar o gosto das elites, a partir da execução de produtos industriais que guardassem coerência com a estética da máquina.

É preciso, portanto, aproximar arte e vida, como sugeria William Morris, para quem a arte não era uma questão de pintura e escultura, arquitetura, mas sim *‘as formas e cores de nossos bens domésticos’*²⁸. Ou ainda

²⁷ PAIM, Gilberto. *A Beleza sob Suspeita*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000, p. 82.

²⁸ Mac Carthy, Fiona. *The Designer*. In , *William Morris Parry Linda* (org.) Londres, 1996: Harry N.Abrams, Inc., Publishers, p. 32 e 33.

“E, primeiramente devo pedir-vos para estender a palavra ‘arte’ para além de alguns objetos que são considerados obras de arte, por considerar não só a pintura, a escultura e a arquitetura, mas as formas e as cores de todos os objetos domésticos, assim como as próprias sistematizações dos campos para o cultivo e o pasto, a administração da cidade e das nossas redes de estradas em uma palavra, de estendê-la ao aspecto de tudo que nos circunda na vida.”²⁹

Pietro Maria Bardi está muito próximo dessa orientação em seus discursos. No entanto, a defesa que faz dos objetos industriais modernos, da arquitetura e da arte moderna em paralelo a suas iniciativas no campo da moda e da publicidade, percebidos como campo de atuação profissional dos futuros formandos, levam a crer que o IAC se sintoniza com o mundo do consumo, muito mais do que com a *Gesamtkunstwerk*.



Vitrine da Formas



²⁹ MORRIS, William. *Architettura e socialismo. Sette saggi a cura di Mario Manieri-Elia*. Bari: Laterza, 1963, p. 68. *“E per prima cosa devo chiedervi di estendere la parola “arte” al di là di qualche oggetti che sono ritenuti opere d’arte, per considerare no solo la pittura, la scultura e l’architettura, ma le forme ed i colori di tutti gli oggetti casalinghi, anzi le stesse sistematizzazioni dei campi per la coltivazione ed il pascolo, l’amministrazione della città e della nostra rete stradale; in una parola di tenderla all’aspetto di tutto ciò che ci corconda nella vita”*. (trad. minha)

CAPÍTULO 4

Alguns ex-alunos

Nesse capítulo pretendo resenhar a trajetória de alguns dos formandos do IAC que se dedicaram ao design industrial e de alguns outros dos quais obtive algumas informações de vida profissional. Não pretendo fazer grande inventário de sua produção, nem analisar a obra de cada um. É de constatar que quase todos os aqui reunidos têm conduta gráfica pautada por padrões construtivos, cujo *ornatus* se resume a escolhas tipográficas, geralmente de famílias internacionalmente reconhecidas; uso parcimonioso de cores; construção geométrica.

Boa parte desses designers e artistas têm sua obra documentada. Alexandre Wollner, sem dúvida, é aquele mais preocupado com o registro de sua produção e que mais divulgação teve na imprensa de design. Emilie Chamie organizou, um ano antes de falecer, um livro sobre sua obra. O escritório Cauduro & Martino, fundado por Ludovico Martino, também tem-se esmerado em editar portfólios e recentemente lançou um livro de suas marcas – onde constam aquelas da carreira solo de Martino, anterior à sua sociedade com João Carlos Cauduro – também vem sendo objeto de matérias na imprensa de arquitetura e design brasileiras. Maurício Nogueira Lima e Antonio Maluf têm sua obra estudada por autores no campo das artes plásticas. Desse modo, eximi-me de discorrer sobre suas respectivas obras, já acessíveis aos leitores por meio de várias publicações.

Há, no entanto, uma exceção: trata-se de Estella Aronis, da segunda turma do IAC, cujo trabalho é ainda muito desconhecido no universo do design gráfico brasileiro. Estella Aronis perdeu seus arquivos há alguns anos e guarda pouca documentação de tudo que já fez na área gráfica. Coletei algum material, tentando demonstrar a amplitude de sua atuação como designer.¹ Também Irene Ruchti ainda não tem seu trabalho de arquiteta de interiores e paisagista bem documentado.

Estella Aronis

Estella Aronis nasceu em São Paulo em 1932 em família de classe média judia, polonesa. Seu pai teve pequeno comércio de roupa feminina até abrir com um sócio, uma confecção de trajes náuticos; a mãe era dona de casa e costurava muito, apenas para sua família. Aos 14 anos de idade, foi aprendiz de escultura com o escultor João Baptista Ferri. Fez o curso secundário no Mackenzie e, passou, em seguida um ano fora do Brasil, nos Estados Unidos e na Argentina. De volta a São Paulo, aos 18 anos, cursou antropologia na Escola Livre de Sociologia e Política. Estudou também história da arte com Sérgio Milliet na Biblioteca Municipal. Fez curso de gravura com Poty Lazzaroto na escola que funcionou durante algum tempo num casarão de Ciccilo Matarazzo, na Avenida Paulista e, mais tarde, na sede do Masp, na rua 7 de abril.

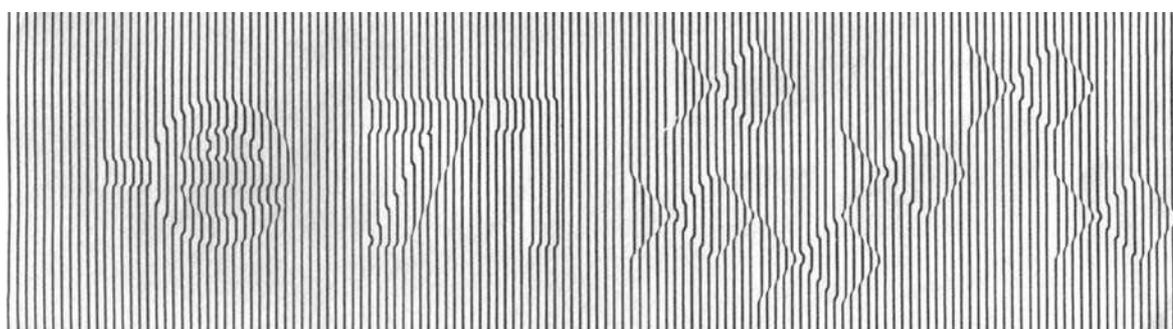
Pouco antes de começar o IAC, ela estagiou na loja de Joaquim Tenreiro em São Paulo, indicada por Oswaldo Bratke. Após um ano de curso, casou-se e abandonou qualquer atividade fora de casa, dedicando-se ao marido e, em seguida, aos dois filhos. Seu apartamento foi mobiliado com móveis que ela desenhou, executados por marceneiro. No começo dos anos 1960, ao enviuvar, Estella Aronis decidiu não voltar para a casa do pai e procurou trabalho. Surpreendeu-se ao perceber que o curso do IAC havia lhe dado formação profissional para sustentar-se.

Estella conhecia bem o artista concretista Waldemar Cordeiro que, na época, planejava jardins em diversos edifícios de São Paulo. Conhecia bem o trabalho de Burle Marx. Mas seu primeiro projeto de jardins não teve muita relação com os dois artistas. Ela foi indicada para “preencher artisticamente” os espaços vazios das exposições comerciais montadas pela empresa Alcântara Machado, tais como Fenit (Feira Nacional da Indústria Têxtil), o Salão da Criança e o Salão do Automóvel. Aconselhou-se com a arquiteta paisagista Rosa Kliass, mas concebeu os espaços como módulos, “*pensando nas cores e texturas, como havia aprendido no IAC*” e invertendo os tablados, que passaram a funcionar como caixas-canteiros.

Em seguida dedicou-se a projetos de arquitetura promocional, também nas feiras da Alcântara Machado. Em meados dos anos 1960, casou-se com o ex-colega do IAC

¹ As informações abaixo foram obtidas em depoimento à autora, em 10 de janeiro de 2005 e também a partir do perfil de Estella Aronis: LEON, Ethel. *Estella Aronis, a profissional dos mil instrumentos*. *Design Belas Artes* no. 8, setembro de 2000, p. 37-40.

Alexandre Wollner, que já tinha escritório próprio de design gráfico, tornando-se co-autora de vários dos projetos do estúdio. Wollner atendia a empresa Equipesca, de Heitor Manarini, em Campinas. Estella realizou o cartão de Natal da empresa e também os desenhos dos uniformes funcionais da fábrica. Ela conhecia algo de costura, pois observara sempre sua mãe que fazia modelos especiais de vestidos e também aprendera com a experiência da confecção do pai. Na Equipesca, aplicou questionário sobre uniformes, respondidos por todos os trabalhadores, integrando aí seus conhecimentos de sociologia. Descobriu, então, problemas de segurança nas roupas adotadas pela fábrica e sanou-os com diferentes soluções.



Cartão de Natal da empresa Equipesca, 1971

Os uniformes dos funcionários eram padronizados, independentemente das funções exercidas por cada trabalhador. Estella projetou roupas para cada seção da fábrica. Uma de suas medidas foi eliminar os botões que, muitas vezes, prendiam-se às engrenagens das máquinas. Para substituí-los, utilizou colchetes e botões de pressão, como os empregados na confecção das antigas cuecas. Em seguida, redesenhou algumas golas – eliminando-as em casos desnecessários e também como medida para reduzir os efeitos da temperatura ambiente, bastante alta. Para outros setores da empresa, desenhou modelos com golas altas e removíveis, que poderiam proteger o rosto. Em algumas seções, onde os empregados utilizavam pequenas ferramentas, Estella desenhou bolsos, onde as ferramentas pudessem ser guardadas sem atrapalhar os movimentos.

No escritório de Wollner, ela participou de vários projetos de identidade corporativa, entre os quais os Companhia Sertãozinho, o da Repasse Distribuidora de Títulos e Valores Mobiliários; e o do Grupo Cobrasinco.



Cia. Agrícola Sertãozinho



Distribuidora de Títulos e
Valores Mobiliários



Grupo Cobrasinco



Em 1973, já desligada do escritório de Wollner, Estella voltou a trabalhar para a Alcântara Machado e projetou o logotipo, as aplicações em cartaz e nos demais impressos da IV Conferência Internacional sobre Impactos Globais da Microbiologia. Em seguida, desenhou os uniformes dos funcionários das fazendas, de hospitais, de

escolas agrícolas e de medicina da Faculdade de Ciências Médicas e Biológicas de Botucatu.

Seu grande trabalho seguinte foi realizado para o Centro Empresarial de São Paulo. Ela criou os uniformes dos funcionários, desenvolveu um código de segurança que identificava os visitantes e funcionários, projetando um sistema cromático: a cada prédio correspondia uma cor. Fez também toda a sinalização do empreendimento, as marcas e os uniformes de seus restaurantes.



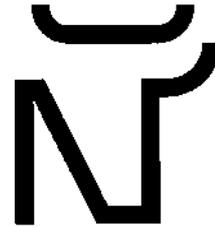
Lanchonete Sanduca



Restaurante La Trattoria

Charlotte

Sorveteria Charlotte



Restaurante
La Cabaña

Nos anos 1970, Estella cursou simultaneamente arquitetura na Faculdade de Mogi das Cruzes e jornalismo na Escola de Comunicação da Universidade de São Paulo, formando-se em arquitetura em 1978.

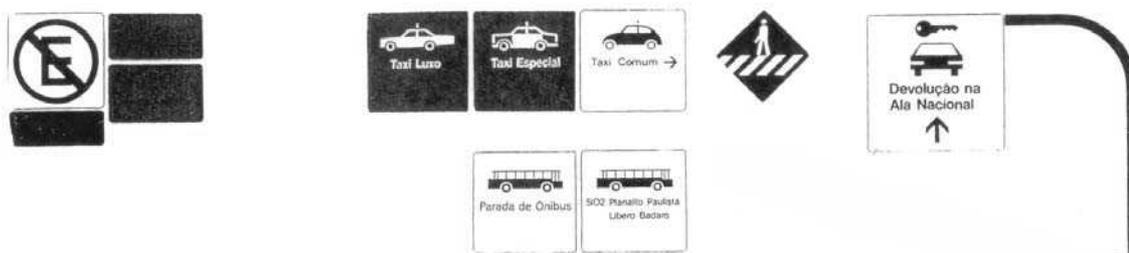
KOALA

Em 1980, desenhou o logotipo de uma cadeira de balanço a Koala, por solicitação de Enio Aronis e Sergio Reitzfeld. O logotipo faz menção explícita aos elementos estruturais da cadeira de cordas, nós e sarrafos torneados.

Durante toda a década de 1980, realizou projetos de sinalização no Aeroporto de Congonhas, onde reviu os pictogramas, reduzindo-os aos internacionalmente aceitos, desenvolvendo também a formulação da disposição das informações. Percebeu que a informação deve-se reduzir ao essencial, mas, ao mesmo tempo, precisa ser repetida de forma a garantir ao passageiro que ele está-se dirigindo ao local correto. A redundância faz parte, segundo ela, dos programas de sinalização de aeroportos e de outros grandes espaços que expõem os usuários a situações de insegurança e incerteza. Além disso, Estella estudou os



fluxos, a cada mudança do Aeroporto de Congonhas. No mesmo período, foi convidada para trabalhar na sinalização dos terminais de carga do Aeroporto de Viracopos.



Em 1982, desenhou os uniformes de inverno e de verão da Cielmar Turismo.

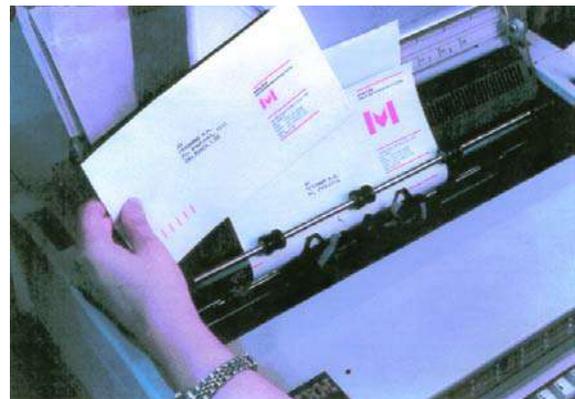




Em 1986, começou o trabalho de sinalização completa do Aeroporto Internacional de São Paulo/Guarulhos (Cumbica), em que trabalhou com os arquitetos, especialmente com Marina Donelli, responsável pelo desenho dos portantes e das estruturas. Ao projetar o saguão, propôs grandes painéis,

substituindo os pendurais, numa diagramação completamente nova do espaço.

No mesmo período em que desenvolveu os programas de sinalização dos aeroportos de São Paulo, Estella Aronis, trabalhou na identidade corporativa de algumas empresas de estacionamento de São Paulo, como a Master e a Area Parking.



Estella Aronis também desenhou a identidade da papelaria Paperboom, incluindo o adesivo, a bandeira de sinalização externa, os convites da inauguração, o estudo da vitrine, além da própria marca, onde demonstra liberdade no desenho das letras Boom, construídas com recortes manuais em papel espelho.



Adesivo PaperBoom

Depois dos projetos dos aeroportos e dos estacionamentos, Estella Aronis voltou-se para a arquitetura residencial, aí compreendida a arquitetura de interiores, o desenho de jardins e de móveis especiais.

Irene Ivanovsky Ruchti²

Irene Ivanovsky Ruchti nasceu em Imbituba, Santa Catarina, em 1931. Pequena, mudou-se com a família para Pelotas, no Rio Grande do sul, onde viveu até os 18 anos de idade. Seu pai era russo, engenheiro e, desde cedo, Irene cuidava das cópias heliográficas e usava régua T. Sua mãe ela define como “uma artista da costura” e Irene, desde criança, compreendeu o vocabulário dessa atividade, como os modelos de saias godê, reta, as nervuras e os tipos de tecidos.³ Em Pelotas estudou no Conservatório de Música e foi muito influenciada por seu avô, marceneiro. Em 1947, mudou-se para Porto Alegre para estudar no Instituto de Belas Artes, dedicando-se a esculturas. Permaneceu no Instituto até o final de 1950.

Seis meses antes da formatura, seu colega de classe, o jornalista Carlos Krebs propôs que a turma convidasse Assis Chateaubriand para paraninfo. Formou-se para tanto, uma comitiva composta de Irene, Ligia Fleck, Isolde Braus e Carlos Krebs.

“Fiquei apaixonada pelo Masp da 7 de abril. A atmosfera era totalmente diferente de tudo que eu conhecia. Tive 15 dias de aulas com o prof. Bardi Vimos os que podíamos e ficamos aqui freqüentando aulas no MASP Na formatura, em Porto Alegre, fui incumbida do discurso e

² As informações abaixo foram obtidas em depoimento à autora, em 25 de outubro de 2005.

³ É interessante notar que as mães de Wollner, Estella Aronis e Irene Ruchti costuravam. Algumas discussões de gênero podem ser feitas a partir dessa constatação.

Chateaubriand destinou imediatamente uma bolsa para mim. Fiquei garantida, feliz da vida. Depois houve o concurso e esse grupo de gaúchos entrou como bolsista.”

No IAC, Irene conheceu Jacob Ruchti, seu professor, com quem se casou. Seu casamento, realizado em abril de 1952, foi fotografado por Roberto Sambonet. A partir de então, passou a freqüentar todos os grandes eventos do Masp.

“Lembro de festa que Warchavchik e Mina deram para Giedeon, para Gropius, para Mies. Lembro de Felícia Leirner sentada ao lado de Philip Johnson. Sentei perto de Gropius, de Mies, de Kenzo Tanji. Jacob participou muito da montagem da Bienal. Tudo acontecia ao mesmo tempo, Bienal, Masp, IV Centenário. Fiz o cenário e os figurinos de um dos balés do IV Centenário. A atividade era intensíssima. Foi uma época riquíssima do Brasil. Receberam-se balés, teatros, orquestras.”

Ao casar-se, Irene e Jacob mobiliaram seu apartamento, recorrendo a alguns expedientes para fugir dos tecidos de decoração da época. Ela conta que muitos dos tecidos feitos pelo Lanifício Fileppo para a Branco e Preto, mais tarde, nasceram de sua experiência e da de Ruchti na montagem de seu apartamento.

“Nós detestávamos os tecidos de decoração. Como eu tinha muita familiaridade com tecidos, dada a minha experiência com minha mãe e também com Klara Hartoch, queríamos algo novo. Pegamos listadinho de alfaiataria e as entretelas em casa da Conselheiro Crispiniano, bem próximo da 7 de abril. O cetineta era um algodão fino usado em forro de alfaiataria, de grafismo delicado, de 60 cm de largura. Fizemos cortinas com esse tecido no primeiro prédio onde moramos, projetado por Luciano Korngold, na rua Albuquerque Lins. Para os sofás forramos colchões com entretelas – tecidos de algodão, baratíssimos. Tínhamos cadeiras Thonet e pedimos ao pintor para pintar um listado na parede com cinza, lilás e preto. Toda parte de tecidos do Lanifício Fileppo para a Móveis Branco e Preto fui eu que fiz. Também ajudei a escolher os objetos que a Branco e Preto apresentava, como cristais da Prado e cerâmicas indígenas.

Desenhei um tecido de criança, uma estampa com letras de várias cores.”

Mais tarde, Irene participou, com Jacob, de projetos de interiores e de paisagismo, como a sede do Banco Itaú, a Galeria Duraplac e o restaurante Piccolo Mondo.

O paisagismo foi uma área na qual acabou-se desenvolvendo, tendo realizado uma série de projetos residenciais, para clientes como Julio Landmann, Paulo Montoro, Olavo Setúbal; o conjunto Itaú Conceição e o projeto do Shopping Galeria, em Campinas.

Alexandre Wollner (São Paulo, 1928)

Alexandre Wollner é o designer brasileiro cujos pensamento e obra têm sido mais fartamente documentados⁴ e não caba aqui repetir o que está em bibliografia acessível e por demais conhecida nos meios de design.

Depois de estudar no IAC durante todo o período de existência da escola, rumou para Ulm onde estudou, regressando ao Brasil em 1958, quando se associou a Ruben Martins, Geraldo de Barros e Walter Macedo no forminform, escritório de design gráfico e de produtos a cuja equipe se integrou, mais tarde, Karl Heinz Bergmiller, também ex-aluno de Ulm.

Atuante até os dias de hoje como designer gráfico, Wollner lecionou na Esdi e tem grande contribuição não apenas no desenvolvimento do design gráfico enquanto campo de atuação profissional, mas também na defesa do racionalismo ulmiano entre nós.

Em seu livro, credita ao IAC e à experiência do Masp, inclusive ao contato com a obra de Max Bill uma espécie de despertar para o novo mundo da “arte para milhões”.

É autor de grande quantidade de trabalhos na área gráfica, destacando-se os projetos de jornais; de identidade corporativa.

⁴ Toda a trajetória de Wollner e seus trabalhos estão em WOLLNER, Alexandre. *Design visual 50 anos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. STOLARSKI, André. *Alexandre Wollner e a formação do design moderno no Brasil*. São Paulo: Cosacnaify, 2005 é um trabalho que reúne livro e DVD sobre sua obra com o erro de dar a data de morte ao vivíssimo Flávio Motta!

Emilie (Haidar) Chamie (Beirute, Líbano, 1926 - São Paulo, 2000)⁵

Emilie Chamie pensou tornar-se arquiteta e freqüentou grupos de pintura na segunda metade da década de 1940 em São Paulo. Em 1950 soube do curso do IAC, prestou exame e foi selecionada para a primeira turma da escola. Ela própria confessou que era uma das alunas preferidas de Pietro Bardi, que dedicou uma exposição de seu trabalho no Masp, em 1974.

Diferentemente de Estella Aronis, Ludovico Martino e Alexandre Wollner, Emilie não cursou qualquer outra escola depois do IAC e sempre creditou sua formação de designer à escola do Masp.



Marca do TBC

Desde formada manteve atividades ligadas a design gráfico, e realizou marcas como a do Teatro Brasileiro de Comédia, a dos 70 anos do Teatro Municipal, e do Centro Cultural São Paulo; a do Museu Casa do Bandeirante, além de várias marcas comerciais.

Fez também muitos cartazes para eventos artísticos e culturais de São Paulo; grande quantidade de livros (capa e miolo), entre os quais as publicações das edições Práxis, para os quais criou um sistema a partir do uso da tipografia; da marca e da cor como inserção pontual, informativa, uma de suas características claramente antiornamentais.



Marca do CCSP

Em meados dos anos 1960, Emilie Chamie juntou-se aos designers do escritório forminform, de Ruben Martins. Em 1968, com a morte de Martins, formou com Carlos Alberto Montoro e José Roberto Noronha o estúdio Semáforo, de curta duração. Trabalhou sozinha, em estúdio contíguo à casa até o começo dos anos 1990, quando se associou a Alexandre Martins Fontes. A sociedade durou dois anos e Emilie Chamie voltou para 'casa', onde trabalhou até morrer, em 2000.

⁵ As informações seguintes foram extraídas de CHAMIE, Emilie. Rigor e paixão Poética visual de uma arte gráfica. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 1999. E também de LEON, Ethel. *Emilie Chamie. Rigor e paixão nas artes gráficas brasileiras. Design Belas Artes* n. 6, julho de 1999, p. 34-37.

Nos começo dos anos 1980, escreveu a pedido da bailarina Marilena Ansaldi o balé *Isso ou Aquilo* e, a partir daí, dedicou-se também à direção de balé. Dirigiu *As Cartas Portuguesas de Soror Mariana do Alcoforado*, em conjunto com Casimiro Xavier de Mendonça, no TBC. Dirigiu *Fedra* com Jorge Takla, em 1980, e *Bolero*, sozinha, em 1982.

Assim como Irene Ivanovsky Ruchti, Emilie Chamie aprendeu no IAC a pesquisar referências históricas antes de decidir-se por um partido gráfico. É desse modo que ela explicou a marca da Associação Latino-Americana de Coloproctologia, gerada a partir da imagem do labirinto grego, representação dos intestinos com função de purificação espiritual.



Também creditava ao IAC um método de trabalho em que a intuição e os sentidos tinham papel quase tão importante como sua formação intelectual.

“Nossa gráfica tem um quê de muito típico – aliás, palavras do Bardi. Nós não medimos, como os suíços; nós entregamos a aferição de nosso rigor muito mais a nossos sentidos do que a nossas réguas. Temos uma visão de conjunto, sim, mas chega uma certa hora em que você dribla tudo, como Mané Garrincha, e chega lá.”⁶



Sua gráfica tem aspectos construtivos, mas há trabalhos que em que o desenho não obedece à geometria, como é o caso da marca do cabeleireiro Zamô.

Ludovico Martino⁷

Ludovico Martino nasceu em Tietê, São Paulo, em 1933, filho de um relojoeiro e joalheiro italiano. Aos 10 anos mudou-se com a família para São Paulo. Em 1951 foi chamado

⁶ LEON, Ethel. *Emilie Chamie. Rigor e paixão nas artes gráficas brasileiras. Design Belas Artes* n. 6, julho de 1999, p.36.

⁷ As informações abaixo foram obtidas em depoimento de Ludovico Martino à autora, em 6 de janeiro de 2005. E também nos livros: LEON, Ethel. *Design brasileiro, quem fez, quem faz*. Rio de Janeiro: Senac Rio, Ed. Viana Mosley, 2005, p 44. CAUDURO, João Carlos. *Marcas CM Cauduro*

para trabalhar com o primo, Plinio Croce, sócio de Roberto Aflalo no escritório de arquitetura de ambos, onde permaneceu por dez anos como desenhista técnico. Plinio Croce mandou-o estudar no IAC, mas ele fez pouco mais de um ano do curso. Aprendendo desenho técnico no escritório de arquitetura e tendo tomado contato com a cultura do projeto no IAC, Ludovico Martino decidiu cursar arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo em 1955. Levou oito anos para formar-se.

Depois de formado, Ludovico Martino trabalhou com seu ex-professor Jacob Ruchti. Trabalhou também com Gregori Warchawchik como desenhista no projeto do Conjunto Nacional (ganho por David Libeskind) e com Carlos Milan no concurso de uma sede do Jóquei no Largo São Francisco, em São Paulo, que não chegou a ser edificado.

Suas primeiras marcas foram desenvolvidas para clientes de Plinio Croce, no escritório dele; também no IAC, no exercício feito pela primeira turma para a marca da casemira do Lanifício Fileppo. Colaborou no forminform realizando estande para a empresa Willys na feira do automóvel.

Em 1964, Martino uniu-se a João Carlos Cauduro, abrindo a Cauduro & Martino, escritório de arquitetura, design de produtos industriais e identidade corporativa, numa idéia de *design total*, que remonta à tradição de Peter Behrens.

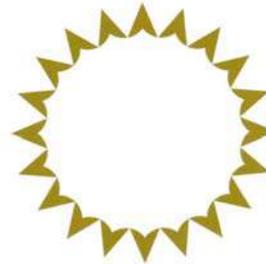


Sulco Tintas

O trabalho de Ludovico se confunde com o do escritório, de farta produção de programas de identidade corporativa. No entanto, antes da abertura da Cauduro & Martino, Ludovico desenvolveu algumas marcas tais como a da Sulco Tintas e Vernizes e Thomas Marinho de Andrade (1956), a da FAU/USP (1958), Bernitul Beneficiamento de Minérios e da Faculdade de Ciências Médicas Santa Casa da Misericórdia de São Paulo (1962) ; a da Livraria Duas Cidades (1963).



Ciências Médicas



FAU



Thomas Marinho



Livraria Duas Cidades

Ludovico Martino atribui grande importância ao IAC em sua formação, a ponto de dizer que muito do que aprendeu lá não foi ensinado no curso da FAU⁸, principalmente na área da chamada comunicação visual – marca, programas de identidade.

Ludovico Martino acredita que os ensinamentos do IAC repercutiram em outros cursos de arquitetura e de design de São Paulo com o fato de seus ex-alunos terem se tornado professores das escolas. “Os arquivos do IAC foram para a Faap e acabei sendo chamado para dar aulas lá”, conta.

“O Wollner e o Maurício Nogueira Lima também. Isso foi por volta de 1956, 1957. O Flavio Motta e o Jacob Ruchti foram professores da FAU, eu também. O Salvador Candia foi professor do Mackenzie, ou seja, houve uma continuidade do IAC nos cursos mais importantes de arquitetura e design de São Paulo.”

⁸ É bom lembrar que Martino se formou na FAU no mesmo ano em que a escola introduziu a seqüência de desenho industrial

Aparício Basilio da Silva (1935-1992)⁹

Aparício Basílio da Silva nasceu em Itajaí, Santa Catarina e pertenceu à segunda turma do IAC, tendo cursado a escola em 1952. Em 1953, projetou uma cadeira de madeira e lona listrada, produzida pela Trama Tecidos e artigos para Decoração. Escultor, abriu em 1956 a loja Rastro na rua Augusta 2223 – na época sede do comércio chique de São Paulo – de moda e decoração. Seu irmão, o químico João Carlos, pesquisou uma fragrância original que seria um item a mais à venda em sua loja. Embalada em tubo de ensaio com tampa de vidro, a água-de-colônia Rastro era vendida em pequenas quantidades, mas logo se tornou o carro-chefe da loja.



Aparício instalou uma perfumaria, em São Paulo para atender os pedidos que chegavam de fora da divisa de São Paulo. Logo a seguir, a Rastro se tornou marca de produtos - surgiu também o desodorante e o sabonete e sua importância ultrapassou, de longe, a loja da rua Augusta, tornando-se um negócio independente.

A essência da água-de-colônia Rastro era claramente reconhecível pelo design de sua embalagem, frascos padrão de farmácia. As primeiras tampas foram de vidro esmerilhado, substituídas por peças metálicas prateadas.

O produto manteve a unidade a partir de assinatura Rastro, desenhada em letras cursivas pretas sobre etiqueta prata e destacando o endereço da loja da rua Augusta. A criação de novos produtos não aboliu a unidade da linha, dada pela forma básica do frasco e pela etiqueta identificadora com a marca Rastro.

Não se pode afirmar que a noção da embalagem e da marca da água-de-colônia Rastro foi resultado do que Aparício Basílio teria aprendido no IAC, já que as informações aqui contidas vêm de fontes secundárias e nenhuma delas menciona a escola. Também no

⁹ As informações abaixo foram obtidas pelos depoimentos dados à autora de Alexandre Wollner e Luiz Hossaka. Também foram consultados os seguintes livros e catálogo: ASHCAR, Renata. *Brasileirês*. São Paulo: Editora BestSeller, 2001, p. 126. CAVALCANTI, Pedro e CHAGAS, Carmo. *História da Embalagem no Brasil*. São Paulo: ABRE, 2006, p. 57. FERRAZ, Marcelo Carvalho, Org. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Empresa das Artes, 1993, p. 219. *O Design no Brasil História e Realidade*. São Paulo: Centro de Lazer SESC- Fábrica Pompéia Museu de Arte São Paulo Assis Chateaubriand, 1982.

desenho gráfico propriamente dito, Aparício Basílio fugiu dos padrões construtivos comuns a seus colegas, optando por fonte não canônica – cursiva – na assinatura Rastro.

No entanto, vale observar que ele tratou a água-de-colônia e, em seguida, a linha de produtos Rastro como sistema de embalagens, com a devida importância dada à marca. Também sua opção por frascos de linha e tampa metálica o situam longe dos excessos ornamentais de muitos dos produtos da perfumaria chique francesa e também da perfumaria popular brasileira que não deixa de ser uma opção pelo objeto standard, industrial. A água-de-colônia Rastro apostou na translucidez do vidro para deixar aparecer a cor especial de verde do perfume.

Aparício sempre manteve bom relacionamento com sua ex-professora Lina Bo Bardi, tanto é que lhe pediu dois projetos: um de reforma do Museu de Arte Moderna, de que foi diretor entre 1983 e 1992; e outro da nova fábrica Rastro a se localizar no interior do estado de São Paulo.

Attilio Baschera (São Paulo, 1933)¹⁰

Neto de italianos, pai gerente do Mappin Stores e mãe manequim na mesma loja, Attilio Baschera queria estudar arte, desenho e aprender piano. Aos 17 anos, cursando o equivalente ao colegial no colégio Mackenzie, aceitou a sugestão do tio Silvio Cicarelli Carlini para ingressar no IAC. Carlini era diretor do Mappin e amigo pessoal de Bardi.

“O Masp abriu meu horizonte. Lembro-me bem das aulas de desenho com Roberto Sambonet, de história da arte com Flávio Motta, lembro bem de Aparício Basílio da Silva, com quem brigava muito e de quem, anos depois, me tornei grande amigo. Percebi, no Masp, que meu negócio era arte e design. Queria seguir naquela atmosfera, naquele código, tão diferente de tudo que eu conhecia...me achei lá Ouvíamos falar de tudo, do mundo inteiro, num período em que as notícias demoravam para chegar...”

¹⁰ Informações obtidas de depoimento de Attilio Baschera realizado em 7 de junho de 2006.

Depois de um ano no IAC, Baschera seguiu para Roma, onde estudou na Academia de Belas Artes por quatro anos. De volta ao Brasil, no começo dos anos 1960, trabalhou na agência de publicidade chamada Petinatti, por indicação do tio. Lá foi subordinado ao diretor de arte belga Jacques Lebois. Em seguida, trabalhou na agência de publicidade McCann Ericsson como assistente de arte até ser convidado para assumir a direção de arte da Editora Abril, onde permaneceu por oito anos. Em seguida, morou um ano em Paris e estagiou com o diretor de arte da revista *Elle*, Peter Knab.

De volta ao Brasil, Baschera retornou à editora Abril e foi diretor de arte da empresa por mais quatro anos. Em 1969, ganhou um concurso de estamparia promovido pela Fenit, com um desenho muito próximo do que fazia a empresa finlandesa Marimekko. Nesse concurso conheceu o químico Gregório Kramer, que ficou em terceiro lugar. A partir daí, iniciou-se uma sociedade que desembocou na loja de tecidos de decoração Larmod. Hoje Attilio Baschera continua sócio de Gregório Kramer na loja de decoração Again, que comercializa tecidos, louças em porcelana e cerâmica, e muitos outros itens de casa e objetos de uso pessoal, todos desenhados internamente.

Antonio Maluf (1926-2003)¹¹

Antonio Maluf pertenceu à primeira turma do IAC. Artista concretista, ganhou o concurso para o cartaz da I Bienal de Artes de São Paulo, em 1951. Sócio-fundador da Associação Brasileira de Desenho Industrial. Foi responsável pela criação de murais cerâmicos na cidade de São Paulo, como os da Vila Normanda, a pedido do arquiteto Lauro Costa Lima, em 1968, para quem também criou o mural do edifício Cambuí, no bairro de Higienópolis, São Paulo; e o do Sindicato dos Motoristas, esse último projeto de Villanova Artigas. Também em Campinas trabalhou na criação de painel arquitetônico para o saguão do Tênis Clube de Campinas, em 1971, em conjunto com arquiteto Fabio Penteadó com estrutura aritmética islâmica. Maluf criou estampas de tecidos comercializadas pela Tricot-lã e utilizadas pela Rhodia. As estudiosas Regina Teixeira de Barros e Tisa Helena P Linhares narram a passagem de Maluf pelo IAC:

“No início de 1951 o mesmo Museu de Arte de São Paulo inaugurou o Instituto de Arte Contemporânea, oferecendo o primeiro curso desenho

¹¹ As informações sobre Antonio Maluf foram extraídas de BARROS, Regina Teixeira De; LINHARES, Tisa Helena P. *Antônio Maluf; Arte concreta paulista*. São Paulo: Cosac e Naify, 2002. E de depoimento concedido à autora por Alexandre Wollner em 23 de junho de 2004.

industrial da América Latina, pautado no ensinamentos da New Bauhaus de Chicago. Maluf candidatou-se a uma das trinta vagas. Aceito, freqüentou as aulas por alguns meses e, embora curta, a experiência no IAC foi decisiva para sua obra, recebendo orientação dos professores Pietro Maria Bardi e Flávio Motta, que lecionavam História da Arte, Jacob Ruchti e Salvador Candia, que ensinavam Elemento de Linguagem e Composição, Lina Bo Bardi, encarregada de Elementos de Arquitetura; Roberto Sambonet, responsável pelo curso de Desenho a Mão Livre; e o húngaro Zoltan Hegedeu, que lecionava materiais, cuja influência foi determinante para Maluf. Em suas aulas, Hegedeu chamava a atenção para as propriedades físicas dos materiais vegetais e minerais, demonstrando a maneira pela qual estes revelavam as próprias qualidade.”

Barros e Linhares também descrevem seu trabalho como designer gráfico e de estampas têxteis.

“No início dos anos 50, desenvolveu estampas que se adequavam ao processo industrial de produção. Entretanto no final da década, além da produção voltada para a indústria – e portanto para um amplo mercado de consumo – Maluf passou a imprimir estampas manualmente, sobre tecidos nobres como o veludo e a seda, transformando-os em artigo altamente diferenciado dentro do mercado têxtil.

Além do trabalho realizado para esse setor específico, Maluf foi responsável pela criação de inúmeros cartazes, logomarcas, murais decorativos, projetos de outdoors, anúncios classificados e encadernações pessoais. O peso de sua contribuição, como designer, para a história da comunicação visual da cidade de São Paulo é devidamente reconhecido e enfatizado pela historiografia. No entanto, é preciso sublinhar um aspecto fundamental dessa produção: os trabalhos dirigidos para outros fins que não a arte propriamente dita tiveram como ponto de partida as pesquisas de linguagem concreta desenvolvidas na década de 50.”¹²

¹² BARROS, Regina Teixeira De; LINHARES, Tisa Helena P. *Antônio Maluf; Arte concreta paulista*. São Paulo: Cosac e Naify, 2002, p. 11.

Maurício Nogueira Lima (1930-1999)¹³

Maurício Nogueira Lima estudou artes plásticas no Instituto de Belas Artes da Universidade do Rio Grande do Sul, de 1947 a 1950. Ingressou na primeira turma do IAC, em 1951, e também cursou propaganda na escola do Masp. A partir de 1953, fez parte do Grupo Ruptura, a convite de Waldemar Cordeiro. Cursou Arquitetura e Urbanismo Mackenzie, de 1953 a 1957. Realizou logotipos e projetos para espaços comerciais das feiras da empresa Alcântara Machado em São Paulo, tais como a Fenit (Feira Nacional da Indústria Têxtil), em 1958; no Salão do Automóvel, em 1960, foi responsável pelos estandes da Willys Overland e da Ford. Lecionou na FAU-USP, na FAAP, no Mackenzie, e nas Faculdades de Arquitetura e Urbanismo de Santos e de Mogi das Cruzes.

Mario Trejo¹⁴ (Buenos Aires, Argentina, 1926)

Aluno da primeira turma do IAC (consta que namorou Emilie Haidar, depois Chamie), Mario Trejo é argentino e poeta. Segundo Alexandre Wollner, era alguém que, no período, tinha muito mais informações que os demais, já tendo lido Alfred North Whitehead e o pragmatista Charles Pierce.

Em 1953, já estava de volta à Argentina, onde editou revista de revista de cinema e teatro contemporâneos. Editou vários livros de poesia, entre os quais *El uso de la palabra* (1979) que reúne três livros: *Crítica de la razón poética*, *El amor cuerpo a cuerpo y Lingua Franca* que incluem também os poemas que lhe valeram o Prêmio Casa de las Américas (Havana, 1964). Escreveu canções com Astor Piazzola e Waldo de los Rios, escreveu para teatro e roteiros de cinema. Desde agosto de 2000 mora em San Sebastián, Espanha.

Luiz Hossaka (Birigui, São Paulo, 1928)

Luiz Hossaka não se tornou designer. Depois de ingressar como estudante no IAC, onde queria aprender a desenhar automóveis, Hossaka cursou propaganda no Masp e tornou-

¹³ As informações que seguem foram extraídas de LIMA, Maurício Nogueira. *Maurício Nogueira Lima*. São Paulo: Edusp, 1995. E também de depoimento à autora de Alexandre Wollner e Irene Ruchti, já mencionados.

¹⁴ As informações que seguem foram extraídas do site <http://www.epdlp.com/escritor.php?id=2463>, acesso em 25 de janeiro de 2006 e de depoimento prestado por Alexandre Wollner.

se assistente de direção, por indicação de Flávio Motta e permaneceu como funcionário executivo do Masp por toda a sua vida.

Virginia Bergamasco

As referências que obtive de Virgínia Bergamasco foram raras e imprecisas. Luiz Hossaka e Alexandre Wollner afirmam que ela trabalhou na empresa Luz Moderna que, mais tarde, seria denominada de Dominici.

Lauro Prêssa Hardt

Não consegui localizar esse ex-aluno do IAC que, segundo Ari Antonio da Rocha, trabalhou no USIS, Consulado Americano, e lá realizou todo o sistema de informação e de exposições.

Yone Maria de Oliveira ¹⁵

Assumi secretaria administrativa do Museu e seguiu carreira de secretaria. (encontrei no boletim de divulgação do MASP o nome de Yone Maria de Oliveira como secretaria de cursos do MASP)

Flavio Phebo (1929 – 1990?)

Aluno da segunda turma do IAC. Não consegui precisar por quanto tempo. Foi pintor, cenógrafo e figurinista de teatro.

¹⁵ Informação obtida em depoimento de Alexandre Wollner e na consulta aos arquivos do Masp.

CAPÍTULO 5

Revisão bibliográfica do IAC

Em seu romance *Veinte Anos y un día*, o escritor Jorge Semprún¹ repete diversas vezes que é muito difícil saber quando exatamente começa uma história. Demarcar um início e periodizar são tarefas do historiador afeito às grandes narrativas. Obsessão distinta é aquela que busca a primazia de um feito.

No Brasil em área próxima do design, temos o caso de Santos Dumont. Quantas páginas já se escreveram na tentativa de estabelecer (e com isso canonizar) o inventor do aeroplano? Se foi Santos Dumont ou se foram os irmãos Wright, na verdade pouco importa. Importa saber, sim, que naquele período, já se acumulavam conhecimentos técnicos suficientes para dar início à aventura da aviação.

No caso das escolas de design brasileiras, assistimos a uma polêmica um tanto ou quanto estéril sobre a anterioridade de algumas instituições. Quantos debates acalorados já presenciei em que estavam em questão a Fau/Usp e a Esdi?

De algum tempo para cá, graças a uma série de estudos publicados sobre design brasileiro, o IAC ganhou esse título honorífico de “primeira escola”. O pesquisador Guilherme Cunha Lima citou em artigo a escola de artes gráficas fundada por Tomás Santa Rosa, baseada na Bauhaus, e que funcionou na Fundação Getúlio Vargas nos anos 1940.² Talvez em breve vejamos mais um debate proclamando a anterioridade dessa escola como marco do ensino de design no Brasil.

Antes desses estudos, subsistia na tradição oral da atividade do design no Brasil a idéia que a Esdi fora a primeira escola de design não só do país, como da América Latina. Essa idéia é um lugar comum que se implantou e que parece ter sua origem na Esdi, que sempre se auto-proclamou como a primeira escola de design de nível superior da América Latina, dado até hoje inquestionado no Brasil.

¹ SEMPRÚN, Jorge. *Veinte anos y un día*. Barcelona: Tusquets, 2003.

² LIMA, Guilherme Cunha. *Pioneers of Brazilian Modern Design*. Desire, designum, design., 4th European Academy of Design, Conference Proceedings 10-12 April 2001, Universidade de Aveiro, p. 137.

Ao participar, em 1991, de um Congresso da Associação Latino Americana de Desenho Industrial, a Aladi, na Cidade do México, soube que, em 1957, fora instituído um programa de desenho industrial na Universidad Iberoamericana do México.

Surpreendi-me com a notícia, pois sempre ouvira de egressos da Esdi que a escola era a pioneira na América Latina. Comentei o fato com Freddy van Camp, ex-aluno, professor e por duas vezes diretor da Esdi e ele me respondeu: *“Não, certamente a Esdi é a primeira, pelo menos no ensino superior”*. No entanto, a Universidad Iberoamericana lançou um programa de desenho industrial em 1957 dentro da Escola de Artes Plásticas e Desenho. Em 1959 a escola se transformou em Escuela de Diseño Industrial e em 1963 o conselho universitário aprovou projeto elevando a carreira para o plano da licenciatura.³

Em trabalho recente, a designer e pesquisadora argentina Silvia Fernández resenha a criação de cursos de design em nível superior na Argentina: em 1958 na Universidade de Cuyo; em 1960, o Instituto de Design Industrial na Universidad de Litoral; e, em 1961, o Departamento de Design da Universidade Nacional de La Plata.⁴

Assim, no mínimo, a Esdi, Escola Superior de Desenho Industrial do Rio de Janeiro não é a pioneira, mas uma das pioneiras do ensino de design na América Latina. Esse é um dos mitos da Esdi. Como disse antes, não vejo a menor importância nessa disputa. No entanto, geralmente esse tipo de querela funda ou tenta fundar algum mito encomiástico.

Também a seqüência de desenho industrial na FAU-USP é anterior à existência da ESDI em um ano (1962). No entanto, a FAU-USP não estabeleceu um campo autônomo para o

³ *“El inicio de los estudios de Diseño en México comienza hace 50 años en la Universidad Iberoamericana, gracias a la inquietud y perseverancia de diversas personas, entre las que se destaca la labor de Felipe Pardinás.*

En 1957 el programa de diseño industrial se sitúa en la Escuela de Artes Plásticas y Diseño y se realiza la primera exposición en la que se muestran los resultados de los alumnos.

En 1959, se toma la decisión de transformar la Escuela de Artes Plásticas en Escuela de Diseño Industrial y en enero de 1961 es nombrado como primer director de esta escuela Jesús Virchez Alanís.

Al inicio, la escuela se ubica dentro de la corriente funcionalista del diseño y se pone un fuerte énfasis en el trabajo en talleres. En 1963 el Consejo Universitario aprueba un proyecto de reajuste a los planes de estudio y la carrera se eleva a nivel de licenciatura.”

Texto extraído do site da Universidade Iberoamericana disponível em: <http://www.uia.mx/>. Acesso em 24 de outubro de 2005.

⁴ FERNÁNDEZ, Silvia. *The Origins of Design Education in Latin America: From the hfg in Ulm to Globalization*. Design Issues: Massachusetts Institute of Technology, vol 22, Number 1, Winter 2006, p.9.

design e manteve a formação daqueles que se profissionalizaram no campo do design gráfico e nos mais diversos territórios do design de produtos como a formação em arquitetura, voltada, no dizer do prof. Julio Roberto Katinsky, para os problemas da cidade. Só agora, passados mais de 40 anos, a Universidade de São Paulo abriu uma escola de design.

Nesse sentido, a Esdi teve a primazia de institucionalizar o ensino superior de design no Brasil, considerado como campo autônomo, separado das belas artes e da arquitetura. A idéia de que a própria atividade do design tivesse emergido no Brasil a partir da abertura da escola carioca ou em momentos muito próximos a ela, ou ainda, por iniciativa de personagens que nela se engajaram tomou conta, durante um bom período, do imaginário ligado ao surgimento do design no Brasil.

Tanto é assim que, o historiador do design Rafael Cardoso, abre um livro publicado em 2005, que reúne artigos de diversos autores sobre design gráfico brasileiro anteriores a 1950, com as seguintes palavras:

“Perdura na consciência nacional o mito de que o design brasileiro teve sua gênese por volta de 1960. Como todo mito, trata-se de uma falsidade histórica patente. Como todo bom mito de origens, trata-se também de uma verdade profunda, para além dos limites de nossas vãs metodologias. O que ocorreu, sem dúvida alguma, foi uma ruptura. Para uns, um novo ponto de partida; para outros, um desvio de rumo. Depende do grau de compromisso de cada um com o grande movimento que hoje conhecemos como “modernismo”, o qual dominou boa parte da produção artística internacional entre as décadas de 1910 e 1960, aproximadamente. Os anos de experimentação entre a abertura do Instituto de Arte Contemporânea do Masp, em 1951, e a inauguração da Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi), em 1963, marcam uma mudança fundamental de paradigma. Surgiu nessa época, não o design propriamente dito – ou seja, as atividades projetuais relacionadas à produção e ao consumo em escala industrial –, mas antes a consciência do design como conceito, profissão e ideologia.”⁵

⁵ CARDOSO, Rafael. *O Design brasileiro antes do Design*. São Paulo: Cosacnaify, 2005, p. 7.

Não sei exatamente em que se apóia Cardoso para dizer que “*perdura na consciência nacional o mito de que o design brasileiro teve sua gênese por volta de 1960*”, já que não são poucos os trabalhos publicados sobre design brasileiro anterior a esse período ⁶, mesmo porque a ‘consciência nacional’, seja lá o que isso signifique, não parece ter muito interesse no mundo do design e na sua historiografia. Suponho que o autor, apesar de criticá-las, continue preso às referências ‘endógenas’ (e cariocas) apontadas por Lucy Niemeyer em seu trabalho sobre a Esdi. Segundo a autora, a Esdi, ao se estabelecer como herdeira direta de Ulm, do saber racionalista ocidental no campo do design, teria perpetrado sua continuidade de forma endógena, tornando professores quase exclusivamente seus ex-alunos recém-formados. Teria também alardeado um discurso fundador que apenas reconhece como legítimo no campo do design as produções de genealogia próxima ou semelhante.⁷

De qualquer forma, Cardoso situa o surgimento do IAC como marco de “experimentação”. Não fica claro a que o autor se refere com esse termo. Todo o design gráfico e de mobiliário produzido na década de 1950 seria caracterizado como experimentação? Experimentação do quê? É possível falar em experimentação de empreendimentos manufatureiros e comerciais como os dos irmãos Hauner, de Sérgio Rodrigues, de Joaquim Tenreiro, dos Móveis Branco e Preto? De empreendimento industrial como a Móveis Z? Da comunidade laboral que foi a Unilabor? Do escritório forminform? Das atividades de José Carlos Bornancini e de Nelson Petzold junto a indústrias como a Wallig? Da Mobília Contemporânea, de Michel Arnoult, Norman Westwater e Abel de Barros? Do l’Atelier, de Jorge Zalszupin? ⁸

⁶ Podem ser citados inúmeros trabalhos, entre eles: SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. *Celso Martínez Carrera: dos caminhos de ferro ao móvel*. In, *Tradição e Modernidade no Móvel Brasileiro. Visões da utopia na obra de Carrera, Tenreiro, Zanine e Sérgio Rodrigues*. Tese de doutorado FFLCH-USP. São Paulo, 1993; CLARO, Mauro. *Unilabor: desenho industrial, arte moderna e autogestão operária*. São Paulo: Editora Senac, 2004; SANTI, Maria Angélica. *Contribuições aos estudos sobre as origens da produção seriada do mobiliário no Brasil – a experiência: Móveis Cimo S/A*. Universidade de São Paulo, FAU, dissertação (mestrado), professor orientador Gabriel Bolaffi, 10/3/2000; PENEDO, Alexandre. *Móveis Artísticos Z (1948-1961). O moderno Autodidata e seus recortes sinuosos*. Universidade de São Paulo, FAU/São Carlos, dissertação (mestrado), professor orientador Renato Luiz Sobral Anelli, novembro de 2001. ACAYABA, Marlene. *Branco & Preto. Uma história de design brasileiro nos anos 50*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994; KATINSKY, Júlio Roberto. *Desenho Industrial*. In ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil – 2 volumes*. Instituto Moreira Salles. São Paulo, 1983.

⁷ NIEMEYER, Lucy. *Design no Brasil. Origens e Instalação*. Rio de Janeiro: 2AB, 1997. Lucy Niemeyer traça um caminho de discussão sobre o termo design, fala da institucionalização do ensino na Alemanha, da industrialização brasileira, do IAC e da FAU-USP, mas seu estudo minucioso se dá sobre a formação da Esdi.

⁸ Uma pequena resenha de cada um desses criadores está em meu livro *Design brasileiro quem fez, quem faz*. Rio de Janeiro: Viana Mosley/Senac, 2005.

Chamo atenção aqui para o fato de que a idéia de que o design no Brasil teria sido implantado a partir da Esdi parece ter-se estabelecido de forma vigorosa, a ponto de merecer desmentidos até os dias de hoje. Temo também que enquanto se desmonta a mitologia que cerca a Esdi seja erigida uma análoga, relativa ao IAC.

O IAC em Lucy Niemeyer

Lucy Niemeyer diz que o IAC “foi a semente do ensino de design, de nível superior, no Brasil”,⁹ mas não aprofunda essa afirmação. Ela apoia seu relato em entrevista de Pietro Maria Bardi feita por mim, publicada no número 18 da revista *Design & Interiores* e citada na introdução dessa dissertação. Seu breve relato traz alguns equívocos, entre os quais situar Max Bill, Roberto Sambonet, Roger Bastide e Lasar Segall como professores regulares da escola. Sambonet de fato era professor de desenho no IAC e seus cursos eram freqüentados pelos alunos do curso de design e por outros alunos, nos cursos livres. Já Bastide ministrou os seminários no IAC. Segall e Bill deram apenas conferências aos alunos.

No mesmo parágrafo há um lapso de informação e esse não veio da minha escrita. Niemeyer diz que Wollner foi sócio de Geraldo de Barros, Ludovico Martino, Walter Macedo e de Karl Heinz Bergmiller no forminform, fundado em 1958. Na verdade, o forminform foi fundado por Wollner, Barros, Ruben Martins e Walter Macedo. Bergmiller foi incorporado mais tarde no escritório, mas não como sócio. Já Ludovico Martino, ex-aluno do IAC, nunca trabalhou lá. Apenas seu sócio, João Carlos Cauduro, pertenceu aos quadros do forminform quando Barros, Wollner e Bergmiller já haviam saído. Esses equívocos têm importância para o estudo do IAC, pois Geraldo de Barros, responsável pelo laboratório fotográfico do Masp – portanto alguém que gravitava no IAC – conheceu Max Bill na Suíça em 1951, ano em que começou a funcionar o IAC. Bill convidou Barros para ingressar naquela que seria a Escola de Ulm. Barros, no entanto, não aceitou o convite, mas interessou-se muito por acompanhar o curso. Quando Bill esteve no Brasil, em 1953, pediu a Bardi a indicação de um aluno para estudar em Ulm. Wollner foi o indicado. Segundo relato de Emilie Chamie, de Geraldo de Barros e segundo as pesquisas empreendidas por Fernanda Martins, filha de Ruben Martins, estabeleceu-se entre Wollner e Barros o compromisso de que o primeiro enviaria o curso por correspondência para o amigo e que, ao regressar ao Brasil, Wollner se associaria a

⁹ NIEMEYER, Lucy. *Ob. cit.*, p. 64

Barros num escritório de design. Foi o que aconteceu efetivamente em 1958, com a abertura do forminform.¹⁰ O relato dessa ida para Ulm e a abertura do forminform foi também feito por Alexandre Wollner.¹¹

Outro lapso do texto é situar no mesmo parágrafo em que fala do IAC a exposição *Mãos do Povo Brasileiro*, realizada pelo Masp em 1968, como indício da valorização do artesanato nacional. Em 1968 o IAC já deixara de existir há 15 anos e, até onde avancei minha pesquisa, não encontrei nenhuma referência à “valorização do artesanato nacional” pela escola. Ainda é importante considerar que Lina Bo Bardi, no texto de apresentação da referida exposição, diz que no Brasil não houve artesanato, apenas um pré-artesanato e que sua pesquisa tem clara orientação política contra o design enquanto instrumento mercadológico.¹² Lina Bo Bardi vai, de fato, pensar uma escola de desenho industrial e artesanato, só que bem mais tarde, na Bahia, como comentarei no capítulo 6.

Parece que a questão do design brasileiro “de raiz” é um certo fantasma em nossos autores. Alexandre Wollner, ex-aluno da escola, escreveu no trabalho *Pioneiros da Comunicação Visual*:

“O IAC organizou um curso de nível superior destinado a preparar profissionais capazes de formar uma linguagem original, com elementos visuais próprios, não nacionalistas, mas oriundos da nossa cultura, com signos próprios mas de leitura universal. Assim como foram criadas a linguagem visual suíça, a polonesa, a alemã, a japonesa, a americana, a italiana, a francesa e a mexicana, seria criada uma linguagem visual brasileira, de modo que, como nos outros países, cada produto ou manifestação visual pudesse ser reconhecido pelo simples comportamento visual que carregava.”¹³

¹⁰ De novo, referências sobre esses personagens estão em meu livro *Design brasileiro quem fez, quem faz*, nas páginas 82-83 (Geraldo de Barros), 44-45 (Ludovico Martino), 130-132 (Karl Heinz Bergmiller), 178-179 (Ruben Martins).

¹¹ WOLLNER, Alexandre. *Design visual 50 anos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003., p. 61, 73, 77 a 97 e 121.

¹² As reflexões da arquiteta sobre essa exposição foram publicadas em BARDI, Lina Bo. *Tempos de Grossura. O Design no Impasse*. São Paulo: Instituto Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi, 1994. Nele estão várias de suas convicções sobre o artesanato, entre elas a que segue: “Porque o artesanato como corpo social nunca existiu no Brasil, o que existiu foi uma imigração rala de artesãos ibéricos ou italianos e, no século XIX, manufaturas. O que existe é um pré-artesanato doméstico esparso, **artesanato nunca**.” (p. 12)

¹³ WOLLNER, Alexandre. *Pioneiros da Comunicação visual*. In ZANINI, Walter. *História Geral da arte no Brasil*, vol 2. São Paulo: Inst. Walter Moreira Salles, 1983, p. 958.

Não se fica sabendo o que Wollner quer dizer com elementos visuais próprios, já que os exemplos que ele próprio dá, dos cartazes construtivos dos anos 1950, partem de formas gráficas universais, como se pode ver abaixo:



Cartaz de Antonio Maluf



Cartazes de Alexandre Wollner e Geraldo de Barros



O IAC em Marlene Acayaba

Marlene Acayaba retoma a questão da linguagem brasileira em seu texto. Foi ela quem dedicou mais espaço ao IAC, em seu livro *Branco e Preto*¹⁴, ao resenhar o programa do curso de composição ministrado por Jacob Ruchti, professor do IAC e um de seus maiores entusiastas, segundo conta o professor Flávio Motta, ex-assessor de Pietro Maria Bardi.

Acayaba problematizou a instalação do IAC e sua inserção no mundo empresarial paulista. Segundo ela,

“A escola não aflorou de uma demanda econômica e social do país como os modelos que copiou, a Bauhaus e o Institute of Design de Chicago. Surgiu do desejo de um grupo de artistas em acompanhar as grandes metamorfoses que ocorriam no exterior e do ideal recorrente no pós-guerra da reorganização de uma nova sociedade, a partir de uma nova ética e por conseguinte de uma nova estética.”¹⁵

¹⁴ ACAYABA, Marlene Milan. *Branco e Preto: uma história do Design Brasileiro nos anos 50*. São Paulo, 1994.

¹⁵ ACAYABA, Marlene, *ob. cit.*, p. 39.

Acayaba adota o ponto de vista de Penny Sparke ao dizer o design, nos anos 1950, tornou-se uma das maiores estratégias nos programas de reconstrução industrial. No Brasil, segundo ela,

“aconteceu o inverso: nessa mesma época houve um grande descaso pelo design nacional. O objetivo do IAC de formar profissionais capazes de criar uma linguagem brasileira para imprimir em produtos era inviável porque o mercado não os absorvia. Aos poucos, as patentes dos produtos internacionais eram adquiridas e desejadas por uma sociedade extremamente sequiosa do que se produzia fora.”¹⁶

Cabem aqui algumas perguntas. A primeira delas é com relação a ‘nessa mesma época houve um grande descaso’. Estaria implícito nessa afirmação que em outras épocas o design fez efetivamente parte das estratégias industriais? Que épocas seriam essas? As anteriores ao IAC? As posteriores? Ou seja, o primeiro quinquênio da década de 50 evidencia uma particular relação entre meios empresariais e design?

Também cabe perguntar em que medida a Bauhaus foi criada a partir de uma ‘demanda econômica e social’ e não de uma união de um grupo de artistas com um programa claro. As relações tumultuadas entre a direção da Bauhaus e o governo de Weimar; as dificuldades de conseguir colaboração com as empresas locais já foram muito discutidas.¹⁷ É em Dessau, mais precisamente no período em que Hannes Meyer dirigiu a escola, que se realizaram os melhores convênios com as indústrias.

A necessidade da melhoria dos padrões artísticos da produção industrial era uma questão na Alemanha desde os primeiros anos do século XX, como demonstram os debates da Deutscher Werkbund. O papel de uma escola para nutrir essa indústria fazia parte dos objetivos de Van de Velde ao formar a escola de artesanato em Weimar, que Gropius retomou no pós Guerra. Ou seja, não foi a Bauhaus fundada a pedido de um grupo de industriais, mas foi formulada por Gropius e sancionada pelos dirigentes

¹⁶ ACAYABA, *ob. cit.*, p. 39. Grifo meu.

¹⁷ Ver a esse propósito pela riqueza documental o texto de DROOSTE, Magdalena/ Bauhaus archiv. *Bauhaus 1919-1933*. Köln: Taschen, 2002. Para uma apreciação crítica dos períodos Weimar e Dessau, vale a pena consultar PEREIRA DE SOUZA, Pedro Luiz. *Notas para uma História do Design*. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.

políticos de Weimar.¹⁸ O programa foi, de fato, uma iniciativa de artistas que inferiam a necessidade de unir arte e indústria. A formação da Bauhaus, nesse sentido, é muito próxima da formação do IAC.

Também é questionável o programa do IAC como formador de profissionais capazes de criar uma 'linguagem brasileira'. Se é possível detectar nos textos assinados por Pietro Maria Bardi um repúdio à cópia, especialmente à cópia de modelos desatualizados, de móveis de "estilo", obra dos estofadores, segundo Bardi, não há qualquer indício da necessidade de criação de uma linguagem 'brasileira', a não ser na padronagem de tecidos para moda, conforme exemplos já mostrados e discurso de Luisa Sambonet, anteriormente transcrito.

O ideário moderno abraçado por Bardi pressupunha a universalidade das formas da alta cultura. É a partir dessa noção universalizante que Bardi nomeia o MASP não como Museu de Arte Moderna, mas como Museu de Arte. "Quero fazer um museu de arte antiga e moderna" dizia, a Bardi, Chateaubriand. Ao que o jornalista, que nos anos 20 fora redator do periódico *Corriere della Sera*, retrucou: "*Arte não é antiga nem moderna. A arte está em tudo, nas ruas. Faça um museu de arte, o MASP*".¹⁹ Essa universalidade pretendida pelo pensamento moderno, que busca em diferentes períodos históricos certos paradigmas é buscada pelos artistas modernos e que não distinguia obras únicas de arquitetura ou de arte e artefatos industriais.

Assim como a idéia de universalidade é capaz de justapor referências em diferentes períodos históricos, também a singularidade geográfica é, muitas vezes, negada. A crítica dos designers modernos aos excessos de estofados recobertos de veludos busca a ascese do mínimo de matéria-prima, o rompimento com referências simbolizantes e ornamentais. Os móveis tubulares e os móveis de compensado do período heróico do

¹⁸ A questão da adequação da Bauhaus ao ideário social-democrata alemão tem trazido muitos debates. Também há quem diga – é o caso do brasileiro Pedro Luiz Pereira de Souza – que a Bauhaus foi fechada porque a posição política de alguns de seus professores e dirigentes era de oposição ao fascismo. No entanto, os ensinamentos de racionalização industrial ensaiados na escola a partir de Dessau poderiam ser (e teriam sido) tranqüilamente incorporados pelos nazistas. Ver PEREIRA DE SOUZA, Pedro Luiz. *Notas sobre a História do design*. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.

São muito conhecidos os recipientes de vidro do ex-aluno W. Wagenfeld produzidos durante o período nazista. Também o projeto do Volkswagen, de F. Porsche, tinha muitos dos elementos formulados pela Bauhaus.

¹⁹ LEON, Ethel. *O Senhor Masp. Design & Interiores*. São Paulo, n.18, p 65-69, fev-mar. 1990.

movimento moderno²⁰ foram pensados como peças universais, para qualquer clima, para todos os usos, sem distinções inclusive entre espaços comerciais e residenciais.

Acayaba diz que o objetivo do IAC de formar profissionais capazes de criar uma linguagem brasileira não era viável porque o mercado não os absorvia. O mercado de trabalho do designer industrial era a indústria. Por que a indústria brasileira da época não absorveu os profissionais do IAC?

De todo modo, não parece ser a “linguagem brasileira” o impedimento para essa absorção dos designers. Se, justamente, a acusação que pesava sobre os industriais era a de cópia, e se a cópia era feita de objetos externos, parece haver no texto de Acayaba uma confusão entre identidade brasileira e autonomia projetual, muito bem explicada por André Villas-Boas em seu livro *Design Gráfico Identidade e Cultura*.

“A busca por uma identidade própria para o design gráfico brasileiro é freqüentemente dificultada por sua associação a um padrão que o insira numa cultura de identidade nacional. A busca por este padrão, porém, é a busca por uma quimera, tanto pela própria linguagem do design quanto por sua metodologia mesma, da qual ele não tem como prescindir. Em vez de eleição deste padrão como uma referência em si mesma – em geral calçado na aplicação de uma visualidade brasileira à nossa produção –, este trabalho opta pela adoção de uma outra via, explicitada pelo conceito de autonomia projetual.

A relação entre design gráfico e identidade nacional é freqüentemente – e, a meu ver, equivocadamente – pautada pela nacionalidade identificada em certos campos da produção cultural, como a música, a literatura, a arquitetura etc. Nestes campos, talvez haja determinados fatores que possibilitem a criação de dadas identidades que simulem um aspecto mais “natural”, que daí condicionem a construção mais consistente de identidades culturais nacionais e que assim tenha uma aparência menos arbitrária. Seriam eles condicionantes históricos e

²⁰ Refiro-me aqui não apenas à produção em compensado de madeira de Alvar Aalto, Bruno Matthson e outros representantes do design da Europa do Norte, mas também à própria produção de Marcel Breuer na Isokon. A opção pelo compensado de madeira que muitos atribuem exclusivamente aos modernos da Europa do Norte foi experimentada por Breuer logo depois de Aalto na Inglaterra.

técnicos que determinem o ritmo e o uso de dados instrumentos na música, por exemplo. Ou, na literatura, temáticas próprias e dados grupos de uma formação social que levem à conformação de padrões estilísticos e daí determinem diretamente a produção. Ou ainda, na arquitetura, condicionantes climáticas, topográficas e disponibilidade ou ausência de materiais que atuem decisivamente nas soluções arquitetônicas, que formam um padrão que possa ser encarado mais fortemente como nacional.

Mas no design gráfico tais fatores inexistem: por estar inserido num universo decisivamente industrial (e por existir justamente por causa dele), os insumos, as técnicas, as temáticas e as metodologias projetuais estão também decisivamente ligadas à produção industrial – que, por sua própria natureza, tende a ultrapassar fronteiras. É preciso lembrar que os estados-nação foram criados justamente para alargar mercados fragmentados e protegê-los de outros estados-nação criados com estes mesmos fins. Foi a partir da criação dos estados e da figura da nação que as burguesias européias puderam expandir e consolidar sua força política e seus mercados consumidores e então subjugar os estados-nação controlados por burguesias desorganizadas ou mais fracas (como o nosso), estendendo ainda mais seus mercados.²¹

“A nacionalidade no design é efetivamente uma referência geoeconômica forte, mas apenas assim pode ser encarada – justamente pelo caráter supranacional que o design gráfico, como atividade industrial, possui. Isto porque, além de se utilizar de um ferramental supranacional, ele atende a situações de projeto e não a expressões de subjetividades anteriores a estas situações. São as soluções encontradas para o atendimento a determinadas situações e a autonomia projetual com que são desenvolvidas que levam à singularização destes projetos, e não a expressão daqueles padrões culturais construídos como nacionais.²²

²¹ VILLAS-BOAS, André. *Identidade e Cultura*. Rio de Janeiro: 2AB, 2002, p. 66-67.

²² *Ibid.*, p. 70.



No caso do design gráfico, objeto do trabalho de muitos dos formandos do IAC, a linguagem foi acintosamente geométrica, racionalista, baseada nas concepções de um Homem universal. Ela foi aceita não só para os cartazes das exposições do MASP (Alexandre Wollner, cartaz da exposição de Saul Steinberg), da Bienal de Artes (Antonio Maluf, Alexandre Wollner), mas também do próprio IV Centenário da cidade de São Paulo (Geraldo de Barros).

Nesse cartaz, aliás, está uma homenagem de Barros a Piero della Francesca, artista que muito admirava.

A formação do IAC, ao privilegiar a herança racionalista, formou quadros no design gráfico que, mais do que simplesmente aceitos, foram engajados na representação do poder político da cidade. Não há nenhum indício de que aqueles projetistas adotassem para a concepção de produtos padrões formais de outras naturezas, “brasileira”, por exemplo. Portanto, me parece bem mais fecundo investigar por que o design de produto simplesmente não se desenvolveu a partir dos quadros do IAC, tentando descobrir explicações internas e externas.

Ou seja, ao atribuir a adoção de uma linguagem “brasileira” aos quadros do IAC e a sua não-aceitação pelos empresários, Acayaba despreza uma questão que me parece fundamental para a compreensão das atividades de design no Brasil: o descompasso entre design gráfico e design de produtos, que merece investigação específica. Se é o design gráfico que fundamentalmente realiza a operação comunicacional do produto, dada a necessidade da embalagem e de outros suportes, é ela que será portadora de uma modernidade ‘de fachada’. Como explica Hal Foster:

“ Conforme cresceu a competição, seduções especiais tinham de ser criadas, e a embalagem se tornou quase tão importante quanto o produto” (A subjetivização da commodity já é aparente no design streamlined e torna-se ainda mais surreal depois disso; de fato, o surrealismo é rapidamente apropriado pela publicidade.)²³

²³ FOSTER, Hal. *Design and Crime (and other diatribes)*. London/New York: Verso, 2002, cap. 2, p. 19

É interessante lembrarmos aqui as relações já citadas da Container Corporation of America, de W. Paepcke, com os artistas modernos, narrada no capítulo 3. O design gráfico de expoentes como Herbert Bayer e Fernand Léger era muito bem aceito pelo empresário das embalagens. Já os métodos de ensino da escola de Moholy-Nagy, que diziam respeito à formação dos estudantes e à formulação de novos produtos não interessava ao industrial.

A aceitação do design de produtos – aí compreendidas inovações de base técnica, funcional e estética e também a reestilização de objetos – como operação vinculada ao marketing é, no Brasil, fenômeno posterior ao IAC.

Outra questão delicada no livro *Branco & Preto* é que Acayaba assume como suas as afirmações dos documentos de Bardi e de Ruchti ao dizer que “o Instituto de Arte Contemporânea procurava adaptar às condições locais o célebre curso do ‘Institute of Design de Chicago’, fundado em 1937 por Walter Gropius e Moholy-Nagy como uma continuação da Bauhaus. Assim, o IAC representou em São Paulo as principais idéias da Bauhaus, depois de seu contato com a organização industrial norte-americana.”²⁴

Ou ainda

*“O objetivo do IAC não era formar especialistas mas equipar os alunos com uma atitude e orientação para capacitá-los a analisar e resolver qualquer problema técnico ou artístico na área do Desenho Industrial”.*²⁵

O IAC em Maria Cecília Loschiavo dos Santos

Maria Cecília Loschiavo dos Santos menciona rapidamente o IAC em sua tese de doutorado *Tradição e Modernidade no Móvel Brasileiro. Visões de Utopia na obra de Carrera, Tenreiro, Zanine e Sérgio Rodrigues*.²⁶ Ela diz que em 1950 coube a Lina Bo Bardi criar o primeiro curso de desenho industrial no país, ministrado no Instituto de Arte

²⁴ ACAYABA, Marlene. *Ob.cit.*, p.36.O texto de Ruchti é o seguinte: “O I.A.C. representa portanto em São Paulo – de uma maneira indireta – as principais idéias da Bauhaus, depois de seu contato com a organização industrial norte-americana.” RUCHTI, Jacob. *Instituto de Arte Contemporânea. Revista Habitat* no. 3 São Paulo, 1951, p. 62.

²⁵ ACAYABA, Marlene. *Ob. cit.*, p. 37.

²⁶ SANTOS, Maria Cecília Loschiavo. *Tradição e Modernidade no Móvel Brasileiro. Visões de Utopia na obra de Carrera, Tenreiro, Zanine e Sérgio Rodrigues*. Tese de doutorado FFLCH-USP, 1993, p. 112.

Contemporânea – IAC, vinculado ao Museu de Arte de São Paulo. Em realidade, as inscrições para o curso foram abertas em 1950, mas o curso só começou a funcionar em 1951.

José Carlos Durand

José Carlos Durand analisa o Instituto de Arte Contemporânea à luz não apenas da formação do MASP, mas do império de telecomunicações construído por Assis Chateaubriand. A visão universalizante da arte proposta no MASP se aproxima de uma visão supra-regionalista dos Diários Associados, conforme análise de José Carlos Durand:

“...a estratégia centralizadora de Assis Chateaubriand supunha uma prática jornalística que, do ponto de vista da cultura a promover e noticiar, consistia em tentar ultrapassar os horizontes culturais de cada setor local da classe dirigente, ou ainda em modificar o gosto estabelecido...”²⁷.

Essa visão supra-regional, presente na conformação nacional da rede dos Diários Associados, se espelha também na mentalidade do IAC. O trecho publicado no Diário de S. Paulo exemplifica essa postura ‘nacional’:

“Início das aulas em março

Jovens de todos os estados já manifestaram desejo de cursar as aulas do Instituto, as quais serão inauguradas no próximo mês de março. Um grupo de industriais esclarecidos²⁸ propôs aos jovens do Rio Grande do Sul bolsas de estudo para a freqüência dos cursos do Instituto. Essas bolsas consistem no custeio da viagem e estadia em São Paulo durante seis meses. Por sua vez, o Museu de arte proporcionará a esses alunos ensino gratuito.

O Museu cogita atualmente da vinda de jovens de outros Estados como Minas, Ceará, Bahia, Pernambuco e Rio, esperando-se para dentro em

²⁷ DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção. Artes plásticas, Arquitetura e classe dirigente no Brasil 1855-1985*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1989, p. 124.

²⁸ Note-se o adjetivo esclarecidos apostro a industriais, que beira uma conclamação a que as elites de outros estados copiem o exemplo gaúcho.

*pouco a reunião de jovens de todo os Estados do Brasil, em São Paulo, num movimento de grande significação para o progresso artístico de todo o país.*²⁹

Ao analisar as escolas do Masp, Durand aventa também a hipótese de que os cursos de propaganda e design preparariam profissionais para o complexo empreendimento de indústria cultural de Chateaubriand, embora não se saiba de nenhum formando do IAC que tenha trabalhado para os Diários Associados.³⁰ Conforme depoimento de Alexandre Wollner, o professor André Osser, sim, foi um gráfico dos Associados que deu aulas no IAC.

Dijon de Moraes e o Sambonet brasileiro

Em trabalho apresentado em conferência na Universidade de Aveiro, em 2004, o pesquisador Dijon De Moraes discute a relação local-global e abre sua comunicação dizendo que o design na América do Sul começou entre o fim dos anos 1950 e o início de 1960 e que, no Brasil, o começo de uma cultura do design foi mais estruturada após a fundação da Esdi. Na seqüência, Moraes conta que o primeiro passo para o ensino do design foi o do Masp, que teria introduzido um curso de design experimental nesse museu em 1951³¹. Entre seus tutores estavam Roberto Sambonet, Max Bill e Lina Bo Bardi. Ao demonstrar a contribuição de europeus para o design brasileiro, Moraes retoma o nome de Sambonet, dizendo que ele seguia as teorias do Politecnico de Milão. Novamente o equívoco de considerar Max Bill tutor ou professor do IAC, já comentado acima. E é importante observar também que, no período que passou em São Paulo, Sambonet foi professor de desenho livre. Projetos de marcas, exercícios tridimensionais eram ensinados por Leopold Haar.

²⁹ *Uma escola e um centro de atividades artísticas. Inicia-se amanhã o funcionamento do Instituto de Arte Contemporanea.* Diário de S. Paulo, 28/02/1951.

³⁰ Essa pergunta foi feita aos entrevistados da pesquisa, a saber, professores Julio Katinsky (aluno dos cursos livres do IAC) e Flávio Motta (assistente de Pietro Maria Bardi e professor de história da arte no IAC); Alexandre Wollner, Ludovico Martino, Irene Ruchti e Estella Aronis. Durante todo o meu período de convivência com a designer Emilie Chamie, que cursou o IAC, também ela nunca se referiu a qualquer colaboração dos alunos do IAC nos Diários Associados.

³¹ Em inglês, no original, está assim: *“Pietro Maria Bardi was one of the people responsible for the trust founded in 1947 by the Art Museum of São Paulo –MASP which introduced a course in experimental design in this museum in 1951”*. MORAES, Dijon. *The local-Global Relation: The new challenges and design opportunities. Brazil as a local case.* Desire, designum, design. 4th European Academy of Design, Conference Proceedings 10-12 April 2001 Universidade de Aveiro, p. 92. Novamente a palavra experimental entra em cena, sem explicação.

Arquiteto formado em Milão, Sambonet manteve atividades de pintor e desenhista enquanto esteve no Brasil. Chegou a desenhar padronagens de tecidos, o que provavelmente fez obedecendo aos ditames industriais – tais como a sujeição ao *rapport*. No entanto, foi ao voltar para a Itália ele deu início a sua atividade como designer industrial.

Moraes cita o biógrafo de Sambonet, Arturo Quintavalle que narra o interesse do artista italiano pelo Brasil como país onde as idéias modernas poderiam vingar. Esse era o mesmo pensamento de Bardi, já comentado. Depois de assumir a empresa familiar na Itália e destacar-se como designer em várias áreas – gráfica e de produtos – Sambonet voltou várias vezes ao Brasil, sempre tendo o Masp e os amigos que fizera no Museu como referência.³²

O designer Ari Antonio da Rocha hospedava o designer italiano em suas vindas ao Brasil. “Visitávamos, então, Flávio Motta, Jacob Ruchti e o casal Bardi e eu pude assistir a muitas das conversas sobre o IAC”. Ele conta que Sambonet e Lina Bo Bardi lembravam sempre das experiências comuns do período do IAC:

“Era corrente dizermos que eles haviam sido muito bons na época e que haviam piorado depois...De fato, os cursos, depois, tornaram-se experiências mecânicas e não paixões, como era o IAC. Em conversas com Sambonet, percebi que o IAC despertara nele a paixão pelo design. No IAC ele havia se descoberto, tinha se encontrado. E depois daqui ele de fato trilhou o caminho do design. Ele gostava muito do Antonio Maluf...”³³

O texto do Moraes traça um caminho tortuoso para reivindicar referências da cultura brasileira local em nosso design, dado o que ele chama de “*nossa modernidade incompleta*” e “*nosso vazio histórico*”³⁴, no qual a referência ao IAC não ganha corpo como tendo criado ou iniciado um processo daquilo que Andrea Branzi, em texto também

³² Cheguei a encontrá-lo numa reunião do Museu, por volta de 1989, em que ele incentivava designers brasileiros a afiliar-se ao Icsid (International Council of Societies of Industrial Design).

³³ Depoimento à autora em 19 de janeiro de 2006.

³⁴ No original: “*incomplete modernisation*” e “*entire emptiness of Brazil's history*”, MORAES, Dijon de. *The Local-Global Relation: The new challenges and design opportunities. Brazil as a local case*. In, *Desire, designum, design.*, 4th European Academy of Design, Conference Proceedings 10-12 April 2001, Universidade de Aveiro. p. 97.

citado no artigo, vai reivindicar: a produção de uma modernidade híbrida e estratégica³⁵. Apesar de discordar dos termos propostos por Moraes e Branzi, que não cabem ser discutidos aqui e que apontam para uma visão dual do mundo, além de manter teorias eurocêntricas com aparente sinal trocado, acredito que o IAC tenha perpetrado uma visão híbrida, não de modernidade amalgamada a “energias irracionais”, mas entre modos de pensar e praticar design, entre as experiências de sabor utópico de algumas escolas e aquelas do mundo comercial.

Pietro Maria Bardi e o IAC

Além do olhar de autores contemporâneos, é interessante observar as mudanças de opinião que o diretor do Masp expressou, sucessivamente, sobre a experiência do IAC nos diversos livros que escreveu ao longo de 30 anos³⁶:

No livro *Arts in Brasil*, de 1956, Bardi escreve:

“As diversas escolas que e eram parte essencial do Museu não foram iniciadas aleatoriamente de acordo com alguma vaga idéia geral; em cada caso uma pesquisa especial foi feita para assegurar que a necessidade de cada escola particular realmente existia. Por exemplo, embora São Paulo seja essencialmente uma cidade industrial, a idéia de uma escola de design industrial não ocorrera a ninguém, nem a necessidade de tal escola fora aventada. O design de objetos comuns, o estilo de vitrines, de tecidos estampados, de layouts tipográficos – de tudo, de fato em que o design pudesse melhorar os produtos industriais eram em 99 sobre cem casos cópias ou travesties ou originais dos Estados Unidos. Em relação a esse estado de coisas, o Museu abriu uma escola de design industrial e lançou várias campanhas de propaganda, mas o empreendimento não foi bem sucedido. Os estudantes mais talentosos, tendo aprendido teoria das cores e elementos de composição e tendo-se familiarizado com grande variedade de exemplos comentados, imediatamente se instalaram como

³⁵ “...O que aqueles países são capazes de produzir é a imagem de uma modernidade híbrida e estratégica explodindo com energias irracionais”. No original, em inglês, “What those countries are capable of producing is the image of a hybrid and strategic modernity bursting with irrational energies”, *ob. cit.*, p. 97.

³⁶ Infelizmente, que eu saiba, Bardi foi o único fundador do IAC que escreveu sobre a escola, voltando ao assunto de tempos em tempos.

pintores e começaram a produzir easel-pictures, shirking o árduo aprendizado de design industrial em favor da um arte abstrata fácil sem cabeça ou tail. O espírito que movia a escola foi um imigrante polonês, Leopold Haar. O curso era precedido de palestras e por uma exposição ilustrando a história da Bauhaus, que ainda permanece como modelo desse tipo. Foi possível, de fato, expor alguns dos produtos do Instituto de Dessau, que foram trazidos a São Paulo por imigrantes judeus na época da perseguição nazi, junto com uma seleção de trabalhos do Expressionismo alemão.”³⁷

Em 1982, a visão era um pouco diferente:

“Os interesses do ensino andaram se ampliando, evidenciando a oportunidade de prover vários setores extra-artísticos, todavia interligados, como por exemplo a Propaganda. Nos anos 50, o padrão gráfico e criativo da atividade publicitária era pobre, persistindo a falta de capacidade inventiva. A escola que o Masp abriu foi uma das mais prolíficas, contando com competentes animadores como Rodolfo Lima Martensen, Renato Castelo Branco, ao lado dos fundadores Napoleão de Carvalho, Paulo Guimarães, Geraldo de Barros, Gerard Wilda e Caio Aurélio Domingues. Hoje, autônoma, se denomina Escola Superior de Propaganda e Marketing. Para comemorar os trinta anos de atividades,

³⁷ *“The various schools, wich are na essential part of the Museum, were not just started at random in accordande with some vague general idea; in each case a special enquiry was made to ensure that the need for each particular school really existed. For example, although São Paulo is essentially na industrial design had occurred to no one, nor had the need for such a school even been envisaged. The desifn of common objets, the style of window displays, of printed textiles, of typographical lay-outs – of everything, in fact, where design might effect na improvement of industrial products – were in 99 cases out of 100 copies, ou travesties, of originals from the United States. In reaction to this state of affairs, teh Museum opened a school of industrial design, and launched various propaganda campaigns, but the enterprise was not altogether successful. The most talented students, having larnt their theory of colors and the elements of composition, and having familiarized themselves with a great variety of commented examples, immediately set up as painters and started producing easel-pictures, shirking the arduous apprenticeship of industrial design in favor of a facile abstract art without head or tail. The moving spirit of the school was a Polish immigrant, Leopold Haar. Teh course was preceded by lectures, and buy na exhibition illustrating the history of the ‘Bauhaus’ which still remains a model of its kind. It was possible, in fact, to exhibit some of the products of the Dessau Institute, which had benn brought to São Paulo by Jewish immigrantes at the time of the Nazi persecutions, together with a rich selection of works of the German Expressionists.” BARDI, Pietro Maria. *The Arts in Brazil. A New Museum at São Paulo*. Milan, Italy: Edizioni del Milione, 1956, p. 130. (Tradução da autora).*

o ato solene de formatura dos alunos foi realizado no auditório do Masp, tendo como patrono seu diretor.

Logicamente, um dos problemas que logo demandou atenção foi o do Design. Crescia a produção industrial, em sua maior parte marcada pela fabricação de modelos estéticos estrangeiros, dependência normal nos países, como o Brasil que andavam atenuando as produções agrícolas para se integrar na fase industrial.”³⁸

Já em 1986, de fracasso a escola se torna um êxito:

“A Escola de Design do Masp permitiu que os arquitetos, fatores da renovação, preciosos ensinadores, reunissem jovens atentos e dispostos a seguir novos caminhos. A tarefa à qual se atribuía mais atualidade era a indicação da mudança notada no construir: o enfeite, herança do culturalismo, andava quase desaparecendo. Isto posto, por que não eliminar o supérfluo na produção de uma máquina de costura, numa tesoura, num canivete, numa luminária? Tudo mudava de forma. O estilo então em voga, o racionalismo que teve o impulso da tríade Wright, Gropius e le Corbusier, andava vencendo, limpando a arquitetura do enfeite, e o design se adaptava pontualmente.”³⁹

“Apesar das participações positivas e indispensáveis à nossa proposta, o que se realizou foi mais que uma escola, devendo-se lembrar como atividade indicada e emprestada para adequar o Brasil à época de mudanças, para superação de pontos estagnados e assim alçar-se na senda do progresso que animasse a vida da futura capital da indústria nacional

Surgida com novidade, as perplexidades não foram poucas. Voltando olhos para aqueles tempos, pode-se dizer que as tentativas de ensino do design tiveram êxito.”⁴⁰

³⁸ BARDI, Pietro Maria. *A Cultura Nacional e a Presença do Masp*. São Paulo: Fiat do Brasil, 1982, p. 14.

³⁹ BARDI, Pietro Maria. *Excursão ao território do Design*. São Paulo: Banco Sudameris Brasil SA, 1986, p. 32.

⁴⁰ BARDI, Pietro Maria. *Excursão ao território do Design*. São Paulo: Banco Sudameris Brasil SA, 1986, p. 74.

“A Escola foi planejada pela arquiteta Lina Bo Bardi. Os objetivos do programa levaram em conta os precedentes da ‘Bauhaus’, Walter Gropius afirmando que ‘a arte não é uma profissão; não existe nenhuma diferença essencial entre o artista e o artesão’.

Querida eliminar a ‘arrogante barreira’ existente entre as duas categorias. Gropius, além de operar com vistas à unidade das artes, sem contudo querer confiná-la num estilo, animava sua comunidade formada de mestres-alunos, visando ao alto propósito de uma produção destinada a prover de estética a massa e não as elites: não produções de exceção, mas simplificadas para todos.

O projeto era por demais contra-corrente, e como cada mudança provoca reações, contra a Escola convergiram as críticas dos interessados na permanência do status quo, academia e burguesia, além dos políticos, tanto que a iniciativa, quatorze anos depois, acabava sofrendo a prepotente invasão dos nazistas.

A idéia de Gropius era a de praticar ‘a igualdade de todos os tipos de trabalho criativo, e a respectiva lógica da colaboração na moderna estrutura do mundo’; uma profecia digna de consenso.

Nas primeiras aulas Lina expôs tudo quanto a Europa tinha operado no setor, ilustrando com o movimento holandês ‘De Stijl’, que antecipou de alguns anos a ‘Bauhaus’, baseada numa ‘linguagem universal’, censurando a ‘individualidade restrita’, impondo meios expressos reduzidos a uma singular homenagem à linha reta e às cores primárias.”⁴¹

“O notável na generosa iniciativa do Masp foi que a idéia de se dedicar ao ensino do design recebeu, depois de alguns anos, o reconhecimento oficial, provocando também profícuas discussões, além de atrair ampla atenção por parte da indústria e de entidades utilizadoras de comunicação visual.”⁴²

“Que a situação do design não apresenta contribuições nacionais de singular avanço, isto pode ser discutido, mas se deve ter presente que a

⁴¹ *Ibid.*, p. 74 e 78.

⁴² BARDI, Pietro Maria. *Excursão ao território do Design*. São Paulo: Banco Sudameris Brasil SA, 1986, p. 78.

primeira iniciativa de um curso de design foi a do Masp nos anos 50. Quem começa tarde, consegue tarde os resultados. E, para sermos justos, resultados já se obteve.”⁴³

⁴³ *Ibid.*, p. 84.

CAPÍTULO 6

O fechamento do IAC

O IAC fechou suas portas no final de 1953.

As duas turmas de desenho industrial haviam-se fundido numa só. Muitos alunos já haviam abandonado o curso, numa espécie de agonia anunciada, cujo desfecho foi a abdicação de Pietro Maria Bardi e sua equipe de manterem um curso de desenho industrial no Museu.

A escola chegara a receber verbas da prefeitura de São Paulo. Eram insuficientes para cobrir os custos do IAC, que, como se viu, distribuía generosamente bolsas, dava todo material didático aos alunos e franqueava-lhes acesso às atividades do Masp. Uma escola desse tipo poderia ter sido financiada por empresários, como ocorreu com as escolas de Moholy-Nagy em Chicago; ou pelo estado, caso da Bauhaus, da Esdi, da FAU/USP. Isso não ocorreu.

Se a escola era tão boa, segundo seus ex-alunos; se estava ancorada no Masp, instituição que não parou de crescer em importância cultural no cenário brasileiro¹, se seu programa se baseava na necessidade de responder à crescente industrialização de São Paulo nos anos 1950; se havia clareza programática de seu fundador, Pietro Maria Bardi, dos laços que a escola deveria constituir com a indústria, o comércio, os serviços e as novas instituições culturais, por que ela não vingou?

Dentre as iniciativas do Masp daquele período esteve a constituição de uma Escola de Propaganda, que deu origem, posteriormente, à Escola Superior de Propaganda e Marketing, autônoma. Ou seja, mesmo que o Masp tenha-se desobrigado a dar continuidade a um projeto pedagógico, tal projeto encontrou pouso em outras instituições e seguiu sua rota, tornando-se centro formador de profissionais de atividade fundamental do capitalismo: a publicidade.

E o design? Não seria atividade fundamental? Não viveu crescimento extraordinário dos anos 1950 até hoje? Não passou a integrar a formulação de políticas industriais de países como a Inglaterra, a Espanha, a China, o Japão, a Coréia do Sul e tantos outros? Não foi motor de reconstrução industrial do pós-II Guerra Mundial como na Itália e, em

¹ Não é bem assim. De alguns anos para cá, o Masp está em franca decadência...

parte, na Alemanha, independentemente de ações oficiais? Não se estendeu na abertura de escolas e escritórios nos Estados Unidos? Por que no Brasil, apesar da iniciativa de Bardi, apesar de uma base industrial, apesar dos avanços da arte, o design não se tornou parte da estratégia de desenvolvimento econômico ou, pelo menos, não encantou uma parcela importante de nosso empresariado? Talvez essa seja a pergunta mais profunda a ser feita para entender a não-vigência do IAC. No entanto, antes de chegar nela, gostaria de examinar algumas hipóteses.

IAC – escola sofrível?

Uma hipótese de trabalho é que o IAC tenha sido uma escola acanhada, incapaz de dar boa formação a seus estudantes. Pietro Maria Bardi reuniu os nomes que considerou melhores para formar um curso de alto nível, tanto do ponto de vista técnico, quanto da formação em história da arte e em humanidades.

Do ponto de vista técnico, a escola, de fato, não tinha laboratórios ou oficinas de produtos e também os vínculos com a indústria não se estabeleceram, o que poderia ter resultado em aprendizado dos estudantes, na área de processos e materiais.

No entanto, apesar das limitações, conseguiu dar formação atualizada frente ao que se fazia no mundo naquele período, como também preparou seus alunos para o mercado de trabalho, conforme relato do capítulo 4.

IAC – moderno demais?

Uma segunda hipótese para entender a curta duração da escola seria uma modernidade “excessiva” de seu conteúdo. A visão moderna, universalizante de Bardi, que convenceu Chateaubriand a não montar um museu tradicional como o de Belas Artes no Rio de Janeiro poderia ser difícil de absorver por nossas elites acanhadas culturalmente?

Nossas classes dirigentes pareciam absorver muito bem as idéias modernas no campo da arte e da arquitetura. O projeto moderno desenvolvia-se no Brasil e, especialmente em São Paulo, de forma exemplar. O IAC foi pensado e efetivado no mesmo período em que se desenrolavam as ações de comemoração do IV Centenário da cidade, tão bem estudadas por Maria Arminda do Nascimento Arruda e por Maria Cecília França

Lourenço². A abertura da escola se deu no mesmo ano da realização da I Bienal de Artes. Ou seja, o *aggiornamento* cultural, amparado no desenvolvimento industrial da cidade parecia o cenário perfeito para a instalação de uma escola de design industrial. E também, os preceitos do IAC o aproximavam da arte construtiva, que teve extraordinária penetração nos meios artísticos brasileiros do período e que se ancoravam também na metropolização/industrialização do país.

Como observou Ronaldo Brito,

“as ideologias construtivas estão organicamente ligadas ao desenvolvimento cultural da América Latina no período de 1940 a 1960. Encaixavam-se com perfeição os projetos reformistas e aceleradores dos países desse continente e serviram, até certo ponto, como agentes de libertação nacional frente ao domínio da cultura européia, ao mesmo tempo em que significavam uma inevitável dependência a ela. A pergunta óbvia é a seguinte: de que maneira poderiam servir à emancipação cultural desses países frente as suas tradições colonizadas? Uma resposta possível diz respeito à aspiração tipicamente construtiva de planejar o ambiente social segundo os moldes de uma racionalização modernizadora que entrava sistematicamente em choque com a mentalidade vigente e colonizada. E, mesmo que essa modernização tivesse um caráter basicamente capitalista, implicava a formação de quadros nacionais, aptos a equacionar as soluções adequadas à realidade local.”³

No dizer de Julio Katinsky, referindo-se ao concretismo:

“Na verdade, os concretistas, com uma defasagem de dez anos, também procuraram satisfazer um anseio de “atualidade” de pequena parcela da classe média paulista, frente ao ambiente apático da província, igual como os integrantes da ‘família artística’, e como tais

² ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura São Paulo no Meio Século XX*. Capítulo *Tempos, lugares, sociabilidade*. Baurú, SP, EDUSC, 2001. LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da modernidade*. São Paulo: Hucitec/ EDUSP, 1995, p. 71-104.

³ BRITO, Ronaldo. *As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro*. In Projeto Construtivo Brasileiro na Arte, coordenação de Aracy A Amaral, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 303.

*são a continuação necessária do esforço paulista para instituir a arte na cidade.*⁴

A atualização cultural, a superação do provincianismo também fazia parte do programa do IAC, conforme se pode ler nas notas redigidas por Bardi. Sua conexão com o movimento concreto fica evidente nas palavras de Alexandre Wollner:

*“Os artistas do movimento de arte concreta em São Paulo, por meio do Manifesto Ruptura e da exposição de 1952, romperam com o domínio cultural francês – embora, já em 1951, inaugural do IAC, Lina Bo Bardi e Jacob Ruchti houvessem se antecipado ao contexto do manifesto. E assim nós, Maurício Nogueira Lima, Antônio Maluf, Emilie Chamie e eu, seus alunos, participantes do movimento de arte concreta, nos tornamos pioneiros no campo do design.”*⁵

*O movimento da arte concreta dos anos 50 teve o poder de modificar o comportamento dos artistas, fazendo-os participar de projetos a serviço das necessidades comunitárias, transformando-os em designers. As idéias da Bauhaus e, aqui no Brasil, a criação do IAC, agregadas ao interesse participativo dos artistas concretos (pintores, escultores e poetas) e à própria mudança da mentalidade de liberdade do expressionismo abstracionista para a atitude de rigor e objetividade da arte concreta, deram origem a um dos movimentos mais importantes de nossa cultura. No meu entender, mais importante e amplo do que a Semana de Arte Moderna de 1922.”*⁶

Já se haviam passado dez anos desde que uma mostra de arte fora montada dentro da Feira Nacional das Indústrias. Em 1941, conforme relata Paulo Mendes de Almeida, o pintor Quirino da Silva esteve à frente de uma mostra de arte realizada na Feira Nacional das Indústrias, o 1º Salão de Arte.

⁴ KATINSKY, Julio Roberto. *O concretismo e o Desenho Industrial*. In Projeto Construtivo Brasileiro na Arte, coordenação de Aracy A Amaral, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 329.

⁵ WOLLNER, Alexandre. *Design visual 50 anos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 59.

⁶ *Ibid.*, p. 59.

“Era, pois, sem dúvida, qualquer coisa de inédito o acontecimento, significando que os homens da produção, os homens da indústria e do comércio, os homens de negócios, em suma, vinham ao encontro dos artistas, propiciando-lhes, dentro de sua organização, um lugar para uma parada das artes plásticas...”⁷

Em 1951, São Paulo já contava com dois museus, MASP e MAM, que apresentavam exposições de arte moderna. Já se faziam cartazes de feição construtiva para instituições e produtos culturais. O IAC não destoava, portanto, do conjunto de iniciativas culturais que pareciam colocar o Brasil na rota da contemporaneidade.

Embora sejam já muito conhecidas, as características do crescimento do Brasil e de São Paulo como cidade industrial e sua modernização naquele período merecem ser brevemente destacadas, assinalando a pertinência da análise de Bardi para a fundação do IAC. *“São Paulo de meados do século XX...trilhava...os rumos do progresso, da modernização, da racionalidade e de uma cultura crescentemente técnica”⁸*.

“Na década de 50, alguns imaginavam até que estaríamos assistindo ao nascimento de uma nova civilização nos trópicos, que combinava a incorporação de conquistas materiais do capitalismo com a persistência dos traços de caráter que nos singularizavam como povo: a cordialidade, a criatividade, a tolerância”⁹.

O IAC parecia ser justamente uma escola que extraía aquilo que era melhor do design internacional, do ponto de vista das indústrias, sendo capaz de operar uma confluência de distintas linhagens – entre as quais a já mencionada admiração que Bardi nutria simultaneamente por Le Corbusier, Gropius e por Loewy – que o tornariam extremamente adequado para nossa realidade, numa singularidade pacificadora de conflitos alheios a nossas questões da industrialização.

⁷ ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, p. 186.

⁸ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX*. São Paulo: EDUSC, 2001, p. 49.

⁹ MELLO, João Manuel Cardoso de, NOVAIS, Fernando A. *Capitalismo tardio e sociedade moderna*. In, *História da Vida no Brasil: contraste da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 560.

A formação de quadros nacionais aptos a solucionar questões da realidade local era o objetivo do IAC. As transformações brutais que se processavam no país também pareciam indicar a pertinência do projeto do IAC. Em 1950 havia 10 milhões de habitantes nas cidades contra 41 milhões de habitantes rurais. Nos anos 1950 migraram para as cidades 8 milhões de pessoas.¹⁰ A Companhia Siderúrgica Nacional fora fundada em 9 de abril de 1941 e iniciou suas operações em 1º de outubro de 1946. A televisão foi trazida para o Brasil em 1950, por Assis Chateaubriand, o fundador do MASP. A Petrobras foi fundada em 1953. O IV Centenário de São Paulo foi celebrado em 1954, fazendo ecoar a arquitetura moderna e o design gráfico também de origem racionalista. Os anos de funcionamento do IAC precederam o grande salto industrial que se estabeleceu a partir de 1956, com o governo Juscelino Kubitschek.

A ampliação do mercado consumidor, urbano e baseado nas conquistas materiais dos Estados Unidos, a existência de um grande número de indústrias de bens de consumo no período também faziam prever um crescente mercado de trabalho para desenhistas industriais.

“Já no final do século XIX em diante, e acentuadamente a partir dos anos 50, o grande fascínio, o modelo a ser copiado passa a ser cada vez mais o American way of life. Fascínio, primeiro, do empresariado e da classe média alta, que, depois, foi se espraiando para baixo, por força do cinema e da exibição, nas cidades aos olhos dos “inferiores”, do consumo moderno dos “superiores”, dos ricos e privilegiados...”¹¹

“No plano econômico, a recessão e a guerra repercutiram de modo antes positivo que negativo sobre o ritmo de atividades, tendo em vista a diretriz anti-recessiva da política econômica do primeiro governo de Vargas e sobretudo o impacto da situação de conflito internacional. A guerra não só ajudou a preservar o mercado interno para a indústria nacional como abriu espaços no mercado exterior para artigos de consumo fabricados no Brasil. O ritmo de atividade da indústria brasileira na conjuntura de guerra foi intenso, a capacidade ociosa

¹⁰ MELLO, João Manuel Cardoso de, NOVAIS, Fernando A. *Capitalismo tardio e sociedade moderna*. In, *História da Vida no Brasil: contraste da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 574 e 581.

¹¹ *Ibid.*, p. 604-605.

desapareceu e a lucratividade foi considerável. Do ponto de vista geográfico, a indústria sediada em São Paulo, entre 1920 e 1940, chegou a suplantar a do Rio de Janeiro e sua capital tornou-se o principal centro econômico do país.”¹²

Também a grande quantidade de pequenas e médias indústrias ao lado de alguns grupos econômicos poderosos, pareciam conformar a base material perfeita para o desenvolvimento do desenho industrial.¹³

“No início dos anos 50, nosso empresariado abrigava um conjunto reduzido de capitalistas de maior porte. Eram sobretudo banqueiros ou homens direta ou indiretamente (por exemplo, os Guinle, detentores da concessão do porto de Santos) ao comércio de exportação e importação. Na indústria, há uns poucos magnatas que chefiam grupos econômicos fincados nos setores tradicionais (alimentos, têxtil, cimento etc.), como Matarazzo e José Ermírio de Moraes, alguns donos de grandes indústrias, como, por exemplo, Crespi, Calfat, Pignatari, Klabin, Guilherme da Silveira, alguns grandes comerciantes. Nas comunicações encontramos um potentado, Assis Chateaubriand, dono de muitos jornais, rádios e TVs, e uma meia dúzia de donos de grandes jornais e rádios. Havia, isto sim, uma massa de pequenos e médios empresários, da indústria e dos serviços. Uma boa parte dos pequenos empresários não detinha uma renda muito diferente da auferida por um profissional liberal mais ou menos bem-sucedido; alguns ganhavam menos. O desenvolvimento econômico rápido da década dos 50 criou uma ampla gama de oportunidades de investimento, especialmente no período do governo Juscelino Kubitschek (1956-1960).”¹⁴

¹² DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção. Artes plásticas, Arquitetura e classe dirigente no Brasil 1855-1985*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1989, p. 117.

¹³ É interessante observar que em alguns períodos/ países em que o desenho industrial se destacou houve iniciativa de grandes, médias e pequenas empresas. Pensemos na Deutscher Werkbund e na AEG acompanhada de um grupo de pequenas indústrias; na Europa do Norte, em que a Eletrolux ou a Volvo conviveram com pequenas fábricas de cerâmica e vidro; a Itália com a Fiat e as oficinas dos carroziers ou a Olivetti e as pequenas fábricas de móveis e objetos domésticos.

¹⁴ MELLO, João Manuel Cardoso de, NOVAIS, Fernando A. *Capitalismo tardio e sociedade moderna*. In, *História da Vida no Brasil: contraste da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 589-590.

Era previsível que nesse ambiente o design prosperasse como atividade profissional e que o IAC fosse reconhecido pela classe empresarial.

IAC – anticapitalista ?

A terceira hipótese diz respeito às relações de tensão que poderiam existir entre uma escola artisticamente avançada e o ambiente no qual esse inseriu, a exemplo do que ocorreu com a própria Bauhaus e as escolas de Moholy-Nagy em Chicago.

Não há nenhum indício ou registro que tenham se reproduzido no IAC os conflitos de Bauhaus Weimar ou Dessau; as contendas enfrentadas por Moholy-Nagy em Chicago conforme relato no capítulo 3. As constantes referências de Bardi e a de Jacob Ruchti à seqüência do design e da arquitetura levados pelos emigrantes alemães para os Estados Unidos apontam para a adesão do Masp/IAC à voga bauhausiana dominante nos EUA.

Nos Estados Unidos, quando as vanguardas européias foram descobertas pelo MoMA e pelas elites, tratava-se de empunhar uma bandeira estética adequada à grandeza das grandes corporações capitalistas. Se a Bauhaus fora alvo, durante todo o tempo de sua existência, de ações determinadas pelos conflitos político-sociais da sociedade alemã do período, e era vista, com freqüência, como célula de “bolcheviques”, tanto pelas administrações locais, como pelo governo nazista, a partir de 1932, nos Estados Unidos, a Bauhaus tornou-se o “estilo Bauhaus”, devidamente domado e a serviço da racionalidade instrumental capitalista das grandes corporações, conforme propagandeado pelo Museum of Modern Art, modelo de museu para o Masp.

O IAC, ao se fundamentar de seu modo particular na Bauhaus Dessau e no Instituto de Chicago, montou uma escola “domada” às pretensas necessidades da indústria, alheia a clamores da social-democracia de esquerda alemã. Acrescente-se a essa filiação a Dessau a admiração que Pietro Maria Bardi manifestava em seus cursos e nos contatos com os estudantes do IAC pelo designer franco-americano Raymond Loewy, autor da célebre frase “o feio não se vende”.

Esse amálgama referencial operado por Bardi no IAC afasta qualquer hipótese de a escola não ser aceita pelos meios industriais paulistanos por qualquer postura anticapitalista.

Bardi empunhava a bandeira de uma atualização cultural dos industriais. Em nenhum momento de seu discurso há qualquer alusão ao caráter utópico do design, seu papel democratizador, bandeira que viria a ser empunhado pelos dirigentes da escola de Ulm.

Apesar de sua admiração por Raymond Loewy e pelo Museum of Modern Art de Nova York, Bardi, assim como Ruchti ou Leopold Haar, em seus escritos, não abordam a questão do consumo e da obsolescência simbólica dos produtos industriais – discussão que ainda não se colocara, que eu saiba, no Brasil.

No entanto, a ‘movida’ maspiana em prol do gosto, ao atacar igualmente as esferas do design industrial (aí compreendido o design gráfico), a publicidade e a moda apontam para um lugar da prática industrial que, realizada por quadros de formação superior, é ditada pelas necessidades mercadológicas das empresas. Modelo esse que domina o mundo contemporâneo.

Explicações do fracasso

Há várias explicações para o fracasso do projeto IAC. O próprio Pietro Maria Bardi apresentou algumas delas. Uma primeira se assenta na mentalidade dos jovens que cursaram o Instituto. Alexandre Wollner, em seu livro, registra o artigo de Bardi a esse respeito: “O professor Bardi fechou o IAC em fins de 1953. No artigo *Gropius, a arte funcional*, publicado na *Folha da Manhã* do dia 7 de julho de 1984, diz:

“Quando eu mesmo no Masp tentei, em 1950, abrir uma escola de design, era natural que lembrasse de Gropius, a ponto de nos apelidarem de bauhausinhos. A escola se coroou com um significativo fracasso, apesar de contar com professores de mérito e de comprovada experiência européia, como Lina Bo Bardi e o valoroso Jacob Ruchti. O fracasso deveu-se à mentalidade dos alunos, salvando-se AW, todos por demais ansiosos em se produzir como personalidades autônomas e fazendo prevalecer o eu que se distingue acima dos outros eus, quase sempre gênios não se considerando gregários no conceito operativo de Gropius.”¹⁵

¹⁵ WOLLNER, Alexandre. *Design visual 50 anos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 73.

Parece, no entanto, ingênuo, creditar à mentalidade dos alunos o fracasso da escola. Talvez esse discurso merecesse uma pergunta feita de revés: houve projeto coletivo capaz de oferecer oportunidades aos jovens formandos?

No mesmo livro, Wollner dá sua própria versão dos fatos:

“Quando o professor Bardi, em princípios dos anos 50, pensou na criação do Instituto de Arte Contemporânea, sua intenção foi formar designers profissionais para integrarem-se à indústria brasileira emergente, que deveria se preparar para desenvolver produtos criativos e de nível competitivo, visando a exportação. Teve de fechar a escola três anos depois, por desinteresse da indústria no aproveitamento dos jovens designers que formou. A grande maioria dos industriais brasileiros preferia pagar royalties para produzir aqui ou importar produtos criados no exterior (na maioria dos casos inadequados à nossa cultura e tecnologia) ao invés de investir no próprio desenvolvimento. Isso vem acontecendo há cinqüenta anos e continua assim até hoje!”¹⁶

Essa visão coincide com a de Pietro Maria Bardi que sempre acusou os industriais brasileiros de não querer “inovar esteticamente” e atribuiu a eles parte da responsabilidade pelo fechamento da escola.

A questão é: por que os empresários não haveriam de aplaudir e aproveitar o potencial criado com o IAC? Em que medida o design (ou o desenho industrial, como se denominava então) não foi considerado apto a contribuir para o programa estratégico da industrialização paulista/brasileira do período?

Uma chave para a compreensão da questão pode ser encontrada na análise feita por Florestan Fernandes sobre a industrialização brasileira. O texto tem particular interesse pois resulta de conferência na FIESP/CIESP em 6 de agosto de 1959. O sociólogo falou diretamente aos industriais paulistas.

¹⁶ *Ob. cit.*, p. 295.

“...a figura típica do empresário moderno começa a definir-se como categoria histórica em nossa vida econômica. Isso acontece numa fase em que o espírito pioneiro do empreendedor pré-capitalista deixa de ser criador e produtivo em face da complexidade dos problemas a serem resolvidos na esfera da prática. As exigências novas da situação histórico-social impõem modificações que não afetam, apenas, formas isoladas de atuação ou de comportamento econômico. É o horizonte intelectual do empreendedor que preciso ser alterado, como requisito para a formação de uma mentalidade econômica compatível com o grau de racionalização dos modos de pensar, de sentir e de agir inerentes à economia capitalista.”¹⁷

O horizonte intelectual do empreendedor precisaria compreender o alcance que o ensino artístico aplicado à indústria poderia ter na criação de novos objetos industriais. Enquanto no Brasil era por meio de uma escola que se tentava estabelecer a relação artistas/indústria, na Itália do pós-guerra foi a união de um grupo de arquitetos e artistas com alguns empreendedores que conseguiu criar o desenho industrial mais celebrado dos últimos 50 anos do mundo.

No Brasil, a pesquisa ainda muito parcial sobre empresários que investiram no design industrial e mesmo no design gráfico, apontam, em alguns casos, para empresários de sólida formação cultural. É o caso, por exemplo, do industrial Heitor Manarini, proprietário da fábrica Equipesca, freqüentador dos círculos concretistas. Foi a partir de sua inserção no mundo artístico/intelectual que ele levou o design para sua indústria, tanto em programa de identidade visual, na elaboração de uniformes ‘ergonômicos’ para os operários quanto na elaboração de alguns produtos, realizados, respectivamente por Alexandre Wollner, Estella Aronis, Karl Heinz Bergmiller e Freddy van Camp¹⁸. Pode-se lembrar também da indústria Metal Leve, do empresário José Mindlin, conhecido bibliófilo e apoiador de iniciativas culturais e artísticas de São Paulo, que contratou Alexandre Wollner para desenhar a marca de sua empresa. É o caso também dos proprietários da Securit, fábrica de móveis de aço para escritórios, para quem Ruben Martins desenhou

¹⁷ FERNANDES, Florestan. *Mudanças Sociais do Brasil*. São Paulo: DIFEL, 1974, p. 62.

¹⁸ Não resisto aqui a contar que, há muitos anos, entrevistei o herdeiro da Equipesca, Heitor Manarini Filho, sobre a importância do design em sua empresa. Ele deixou muito claro que o design fora realizado apenas graças ao espírito artístico do pai. A Equipesca conserva até hoje (2006) a marca, alguns produtos e embalagens, mas deixou de manter relacionamento com

uma lixeira. O dono da Securit, engenheiro Aldo Magnelli, era irmão do Alberto Magnelli, pintor da Escola de Paris. Ambos pertenciam aos círculos próximos ao Masp. A Villares, indústria que contratou, anos depois, programa completo de design ao escritório Cauduro & Martino, era de propriedade de empresários cultos, que detinham formidável coleção de arte concreta.

As próprias indústrias que tiveram pequeno contato com o IAC, Lanifício Fileppo e Cristais Prado, tinham como proprietários pessoas cultas e apoiadoras de iniciativas como a Móveis Branco e Preto. Também se lembramos as pequenas manufaturas dos chamados designers modernos brasileiros – tais como Joaquim Tenreiro, Sérgio Rodrigues, os irmãos Hauner, e mesmo algumas indústrias como L’Atelier e Móveis Contemporânea – veremos que são iniciativas estabelecidas por arquitetos ou artistas que se tornaram empresários para produzir aquilo que desenhavam. Muitos deles, como Michel Arnoult, sempre repetiram que não lograram fazer a catequese do empresário brasileiro em prol do design¹⁹.

Creio que seria de especial interesse investigar se essas relações de elites com refinamento cultural/design se confirmam no Brasil. E também se decorrem de visões também civilizatórias. Ou seja, o design não seria concebido como força propulsora de mudanças na produção industrial, mas sim como ‘adorno moderno’ até a última década do século XX.

Florestan Fernandes explica os impulsos da industrialização brasileira como tendência à imitação construtiva na qual está presente a idéia de industrialização como missão civilizatória e não como força social.

“...a industrialização aparece como valor social, na cena histórica brasileira, por volta de 1850, na era e sob a égide de Mauá; mas só se transforma em força social quase um século mais tarde! Nesse intervalo de tempo, muitas energias físicas e recursos materiais incalculáveis foram submetidos a uma devastação mais ou menos improdutivo,

designers que pudessem inovar seu campo de atividades, como fez Freddy van Camp ao propor que as redes de pescar fossem adaptadas para servir à construção civil.

¹⁹ LEON, Ethel. *Arnoult, o estrategista da produção seriada*. Design & Interiores. Ano3. Nº 21, novembro de 1990, p. 102-109.

*inspirada, não raras vezes no afã de fazer do Brasil 'um país civilizado'*²⁰

A transplantação de técnicas e instituições se fez com evidentes lacunas com prejuízo do universo que faz valer a empresa capitalista:

*"...a industrialização adquire, desde o início, o caráter de um processo sócio-econômico culturalmente vinculado à assimilação de técnicas, instituições e valores sociais importados da Europa, ou, em menor escala, dos Estados Unidos. Essa condição deu origem a 'saltos' decisivos na evolução histórica da civilização ocidental no Brasil, sendo o principal fator que explica como e por que não é maior a distância cultural existente entre a sociedade brasileira e os grandes centros produtores daquela civilização. No entanto, as condições econômicas e sócio-culturais internas não continham elementos que possibilitassem a transplantação literal das técnicas, instituições e valores, pertinentes aos modelos ideais de organização e de exploração econômicas da empresa industrial. Eles foram reproduzidos, mas na escala em que o permitia a situação histórico-social brasileira. Ou seja, passando por um processo de reinterpretação e de reintegração cultural que acarretaram, em regra: perda da eficácia instrumental das técnicas; empobrecimento do poder organizatório e dinâmico das instituições: e redução, em superfície e em profundidade, dos influxos morais no comportamento humano, nos diferentes níveis da empresa industrial"*²¹

A reprodução de padrões, a assimilação de técnicas criadas em outros universos sócio-culturais isentou os industriais brasileiros de investir na invenção. Ou, no dizer de João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novaes: *"No século XX, graças à relativa estabilidade dos padrões tecnológicos e de produção nos países desenvolvidos, podemos desfrutar das facilidades da cópia."*²²

²⁰ FERNANDES, Florestan. *Mudanças Sociais do Brasil*. São Paulo: DIFEL, 1974, p. 64.

²¹ *Ibid.*, p. 66-67.

²² MELLO, João Manuel Cardoso de, NOVAIS, Fernando A. *Capitalismo tardio e sociedade moderna*. In, *História da Vida no Brasil: contraste da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 645-646.

Certamente, o ambiente encontrado por Bardi trazia as marcas da industrialização paulista que, segundo Warren Dean, teria praticado a cópia sem licença ou direitos²³; a falta de investimentos em educação específica – vale lembrar que o Senai (Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (Senai) foi fundado em 1942 e o Senac (Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial) em 1945; ao fato de que, durante décadas, “os industriais estavam produzindo mercadorias consumidas especialmente pelas classes inferiores”²⁴; e também à tradição das montadoras: “firmas que não faziam outra coisa senão combinar ou montar o produto final”.²⁵

O caráter inovador do design de produtos muitas vezes se firmou em consonância com inovações do tipo técnico. O exemplo mais conhecido desse tipo de intervenção está na fábrica de móveis Thonet. A técnica de vergar a madeira com vapor; o uso de parafusos em substituição aos encaixes da marcenaria foram fundamentais para a criação de um objeto inovador em sua tipologia e adequado à expansão urbana de meados do século XIX. Também sua forma, decorrente do vergamento da cadeira, prenunciou os “golpes de chicote” que seriam uma das bases formais do Art Nouveau. Procedimentos semelhantes podem ser encontrados, por exemplo, nas cadeiras tubulares de Mart Stam, Marcel Breuer e Mies van der Rohe nos anos 1920; no uso do compensado laminado por Alvar Aalto nos anos 1930; na introdução da fibra de vidro em mobiliário por Charles e Ray Eames nos anos 1950; ou na prosaica concha de polipropileno da cadeira Hille, de Robin Day, nos anos 1960.

Desse modo, inovação técnica, mesmo que efetuada em campo alheio ao design de produtos, migra para o desenho de equipamentos, móveis e utensílios e, nessa migração, está a criação autóctone. Ela requer, no entanto, além de grande intimidade com as inovações técnicas, investimento em projeto, ou seja, pesquisa e experimentação; realização de modelos; possibilidade de voltar atrás e recomeçar – exatamente o tempo da consecução artesanal detida, dentro do processo de produção industrial, na atividade de projeto.²⁶

²³ DEAN, Warren. *A industrialização de São Paulo*: Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1991, p. 31.

²⁴ *Ibid.*, p. 77.

²⁵ Dean observa que a na década de 1930 “os produtores norte-americanos de veículos e máquinas, notadamente a Ford e a General Motors, começaram a montar seus produtos com peças importadas principalmente porque o transporte do equipamento desmontado era mais barato e porque as decisões do mercado, como a côr e o estilo da carroçaria, se acomodavam melhor localmente”. *Ob cit.*, p. 121.

²⁶ Exemplos riquíssimos da manutenção da atividade artesanal na indústria estão em MARI, Enzo. *Dov'è l'artigiano*. Electa Firenze, 1981.

Ainda é Florestan Fernandes que fala das diferenças entre o desajustamento da máquina na Europa e no Brasil:

“Se na Inglaterra, na França, na Alemanha e nos Estados Unidos a máquina provocou desajustamente (sic) relacionados com o ritmo de mudança de natureza humana, em um país como o Brasil ela teria de associar-se a desajustamentos ainda mais graves. A razão disso está na forma abrupta de introdução da máquina e na falta de experiência socializadora prévia.”²⁷

A rapidez das transformações a que se refere Florestan Fernandes está diretamente ligada à questão da inexistência de um tempo de gestação – de projeto – que caracteriza a indústria brasileira. E que se agrava com o ‘horizonte intelectual acanhado, estreito e impotente diante de um destino histórico-social captado por transplantação’.

As condições de recriação industrial e sua importação, assentadas num universo intelectual acanhado e limitador se aguçam diante de algumas características do empresário brasileiro. Florestan Fernandes observa a respeito dessa classe que tem *“a propensão a reduzir o alcance das reinversões na própria empresa”*, assim como *“a inverter parcelas elevadas em gastos suntuários”* e ainda *“é preciso não ignorar a tendência mais sutil, associada ao desinteresse relativo dos empreendedores por uma autêntica política de aceleração da industrialização no país.”²⁸*

Ora, a atividade do desenho industrial, pelo tempo de trabalho necessário para a formulação de um projeto autônomo, é muito maior e complexo do que a simples cópia de modelos importados. E exige a participação de pessoas que dominam saberes técnicos e de linguagem, com formação que exige remuneração bem mais alta do que a de um operário.

Ao comentar seu retorno ao Brasil, depois de ter cursado a escola de Ulm, Alexandre Wollner refere-se aos problemas do estabelecimento do forminform, primeiro escritório de desenho industrial e comunicação visual brasileiro formado por ele, Geraldo de Barros, Ruben Martins e Walter Macedo em 1958:

²⁷ FERNANDES, Florestan. *Mudanças Sociais do Brasil*. São Paulo: DIFEL, 1974, p. 76.

²⁸ *Ibid.*, p. 80.

“Com o design de produtos para a indústria brasileira a história já foi bem diferente. Não havia uma cultura industrial para investimentos em pesquisa de produtos no Brasil. Praticamente toda a produção brasileira era adaptada ou copiada. A intenção do forminform era atuar e participar no processo evolutivo do produto brasileiro, aproveitando a oportunidade da abertura política desenvolvimentista do presidente Juscelino Kubitscheck. Uma das intenções da vinda de [Karl Heinz] Bergmiller ao Brasil era aproveitá-la para desenvolver projetos de industrial design.”

“Em 1959, trabalhamos para a indústria de embalagens industriais Ibesa. Inicialmente, abordamos o programa de identidade visual da empresa e de um de seus produtos: as geladeiras Gelomatic. Sempre que possível, discutíamos sobre a viabilidade de desenhar as geladeiras produzidas pela indústria. Bergmiller assumiu o projeto. Foi desenvolvida uma linha de sete modelos retilíneos, que visavam inclusive a economia na produção industrial como uso de ferramentas preexistentes. Por dificuldades como a incompreensão dos empresários e a pouca experiência do forminform, o projeto não foi adiante.”²⁹

A comunicação visual do produto, atividade mais próxima da propaganda, já que representa produto, empresa ou instituição pode ser exercida, pois não implicava grandes investimentos (em ferramenta e pesquisa), o que é sempre exigido no projeto de desenho industrial. Mesmo contando com parque gráfico temporariamente desatualizado, foi possível construir imagens modernas nos anos 1950, como argumentou Heloísa Chyriades em seu trabalho.³⁰

Um fato que reafirma essa espécie de esquizofrenia que veio a atingir o desenho industrial brasileiro (ênfase no design gráfico e timidez no design de produto)³¹ foi o estabelecimento de uma “filial” do escritório de Raymond Loewy em São Paulo. Charles Bosworth, engenheiro californiano responsável pela abertura da filial paulista, disse que Loewy imaginava uma grande cartela de clientes, em todas as áreas de design. A

²⁹ WOLLNER, Alexandre. *Design visual 50 anos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 127.

³⁰ CHYPRIADES, Heloisa Dallari. *Os primeiros cartazes geométricos brasileiros*. In. Revista Pós nº 6, dezembro de 1996, p.60-68.

³¹ Estou generalizando e exagerando, é certo. Pois há muito bons projetos no design brasileiro de produtos, realizados nas últimas décadas.

esperança não se concretizou. O escritório de São Paulo conseguiu realizar algumas marcas, algumas embalagens e acabou participando de projetos imobiliários...³²

Alexandre Wollner chegou a estagiar nesse escritório, conforme relata em seu livro:

“Bardi me incentivou a fazer alguns estágios em agências de publicidade. Primeiro, indicou-me o bureau do famoso estilista americano Raymond Loewy (cigarros Lucky Strike, Coca-Cola, Studbaker etc.) (sic), que desde 1949 estava radicado em São Paulo, na rua Marconi. Tive uma entrevista com o principal encarregado do escritório, o engenheiro americano Charles Bosworth, que me deixou assistir a evolução (sic) de alguns trabalhos que realizava no Brasil: a instalação das lojas de calçados Clark, a linha de embalagens dos sabonetes Fantasia, das Indústrias Matarazzo, e as marcas Laminação Nacional de Metais e Grupo Industrial Pignatari. Em 1952, o escritório foi desativado por insuficiência de trabalho rentável para um tal empreendimento.”³³

Cultura, alicerces invisíveis

As análises de José Carlos Durand³⁴ indicam, em princípio, que o território da arte (que faria parte do universo cultural) parecia extrínseco aos processos produtivos. De modo geral, a arte operaria como campo de privilégio e distinção, alheia, portanto ao fazer intrínseco da empresa capitalista. Ao analisar as escolas do Masp, Durand aventa a hipótese de que os cursos de propaganda e design preparariam profissionais para o complexo empreendimento de indústria cultural de Chateaubriand, embora não se saiba de nenhum formando do IAC que tenha trabalhado para os Diários Associados. De toda maneira, ainda que assim fosse, os profissionais formados no campo do design prestariam serviços no campo da identidade visual, da embalagem, da animação, enfim, no campo do design visual que, de fato, sofreu uma expansão bem maior e fecunda do que o design de produtos no Brasil.

³² Em depoimento a mim, realizado em janeiro de 1990.

³³ WOLLNER, Alexandre. *Design visual 50 anos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 55.

³⁴ DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção. Artes plásticas, Arquitetura e classe dirigente no Brasil 1855-1985*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1989.

Florestan Fernandes fala da falta de interesse do empresariado em melhorar a educação:

“Esses fatos estão associados à incompreensão da importância do ensino básico e da ciência para a urbanização, a renovação das técnicas agrícolas e, em particular, para a industrialização. Na verdade, os industriais brasileiros quase não fizeram pressão alguma para alterar o sistema educacional brasileiro e para expandir a produção de conhecimentos científicos no país. A empresa industrial brasileira dependeu, de modo quase exclusivo até pouco tempo, mas da oferta de grande massa de trabalho, que de trabalho qualificado e especializado. Em conseqüência, as escolas profissionais que se criaram, nesse período de tempo, ou eram um fardo e uma superafetação mantidos pelas indústrias para salvar as aparências, ou formavam especialistas em campos de tecnologia que exigem conhecimentos complexos, às vezes de nível superior.”³⁵

O texto de Florestan Fernandes é de 1959, quando o governo Juscelino Kubitschek já instituía seu Plano de Metas, dando abrigo às empresas internacionais fabricantes de automóveis e outros bens de consumo duráveis. Sua análise, de longo termo e sua fala dirigida aos próprios empresários revela pontos de estrangulamento do desenvolvimento industrial brasileiro que têm direta ou indiretamente conexões com a atividade do design: tecnologia, educação e pesquisa científica.

Ao discorrer sobre o design industrial como fator de integração social, Giulio Carlo Argan diz o seguinte:

“Como constatação de fato, o design – nas suas várias espécies que investem todo o campo das formas, dos móveis e utensílios às grandes estruturas urbanas – tende a irradiar-se tanto no terreno estético quanto no econômico e a cancelar o limite que tradicionalmente os separa. Ele se coloca, portanto, como fator de integração social e tem como objetivo atingir seus fins por meio de uma metodologia mais do que por meio da imposição e divulgação de um dado gosto formal. O caráter metodológico do design é confirmado pelo fato que ele implica no

³⁵ FERNANDES, Florestan. *Mudanças Sociais do Brasil*. São Paulo: DIFEL, 1974, p. 86.

próprio princípio a idéia de projetar ou de planejar e, portanto, do próprio e contínuo superar-se; ele pode, portanto, considerar-se como o meio específico do progresso na produção e, se se assume a produção como função da sociedade, como meio de progresso social. ...Devemos reter que o design seja um fato de mera aplicação artística ou, de fato, um processo extra-artístico, inerente à produção econômica e utilitária? Ou que seja a contribuição de toda uma outra tradição cultural e não seja de modo algum conciliável com a nossa?”³⁶

“Damos por demonstrado que o design, propondo-se a trazer a qualidade na série, não visa apenas atualizar os processos artísticos adequando-se aos grandes meios de produção, mas a reformar as próprias condições da produção industrial, que em regime capitalista parece inspirar-se em interesses puramente quantitativos.”³⁷

Essa reforma das condições da produção industrial, constitutiva da natureza do design, só pode ser exercida no quadro de interesses do empresário, aquele de quem “depende o poder ser de um projeto”, nas palavras de Enzo Mari. Segundo Mari, o projeto que resulta em alta qualidade só pode ser realizado a partir de mentalidades empresariais que se envolvam com o projeto; que tenham necessidade de ser úteis ou que queiram passar para a história – no sentido de contribuir para melhorar o mundo tornando possível a produção de objetos de qualidade exemplar.³⁸ É claro, esse tipo de compromisso, embora possa existir até hoje, foi superado pela assunção definitiva do design como instrumento mercadológico, meio de repor aceleradamente produtos num

³⁶ *“Come constatazione di fatto, il design – nelle sue varie specie che investono tutto il campo delle forme, dalla suppellettile alle grandi strutture urbane – tende ad irradiarsi tanto sul terreno estetico che su quello economico e a cancellare il confine che tradizionalmente li separa. Esso si pone dunque come fattore d’integrazione sociale e mira a raggiungere i suoi fini attraverso una metodologia piuttosto che attraverso l’imposizione e la diculazione di un dato gusto formale. Il carattere metodologico del design è confermato dal fatto che esso implica nel proprio principio l’idea del progettare o pianificare e quindi del proprio continuo nella produzione e, se si assume la produzione come funzione della società, come mezzo del progresso sociale. (...) Dobbiamo ritenere che il design sia un fatto di mera applicazione artistica o addirittura un progresso extra-artístico, inerente alla produzione economica o utilitaria? O ch’esso sia l’apporto di tutt’altra tradizione culturale e non sia in nessun modo conciliabile con la nostra?”* ARGAN, Giulio Carlo. *Progetto e Oggetto*. Milano: Edizioni Medusa, 2003, p. 73. (tradução minha)

³⁷ *“Diamo per dimostrato che il design, proponendosi di portare la qualità nella serie, non mira soltanto ad (aggiornare) i processi artistici adeguandosi ai grandi mezzi di produzione, ma a riformare le condizioni stesse della produzione industriale, che in regime capitalista sembra ispirarsi a interessi puramente quantitativi.”* Ob. cit., p. 75.

³⁸ MARI, Enzo. *Progetto e Passione*. Torino: Bollati Boringhieri, 2001, p. 54,55 e 56.

mercado saturado. Não era ainda a questão nos idos dos primeiros anos da segunda metade do século XX no Brasil.

O IAC, ao que parece, não foi uma escola à frente do seu tempo, *mas deslocada no tempo/espaco do capitalismo brasileiro*. Caberia aqui lembrar o conceito de Roberto Schwarz, para quem “Ao longo de sua reprodução social, incansavelmente o Brasil põe e repõe idéias européias, sempre em sentido impróprio.” Ou ainda: “Partimos da observação comum, quase uma sensação, de que no Brasil as idéias estavam fora do centro, em relação ao seu uso europeu.”³⁹ Poderíamos sugerir que com relação ao contexto do design norte-americano, sua inserção nas empresas, seu alcance cultural, as idéias promovidas pelo IAC estavam fora do lugar no Brasil dos anos 1950.

Seus ex-alunos sobressaíram no campo do design gráfico; da decoração e da arquitetura de interiores; do paisagismo, mas não do design de produtos. Ou seja, estava dado o campo do design gráfico como território do estabelecimento da identidade corporativa das empresas, prática possível de ser adotada no Brasil. Quanto ao design de produtos, além daquele realizado pelos próprios designers, foi um terreno lentamente aberto em espaços e medidas que ainda estão sendo estudados.

No mesmo ano do fechamento do IAC, 1953, o Masp abriu uma escola de formação de professores de desenho dirigida por Flávio Motta e que se mudou para a Fundação Armando Alvares Penteado⁴⁰. O curso também se baseava no Vorkurs da Bauhaus e visava preparar educadores no campo da educação visual. Essa foi a escola que substituiu o curso de desenho industrial.

O projeto inicial anunciava uma série de cursos que comporiam o Instituto de Arte Contemporânea, entre os quais um curso completo de artes gráficas (litografia, xilogravura); um curso de pintura a fresco; um curso de desenho industrial em suas

³⁹ SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977. P. 24

⁴⁰ Formação de professores de desenho. *Habitat* 55, p. 16, 17 e 18. Também o mensário de arte publicado pelo Masp (fevereiro de 1954) anuncia os cursos do museu naquele ano letivo: “Este ano funcionará junto à Escola de Propaganda o ‘Curso para a formação de desenhistas profissionais’. Esse curso, um dos mais antigos do Museu, funcionou, inicialmente, com a designação de Instituto de Arte Contemporânea” passando depois à designação atual. Constará das seguintes matérias: Composição: prof. Bramante Buffoni História da Arte: Flávio Motta Elementos de Propaganda sob a orientação da ‘Escola de Propaganda’ do Museu. *Elementos de Arquitetura e Desenho Geométrico*: arq. Lina Bo Bardi, Roberto Tibau e prof. Anwar Damha. *Seminário*: serão convidados vários artistas e especialistas. Horário: das 18.15 às 21 horas (menos aos sábados) Ingresso: mediante prova de seleção. Taxa mensal: CR\$ 350,00.

diversas aplicações (publicidade, móveis etc.), curso de História da Arte e Estética; de fotografia, decoração, teatro, cenografia, escultura e tecelagem. Esses cursos não se realizaram e o convênio entre o Masp e a Fundação Armando Alvares Penteado não prosperou muito. A FAAP abriu seu próprio curso de desenho industrial em 1967.

Em 1953, ano do fechamento do IAC, a fábrica Brasmotor (fabricante de geladeiras e de motores de automóveis) trazia, pela primeira vez ao Brasil, o veículo Kombi, fabricado pela Volkswagen da Alemanha. Utilitário de linhas absolutamente retas, informou o novo gosto do público naquela arte industrial, tão alardeada por Bardi. O êxito de vendas foi tão grande, que em 1957, a Volkswagen se instalou no Brasil, passando a produzir a Kombi em solo brasileiro.

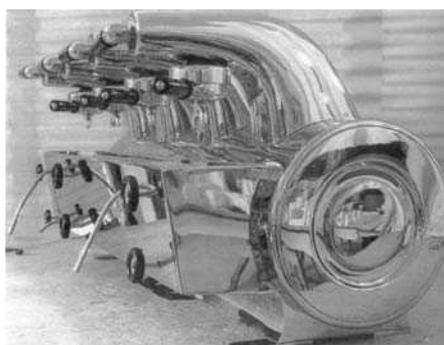
O ano de 1953 fechou com a inauguração da II Bienal, que marcou definitivamente a cidade de São Paulo como referência na arte contemporânea mundial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O IAC teve importância não por ter sido “a primeira escola de design do Brasil”. Mas sim por ter conseguido reunir corpo docente e discente capaz de conformar um campo de trabalho que viria a se tornar importante para a sociedade brasileira nas décadas vindouras.¹

A abertura da escola deu asas a um discurso e uma prática que, embora menos propagandeada do que as da Esdi – que teve como matriz a Escola de Ulm – foi importante na formação de uma geração de designers que compartilharam dos ensinamentos modernos, mas mantiveram posturas menos sectárias frente às questões que, durante muito tempo, cindiram o mundo do design: o *good design* norte-americano, a *gute Form* alemã, o *styling*, espécie de recriação, no campo da arquitetura, do design e das artes, dos embates da Guerra Fria.

Houve uma espécie de hibridismo² na formação dessa primeira geração (exceção feita a Alexandre Wollner cuja formação foi realizada, após o IAC, na Escola de Ulm) e isso talvez se deva a uma postura do casal Bardi que mantinha um programa cultural comum – a defesa do moderno – apesar de suas divergências políticas, fruto, provavelmente, de seus vínculos com a arquitetura e o design italianos. O design italiano do pré-guerra teve sua formação eivada pelo futurismo e mesmo na obra de Giò Ponti, mentor de Lina Bo Bardi, não há representação da “sociedade maquinista”, tão cara aos alemães.



Máquina de café de Giò Ponti para La Pavoni, 1949.

¹ Flávio Motta comentou o seguinte: “O IAC resultou em três casamentos – Irene Ivanovsky e Jacob Ruchti; Maria da Glória Leme e Maurício Nogueira Lima; Alexandre Wollner e Estella Aronis. Isso já não é o bastante para uma escola?”

² O conceito de culturas híbridas, criado pelo sociólogo Néstor Garcia Canclini, fala do cruzamento entre tradicional e moderno. Aqui emprego a palavra no sentido estrito de um entrelaçamento de posturas contemporâneas e tidas como antagônicas. CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 2003.

Ao discutir as raízes formais do desenho industrial, enxergando uma delas no próprio desenho industrial, Julio Katinsky diz que:

“As formas industriais aerodinâmicas futuristas com certeza inspiraram Henry Dreyfuss e Raymond Loewy quando desenharam locomotivas para as ferrovias norte-americanas, que por sua vez, inspiraram o desenho das locomotivas posteriores.”³

O futurismo informou a base formal do *styling* e, possivelmente, a reprovação dos remanescentes e continuadores da Bauhaus a ele, se deve, em muitos casos, à sua explícita função mercadológica. O horror dos funcionalistas ao *styling* também se deve à não admissão de aspectos simbólicos em seu próprio trabalho, conforme apontaram Robert Venturi e Denise Scott Brown, que falam do ‘simbolismo do não simbolismo’ e da arquitetura funcionalista como sendo mais simbólica que funcional.⁴

Esse sectarismo contra Loewy é bem descrito por Julio Katinsky, ao reconhecer que a incorporação da “estética aerodinâmica de origem longinquamente futurista” obteve economia de combustível. Apesar disso, ao sustentar que “o feio não se vende”, Loewy teria subtraído o suporte de uma utopia por meio do desenho industrial. “O jeito foi desmoralizar seu autor. Em parte isso foi conseguido: os críticos acadêmicos pouco se referiam a ele. Para a crítica especializada, era como se ele não existisse. Mas, a longo prazo, sua afirmação se impôs.”⁵

No entanto, se o design italiano jogou, de fato, mesmo que indiretamente, papel matricial no IAC, não houve condições para que o design industrial de produtos fosse absorvido pelas indústrias da época. Desse modo, os ex-alunos do IAC que efetivamente seguiram carreira como designers, destacaram-se, em sua maioria, no design gráfico, muito mais desenvolvido na Suíça, na Alemanha e nos Estados Unidos.

³ KATINSKY, Julio Roberto. *As cinco raízes formais do desenho industrial*. Revista Arcos, volume II, outubro de 1999, p. 37.

⁴ Robert Venturi e Denise Scott Brown. *Functionalism, Yes, But*, simpósio “The Pathos of Functionalism, Berlim”, 1974, in *Architecture and Urbanism* 47 (Novembro 1974), p. 33, citado por MARCUS, George H. *Functionalist Design An Ongoing History*. Munique e Nova York: Prestel-Verlag, 1995, p. 14.

⁵ KATINSKY, Julio Roberto. *Desenho Industrial e artesanato*. In LEON, Ethel. *Design brasileiro quem fez quem faz*. Rio de Janeiro: SenacRio/Editora Viana Mosley, 2005, p. 10.

Some-se a isso a importância dos concretistas, sua presença no corpo docente do IAC e a própria aproximação de alguns ex-estudantes do IAC com o movimento, e entenderemos o desenvolvimento da matriz suíço-alemã de design gráfico em São Paulo.

A meu ver, portanto, a contribuição específica do IAC a uma mentalidade de design formada no Brasil decorre desse amálgama referencial – da postura profissional e também do desenho de Raymond Loewy, representante mais conhecido do industrial design norte-americano desde os anos 1930 e do racionalismo bauhausiano que ganhou novos contornos nos Estados Unidos com a fundação da *New Bauhaus* e da escola que se transformaria no *Institute of Design* de Chicago, de Lazlo Moholy-Nagy.

É importante lembrar que, ao mesmo tempo em que o IAC era gestado e efetivamente aberto no Masp, estava sendo planejada a Hochschule für Gestaltung Ulm, dirigida por Max Bill, que tantos filhotes produziu no mundo da Guerra Fria, especialmente na América Latina. Em Ulm, o *styling* era renegado. Tomás Maldonado, diretor de Ulm depois de Max Bill, em artigo intitulado *O problema da educação artística depois da Bauhaus*, diz o seguinte:

“Naturalmente, há por exemplo, na Inglaterra, um grupo de arquitetos e de artistas que estão muito interessados em fazer crer ou que defendem com grande entusiasmo a idéia de que o styling é a arte popular de nosso tempo. Não o creio. Creio que o styling tem um padrão, e que esse padrão não é o povo. Há um certo maquiavelismo no styling... Creio que não podemos subestimar os aspectos alienados, os aspectos mistificados do industrial design de nosso tempo, isto é, em que medida o styling está a serviço dos interesses de uma cultura social que não é verdadeiramente proveitosa para um melhor desenvolvimento.”⁶

Aracy Amaral, ao analisar as diferenças dos concretos de São Paulo e dos neoconcretos do Rio, nos anos 1950, diz que os paulistas eram impressionados com Max Bill e com os objetivos de Ulm,

⁶ MALDONADO, Tomás. *O problema da educação artística depois da Bauhaus*, publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil em 7 de janeiro de 1961, republicado em *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*, coordenação de Aracy A Amaral, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna ; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 311 a 317.

“mais afins com o clima industrialista paulista.” ... “Assim, a contribuição de São Paulo é visível no desenho industrial no mobiliário, como na implantação do Departamento de Desenho Industrial da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, no cartazismo e na publicidade, nas marcas e logotipos realizadas nessa década por artistas do grupo, no paisagismo e até mesmo na estamperia de tecidos”.⁷

Nesse momento Amaral desconhece o IAC que trouxe uma visão mais alargada do que Ulm e que talvez, ao formar um conjunto razoável de designers, artistas e empresários, tenha constituído uma visão particular, mais ampla do que aquela estabelecida na Esdi, e tenha sido a base de uma ideologia forjada nos meios profissionais do design de São Paulo.

Não há no discurso dos egressos do IAC e que se mantiveram na atividade qualquer alusão salvacionista do design como redentor da sociedade capitalista. Há, no entanto, uma postura de ‘competência’ frente aos clientes, como se pode ver no depoimento de Emilie Chamie:

“...você pode convencer qualquer pessoa de que é um bom trabalho, e você deve ser convincente, essa é a charada...Mesmo que o cliente não entenda muito bem, por alguma razão ele se conecta. Agora, existem os enxeridos, que dizem preferir o azul ao cor-de-rosa, por exemplo; aí a gente deve ser firme e dizer que ele está se metendo na atribuição que é sua, de profissional.”⁸

O IAC realizou a defesa dos objetos industriais modernos, da arquitetura e da arte moderna em paralelo a iniciativas no campo da moda e da publicidade, percebidos como campo de atuação profissional dos futuros formandos, o que leva a crer que a escola se sintonizou com o mundo do consumo, muito mais do que com a *Gesamtkunstwerk* defendida especialmente no Art Nouveau. Tratava-se para o IAC de formar entes

⁷ AMARAL Aracy. *A Duas linhas de contribuição: Concretos em São Paulo/Neoconcretos no Rio*. In *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*, coordenação de Aracy A Amaral, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna ; São Paulo , Pinacoteca do Estado, 1977, p. 314.

⁸ LEON, Ethel. *Emilie Chamie Rigor e paixão nas artes gráficas brasileiras*. *Design Belas Artes* n. 6, julho de 1999, p. 37.

intermediários que atuavam junto à elite, propondo formas modernas a serem compradas pelo público consumidor.

Desse modo, a racionalidade pretendida no campo da arte, da arquitetura e do design não se coaduna com o ideário utópico socialista. O racional e moderno de Bardi, de Ruchti, de Haar são um valor em si, independentemente de um ideário político libertário. Do ponto de vista de Pietro Maria Bardi, há absoluta coerência com seu passado de defensor da arquitetura racionalista na Itália de Mussolini, tão bem descrito por Tentori.⁹ A preocupação de Bardi com a esfera da produção industrial, do vitrinismo, da “*attrezzatura*” doméstica e da moda o fazem parecer extremamente contemporâneo na compreensão do design, entendido como o mundo geral da mercadoria.

Como diz Hal Foster,

“o velho projeto de reconectar Arte e Vida, endossado de diferentes maneiras pelo Art Nouveau, pela Bauhaus e por muitos outros movimentos foi eventualmente cumprido, mas de acordo com os ditados espetaculares da indústria cultural, não as ambições libertárias da vanguarda. E a forma primária desta reconciliação perversa em nosso tempo é o design”.

Ou ainda:

“...o mundo do design total é quase novo – imaginado no Art Nouveau, foi reorganizado pela Bauhaus, e espalhado por clones institucionais e cópias comerciais desde sempre – mas parece somente ter sido realizado em nosso recente presente pan-capitalista. Há tempos na produção de massa, a commodity era sua própria ideologia, o Modelo T seu próprio anúncio publicitário: sua maior atração residia na sua mesmice abundante. Logo isso não era suficiente: o consumidor tinha de ser induzido, e o feedback de volta à produção (esse é um dos cenários originários da produção moderna).”¹⁰

⁹ TENTORI, Francesco. *P.M. Bardi, 2000*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 2000.

¹⁰ FOSTER, Hal. *Design and Crime (and other diatribes)* London/New York: Verso, 2002, cap. 2, p. 19 (tradução minha).

A obsolescência simbólica praticada pelas empresas fez que os produtos duráveis se aproximassem da moda, tivessem sazonalidade e hoje é comum vermos lançamentos de objetos da casa “verão”, temporada 2006 etc. Esse universo, já denunciado pelos utópicos descendentes da Bauhaus, como Moholy-Nagy, encontra embrião referencial no Masp, embora só vá estabelecer-se como moeda corrente das escolas de design muitos anos mais tarde.

É preciso ressaltar que Lina Bo Bardi procurou novo caminho, dentro da tradição utópica. Ela passou a olhar, cada vez com mais atenção, para as soluções do nosso pré-artisanato, as soluções de sobrevivência da população nordestina, que colecionou, documentou e expôs, quando o design industrial lhe parecia “proliferação especulativa de gadgets.”¹¹

Decepcionada com os rumos do design industrial, Lina Bo Bardi trabalhou, na década seguinte ao IAC, para a criação de uma escola que reunisse Desenho Industrial e Artesanato, em Salvador. Tratava-se, então, de reconhecer as práticas do nosso pré-artisanato como soluções técnico-estéticas geradas pelas estratégias de sobrevivência da população pobre e que se coadunariam com uma industrialização nascente no Nordeste, conforme explica Eduardo Pierrotti Rossetti:

“A implantação da Escola de Desenho Industrial e Artesanato é defendida por Lina enfatizando a importância social e a viabilidade econômica que ela teria, ao se ocupar de mão-de-obra disponível, ao utilizar matérias primas dispensadas pela indústria e por diversificar a economia do Estado. O objetivo da Escola de Desenho industrial e Artesanato consistia em eliminar a diferença entre os que projetavam e aqueles que executavam objetos manufaturados a fim de integrá-los ao processo industrial. A nova dinâmica de integração dos conhecimentos pretendia instaurar um processo de criação no processo industrial a fim de conservar os valores coletivos da base social e promover a integração do conhecimento sobre as matérias numa outra escala de produção. Assim, se efetivaria a conversão das escalas de produção,

¹¹ BARDI, Lina Bo. *Tempos de Grossura: O design no Impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994, p. 11. Outro texto que relata as atividades de Lina Bo Bardi na Bahia e sua crítica ao design é o livro de RISÉRIO, Antonio. *Avant-Garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

passando de uma escala pré-artesanal para uma escala de produção industrial.”¹²

Esse não foi o caminho conhecido de qualquer escola formal de design no país. Hoje as relações design/produção artesanal, incentivadas por organismos como o Sebrae visam criar mercado para peças adequadas ao gosto do consumo, sem transformar a natureza do trabalho do artesão, ou às vezes, reproduzindo-a da forma mais cruel ao manter e aprofundar a distância entre o saber intelectual/racionalizador/mercadológico dos designers e os saberes ‘manuais’ dos artesãos¹³.

A visão de Pietro Maria Bardi, diferentemente da de Lina, sobre nosso design foi-se tornando cada vez mais positiva. Ao longo de sua vida, ele dedicou vários artigos ao assunto, apontando avanços de projetos gráficos como o do Jornal da Tarde, os objetos criados por José Carlos Bornancini e Nelson Ivan Petzold; as jóias e luminárias de Livio Levi; a gráfica de Ruben Martins em artigos e exposições do Masp.

Em 1982, ao realizar a exposição “O Design no Brasil, História e realidade” no Sesc-Pompéia, em São Paulo, coordenada por Pietro e por Lina Bardi, o MASP apresentou metade do catálogo de objetos indígenas, instrumentos de trabalho, embalagens e objetos domésticos do século XIX, peças kitsch, cartazes publicitários dos anos 1940; e metade com objetos gráficos, móveis e utilitários projetados por designers, dos anos 1950 em diante.¹⁴



Embalagem da DIL

Há aí, portanto, um reconhecimento do que vinha sendo feito nas três décadas anteriores, inclusive no campo das embalagens e do planejamento visual de ônibus, em que vigoram escolhas formais de matrizes não-racionalistas, tais como embalagens da Dil (como a do chá Ly, na foto ao lado) e o projeto decorativo dos ônibus da Viação Esplanada. A exposição, operação legitimadora do design, faz uma escolha ampla e inclui esses artefatos, o que reafirma a opção híbrida da visão de Bardi, que informou em muito o IAC.

¹² ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. *Tensão moderno/popular em Lina bo Bardi: nexos de arquitetura*. <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp165.asp>, acesso em outubro de 2005.

¹³ Discuti esse tema em artigo publicado na revista D'ART 12. LEON, Ethel. *Design e artesanato: relações delicadas*. Revista D'ART 12, 2005.

¹⁴ *O Design no Brasil História e Realidade*. Centro de Lazer SESC- Fábrica Pompéia Museu de Arte São Paulo Assis Chateaubriand, 1982.

Desse modo, acredito que os estudos historiográficos de design em São Paulo – possivelmente o maior campo profissional da atividade de todo o país – deve levar ao (re)conhecimento de matrizes híbridas, que conseguiram unir racionalismo e marketing, abrindo a esfera das opções formais para raízes não-racionalistas, o que me parece, tem uma de suas origens no Instituto de Arte Contemporânea e um de seus abrigos posteriores o próprio Masp como centro de exposições nacionais e internacionais.

ANEXO 1

Lista de alunos inscritos para a primeira seleção do IAC (arquivo do Masp)

Lista datilografada

1. Augusto Nelson Moreira
2. Reynaldo Adimar Vaz de Sampaio
3. Gulber Varzim
4. Rui de Moraes Apocalipse
5. Lurdes Duarte Millet
6. Evaristo Ferreira Sales
7. Antonio Carlos Alves de Carvalho (*estudante de arquitetura da primeira turma da FAU*)¹
8. Plínio Venanzi (*estudante de arquitetura da primeira turma da FAU*)
9. Ruy Brand Correia
10. Nilse Helena Pinto da Silva
11. Winifred Salles da Veiga
12. Helena Mary Valente da Cruz
13. Liese Moderd
14. José Claudio Gomes (*estudante da segunda turma da FAU*)
15. Germana de Angelis
16. Sofia Tassinari
16. Maria Stella Moniz
17. Ennes Silveira Mello (*estudante de arquitetura do Mackenzie*)
18. Ari Albano (*curso arquitetura na FAU*)
19. Carlos Loboewski
20. Inêo Shincariol
21. José Rolim Valença
22. Mary S. Goldstein
23. Eva T. Ocongne (*Trata-se de Eva Oucugne, psicanalista, irmão de Milly Teperman, engenheiro formado na Escola Politécnica e proprietário da Móveis Teperman*)
24. Marieta Bueno de Camargo Godoy
25. Gertrudes Anita Caux
26. Eny Moroni
27. Isa Liberman
28. Oswalde de Andrade Filho (Cerâmica e artes gráficas)
29. Adelaide Guerini de Andrade (Teceragem)
30. Helio Bichels
31. Emily Hacdar (*Trata-se de Emilie Haidar, mais tarde Emilie Chamie*)
32. Toshio Tone
33. Lauro Prêssa Hardt (Curso de desenho industrial)
34. Maria Martins Costa
35. José Lanzeloti
36. Paulo Soares
37. Lourival Della Bella
38. Renato Carlos Salgado
39. Miguel A. Prado Marcondes (Desenho e decorações)
40. Maria Aparecida do S. Bohomolez
41. Eliana Rosso
42. Ivette Santinho
43. Herberto W. Andrade
44. Virgílio Malacarne (*foi da primeira turma da FAU*)
45. Roberto Monteiro (Arquitetura paisagística e mobiliária) (*da primeira turma da FAU*)
46. Victor Pablo Olivo
47. Vera Conceição Monteiro de Barros (Arquitetura de jardins)

¹ As observações destacadas em itálico são minhas, a partir de informações colhidas com diversas pessoas, entre as quais Milly Teperman e Julio Katinsky. As observações entre parênteses não italicizadas constam das próprias fichas do Masp.

48. Helio Milrich de Freitas
49. Suzana Rodrigues
50. Jorge Nasser (*designer e editor; inscreveu-se nas duas seleções do IAC e não foi aceito*)
51. Isa Sibermann
52. Mr. Moeda
53. Carlos D. S. de Araujo
54. Rosa Saad
55. Mercedes Della Fuente
56. Sancho Morita
57. Benedito Alvar de Carvalho
58. Gilda Martins Figueiredo
59. Jorge Andrade (Estudante de direito) (*Certamente não é o dramaturgo que estudou na Escola de Artes Dramáticas*)
60. Cora Pabst Roisi
61. Célia Teixeira dos Santos
62. Luiz Diederichsen Villares (*Trata-se do industrial atuante no conselho da Fundação Bienal*)
63. João do Couto
64. Helena Locke Ferla
Carmem Locke Ferla
Jane Locke Ferla
65. José Leanzada Leima
66. Elena Pasquali
67. Elise M. de Quadros
68. Joaquim Cruz (*designer*)
69. Aristides Nunes
70. Esther Schwartz
71. Pola Izwarctuck
72. Maria Rita Silva
73. Walter Luiz Dias dos Santos
74. Maria Felícia Martina
75. Ophélia Corrêa dos Santos
76. Helen Motulski
77. Helga Schwartz
78. Nuno Vecchi
79. Luiz de Barros Jr.
80. Jeanette Chevalier Embden
81. Maria Alice Faria
82. Marion Liane Zorch
83. Arnaldo Molin
84. Maria Adília Fragoso
85. José Bolognese
86. Zidia Muggia
87. Mariana Escobar Ferraz
88. José de Oliveira Novaes
89. Gerson Sahd
90. José Andrade e Silva Sahd
91. Nina Gentile
92. Antonio Delgado Gomes
93. Cecília Rosenthal
94. Tovi Pedrsen
95. Maria Helena Penteado
96. Heloisa Lourdes Motta
97. Helena Areland
98. Yolanda da C. Es. Thut
99. Rosy Frontini Borba
100. Fausto Machado Cardoso
101. Célio de Oliveira
102. Maria Antonieta Souza Barros
103. Antonio Maluf
104. Rubens Paiva
105. Roberto C. Villaça

106. Milton P. Baptista
107. Dante A. O. Martinelli
108. Luiz Gonzaga Fernandes da Silva
109. Romeu Zero
110. Romeu Zero
111. Regina de Andrade
112. Vladimir Kliass (*entrou em 1951 na FAU-USP*)
113. Boly Barros de Carvalho
114. Paulo Alencar de Moura
115. Dudus Zoltan (*trabalhou no IAC dando aula de materiais com Oswaldo Bratke*)
116. Magali Bremer Pereira
117. Hoover Americo Sampaio (*estudou arquitetura no Mackenzie*)
118. João Eduardo de Gennaro (*estudou arquitetura no Mackenzie*)
119. Ney de Carvalho Marcondes (*estudou arquitetura no Mackenzie*)
120. Myriam F. de Anantes
121. Francisco Germano Zimberger (Vidro)
122. Carlos Luís de Carvalho (Curso – Arquitetura)
123. Francisca M. de A. Junqueiro (Curso – Arquitetura)
124. Maria Amélia Ransing
125. Olga Belloni
126. Hebe Morales
127. Celia Lefèvre
128. Hermogenia Nico
129. Renato Eduardo Vico
130. João Baptista Ferreira Pimont
131. Lygia Hedermayer
132. Farid André
133. Wlateral Sevam
134. João Maiolo
135. Antonieta Lex
136. Rachel Moacyr
137. Clara Ilosminosky
138. Nelson de Carvalho
139. Alice Brill (*fotógrafa*)
140. Jorge Wilhein (Estudante de arquitetura)
141. Nilse Helena Pinto da Silva
142. Maurício Nogueira Lima

Continuação manuscrita da lista de inscritos – (estão reproduzidos aqui apenas os nomes que faltam na lista anterior)

97. Itamar Dabrins
98. Hemano Ladislau Silm
99. Hamn Gumdts
100. Arthur Guilherme Martinelli
101. Orlando Green Shost
102. Luiz Gastão de Castro Lima (*arquiteto da segunda turma da FAU*)
103. Raquel Fernandi
104. Eliza de Camargo
105. Ruy de Moraes Apocalipse
106. Arthur Alve de Figueiredo
107. Rubens Candia
108. Maria Cecília Leal
109. Antonio Barbosa
110. João Carlos Bross
111. Arualdo Rodrigues Coelho
112. Salvador Martins Filho
113. Marília Cerqueira Leite
114. Lino Mercarini/ Mercadini
115. José Carlos Hawek
116. Neyde Josetti
117. Aldemar Piccolo

118. Tania Blinder
 119. Ermindo Hacher
 120. Sonia Assunção
 121. Luiz Carlos Shut
 122. Carlos Oyres
 123. Maria José Vas
 124. Antonieta Corrêa Vaz
 125. Helena Zeal
 126. Ruy Roger Bastide (*Trata-se do filho de Roger Bastide*)
 127. Edmundo Pereira Nunes
 128. Edilberto de Oliveira (de Pirassununga)
 129. Colette Pujol (*artista plástica acadêmica, teve ateliê-escola, lecionou na Escola de Belas Artes de São Paulo*)
 130. Maria Heloisa de Almeida Penteado
 131. Maria Helena de Almeida Penteado
 132. Ary Schroeder Carneiro da Cunha
 133. Maria Teresa Dalla Den Pontoni (de Brotas)
 134. Maria Aparecida de Mello
 135. Luíz Wagner Filho
 136. Oswald Mulin (de Ribeirão Preto)
 137. Marília Soares Resende
 138. Celso Sanches
 139. Sergio da Silva Soeira
 140. Gertrudes Leny (de Santos)
 141. Estela Alves de Lima
 143. Thomas Saraim Prziumbel
 144. Roland Tidermann
 145. Mirella Tess
 146. Omilcar Gaspar (de Santos)
 147. Sallentien Gertrudes
 148. Luis Alberto Schmidt Sarmento
 149. Mique Massude
 150. Susana M. Nogueira Rangel Pestana
 151. Alvaro Ruga Paz
 152. Esther Tessler Vainslov
 153. Pierce de Moraes Luzzi
 154. M. Moeda
 155. Ernesto Breterists
 156. Zelia Nair Frames
 157. Rosa Maria Freitas
 158. Carlos Caldas Cortese
 159. João Maiolo (*na ficha de inscrição dá como endereço: Hangar "Vasp" Congonhas*)
 160. Juditt Landesmann
 161. Roland Tidernann
 162. Carlos Henrique Knarr
 163. Margrit Holzheim
-
170. Antonio Densa de Coelho
 171. Robert Cauda de Oliveira
 172. Antonio Lopes de Faria
 173. Alde Poninpnas
 174. Maria da Gloria Leme
 175. Elvira Maria do Amaral
 183. Armindo Netto (Decorsi)²

Outra lista datilografada com nomes de inscritos que fizeram testes para ingresso no IAC.

1. José Carlos Maynos de Oliveira
2. André Faride
3. José Maria Ferreira Pontes

² Não há salto na lista original, apenas não repeti aqui os nomes das diferentes listas.

4. Jorge Nasser (*designer e editor*)
5. Emilie Haidar
6. Antonio Luiz Mesquita
7. Carlos Caldas Cortese
8. Antonio Bruno
9. Werne J. Loewenberg
10. Anna Guttenberg
11. Ellen Pennings
12. Joaquim Cruz
13. Antonio Maluf
14. Marion Liane Lorsch
15. Mirella Tess
16. Toshio Tone (arquiteto)
17. Miguel O. Prado Marcondes
18. Gerogina Castigliene Peixoto
19. Maria da Gloria Leme
20. Jorge Nomura
21. Maurício Nogueira Lima
22. Lauro Prêssa Hardt
23. Walter Luis Dia dos Santos
24. Renato Carlos Salgado
25. Fausto Machado Cardoso
26. Nigme Massud
27. Antonio José Capote Valente
28. Sibil Reit
29. Alexandre Wollner
30. Winifred Salles da Veiga
31. Vivaldo Weucci Flôr Daglioni
32. Zilda de Oliveira Cesar
33. Anita Tedesco
34. Diva Della Nina

Em 1951 ainda, abriram-se as inscrições para a segunda turma da escola. A lista guardada nos arquivos do MASP traz os seguintes nomes:

Jorge Nasser (*designer e editor*)
Vicente Frabasile
Mirella Less
Renato Carlos Salgado
Werner I. Loewenberg
Jorge Nomura
Antonio Luiz Mesquita
José Maria Ferreira Pontes
Walter Guis Dias dos Santos
Faride André
Toshio Tone (*estudou arquitetura na FAU*)
Anna Gultenberg
Georgina Castiglione Peixoto
Miguel A. Prado Marcondes
Nigme Masoud
Antonio José Capote Valente
Winifred Salles da Veiga
Libil (Reitur)
Diva Della Vina
Joaquim Cruz
Anita Tedesco
Zilda de Oliveira Lesar

ANEXO 2

Reprodução de cartas enviadas por Pietro Maria Bardi a respeito de assuntos do IAC.

Carta 1

São Paulo, 19 de janeiro de 1951.

Ilmo. Sr.
Dr. Oswaldo Chateaubriand
"Diários Associados"

Meu caro Dr. Oswaldo

O Dr. Assis me incumbiu de informá-lo de que decidi se 5 números de bolsas a serem oferecidas pelos "Diários Associados", e destinadas a estudante de Porto Alegre, afim de que possam freqüentar o curso do Instituto de Arte Contemporânea. Tais bolsas foram subdividas da seguinte forma; 3 seriam oferecidas pelos "Diários" de São Paulo e 2 pelos de Porto Alegre.

Cada bolsa terá um duração de 6 meses, e seu valor aproximado será de Cr.\$2.500,00 mensais.

Esperando suas providências a respeito, creia-me,

Cordialmente,

P. M. Bardi, diretor

Carta 2

São Paulo, 8 de fevereiro de 1951.

Exma. Srta.
(Kinifred) Salles da Veiga
Rua Baroneza de Itú 747
São Paulo

Prezada Senhorita

Tendo sido aprovada nos primeiros testes realizados pelo Instituto de Arte Contemporânea, cumpre-nos informá-la de que o curso terá início no dia 1º de março, quinta feira, às 18 horas.

Contando com sua presença, e desde já muito gratos, crei-nos,

Cordialmente,

P. M. Bardi, diretor

Esta mesma carta foi enviada para:

Marion Liane Lorch
Miguel Prado Marcondes
Toshio Tone
Fausto Machado Cardoso
Eng. Antonio José Capote Valente
José Carlos Magno de Oliveira
Jorge Nasser

Ellen Pennings
Antonio Bruno
Antonio Caldas Cortese
Anna Guttemberg
Joaquim Cruz
Jorge Nomura
Antonio Maluf
Maurício Nogueira Lima
Emilie Haidar
Vivaldo Weucci Daglione
Antonio Luiz Mesquita

Carta 3

São Paulo, 25 de abril de 1951

Ilmo. Sr.
Dr. Ernesto Corrêa
Diretor do Diário de Notícias
Porto Alegre – R. G. S.

Prezado Senhor:

O Dr. Assis Chateaubriand solicitou-me escrevesse ao Sr. no sentido de dar ampla divulgação, ai no Sul, de mais cinco bolsas que serão oferecidas pelos “Diários Associados” aos jovens Sul-riograndenses que desejarem estudar nos cursos do Instituto de Arte Contemporânea mantidos pelo Museu. Acrescentou o Dr. Chateaubriand, que as referidas bolsas serão denominadas “Bolsas Getúlio Vargas”.

Convém salientar que esses prêmios serão obtidos mediante concurso e se destinarão a estudantes pobres que demonstrem real aptidão para as artes plásticas. Entre as exigências do Museu para os referidos cursos, consta cultura geral e real empenho dos candidatos em se dedicarem à profissão de desenhistas industrial – pois outro não é o objetivo do Instituto que a formação de desenhistas para a industria.

Remetemos anexo um formulário que deverá ser preenchido pelos candidatos e posteriormente enviados ao Museu para a primeira seleção. Dependendo dos resultados do primeiro formulário, o Museu enviará um segundo, ou enviará também um professor para realizar os exames finais.

É necessário divulgar o mais possível o programa do Instituto, que segue anexo e prevenir os candidatos que a bolsa durará seis meses com direito a estadia e viagem pagas.

Atenciosamente,
P.M. Bardi (diretor)

Carta 4

Conteúdo das cartas enviadas às seguintes instituições de ensino norte-americanas: Akron Art Institute, Black Mountain College, Cranbrook Academy Of Art, Rhode Island School of Design, a School of Design do Toledo Museum of Art:

An Institute of Contemporary Arte has been founded by this Museum especially to teach architecture and industrial design such as pottery, glass, graphic art, iron, work, weaving, photography, furniture, mosaics, plastics in general. Artists and well known architects have been invited to teach in the School; Max Bill, Piccianato, Nervi, Ruchti and others have already accepted the invitation. We would like very much to chek our activities with yours which, since along time we highly appreciate.

We should like to accomplish something similar to what you are doing, always into the spirit of the Bauhaus. Therefore we should remain most grateful to you if you could send us some publication referring to the curriculum of your Academy of Art.
Looking forward to hearing from you we remain at your full disposition for any information and we thank you in advance.
Believe us very sincerely yours.

Lista datilografadas de designers e empresas com endereços que consta das pastas IAC. Apenas um tem endereço fora dos EUA, Alvar Aalto.

Walter Baerman
Norman Bel Geddes
Henry Dreyfuss
Roymond Loewy Ass.
Walter Darwin Teague
Morris Sanders
Charles Niedringhaus (furniture)
Alexander H. Girard
Marili Ehrman (textiles)
Marianne Strengell (textiles)
Marguerite Wildenhaim (pottery)
Edith Hreath (pottery_)
Otto and Gertrude Netzler (pottery)
Alar Aalto – Finland
Charles Eames
Edward J. Wormley
Hans Knoll – Florence
Jens Risom
Hendrik van Keppel
Bakelite bonded plywood furniture
Pine craft terrace furniture
Metal terrace furniture
Dorothy Liebes
Eva Zeisel
e mais retails de fabrics, lamps, pottery, glass furniture, rugs, kitchen tools/knives, American handicrafts
E importadores da Suécia – Orrefors e Kosta e da Holanda.

ANEXO 3

Notas biográficas sobre alguns dos professores do IAC

Não pretendo aqui dar conta de biografia comentada, pois não realizei pesquisa primária sobre o conjunto de professores, quase todos já merecedores de trabalhos monográficos, muitos já publicados. A única exceção desse procedimento é o pequeno conjunto de informações sobre o professor Flávio Motta, que entrevistei. As poucas informações que coletei sobre Mansueto Koscinsky, André Osser e Dudus Zóltan estão no capítulo 1.

Desse modo, as linhas que seguem remetem à bibliografia já existente sobre esses personagens.

Pietro Maria Bardi (La Spezia, Itália 1900- São Paulo, 1999)

O autodidata Pietro Maria Bardi foi jornalista de política, arte e arquitetura, tendo-se envolvido em grandes polêmicas, sempre em defesa da arquitetura moderna na Itália fascista. Tornou-se marchand em Milão, para onde se mudou em 1924, comprando a Galleria dell'Esame. Em 1926 filia-se ao Partido Nacional Fascista e, em 1929, torna-se diretor da Galleria di Arte di Roma, mudando-se para a capital.

Entre os veículos onde escreveu estão a Revista de arte *Belvedere* (1929-1931), o jornal *L'Ambrosiano* de 1930 a 1933; a revista *Quadrante* (1933-36) e o semanário *Semanário Italia letteraria* que ele chamou de *Meridiano di Roma* (1936-1938).

Já em *Belvedere*, ele defende a tese de que não há sentido em dividir a arte em antiga e moderna¹, posição que assumirá ao propor o Museu de Arte de São Paulo.

Em 1931, realiza exposição de arquitetura racionalista e compõe a "Mesa de Horrores", colagem de exemplos de arquitetura e arte anacrônicos, que mostra a Mussolini, na sua defesa da arquitetura racionalista como adequada ao regime.

Na Galleria de arte dedica-se a expor artistas como De Chirico e Modigliani, mas também produtos industriais, fazendo eco à postura corbuseana.

Em 1933 participa do CIAM, onde se aproxima de Le Corbusier, a quem, em 1934, convida para uma série de conferências na Itália. Em 1933, ainda, Bardi leva a Buenos Aires uma mostra de arquitetura italiana. Ao longo dos anos seguintes, Bardi defende a arquitetura racionalista contra ao academicismo, mas acaba perdendo a batalha para a monumentalidade fascista.

Em 1944, Bardi abre o Studio d'Arte Palma, galeria e gabinete de restauro, fotografia e perícia de obras de arte. É no Studio Palma que Bardi conhece Lina Bo, com quem viria a se casar, antes de partir para o Brasil.

¹ TENTORI, Francesco. *P.M. Bardi*, 2000. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 2000, p. 31

Francesco Tentori atribui a decisão de Bardi de mudar-se para o Brasil a um certo mal-estar que o crítico e marchand sentia na democratização italiana, mas não entre em pormenores a respeito. Mas também observa que o Brasil lhes parecia um ótimo local para grandes empreendimentos. Bardi e Lina trazem ao Brasil grande coleção de arte e artesanato, imensa biblioteca. No Rio organizam, entre 1946 e 1947 três exposições, uma de pintura italiana dos séculos XIII a XVIII; outra de pintura italiana moderna; ainda uma mostra de objetos de arte para decoração de interiores. No Rio de Janeiro Bardi conhece Assis Chateaubriand que o convida para implantar um museu de arte, inaugurado em 4 de outubro de 1947.

Dessa data em diante, a vida e a obra de Bardi se confundem com a do Masp, onde promoveu centenas de mostras, mantendo sempre sua atividade de escrita, seja em artigos para revistas e jornais, catálogos do museu e os livros que escreveu sobre assuntos tão diversos como a arquitetura de Le Corbusier, a arte de Lasar Segall e os ofícios no Brasil.

Lina Bo Bardi (Roma, 1914- São Paulo 1992)²

O arquiteto Achillina Bo (ela não aceitava ser chamada de arquiteta) se formou na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma e, trabalhou em Milão com Giò Ponti, diretor da Triennale di Milano e da revista *Domus*, da qual foi vice-diretora. Ilustradora de várias revistas, tornou-se militante do Partido Comunista em 1943.

Depois da Guerra, fundou a revista *Cultura della Vita* com Bruno Zevi e começou a colaborar com o Studio Palma, casando-se com Pietro Maria Bardi em 1946.

São seus os projetos de adequação dos pavimentos do Edifício dos Diários Associados, destinados por Chateaubriand ao Museu de São Paulo e também o projeto da cadeira do auditório do Masp.

Além de envolvida com arquitetura, Lina associou-se, no final dos anos 1940, a Gian Carlo Palanti e a Pietro Bardi no Studio Palma, pequena manufatura de móveis modernos, que durou muito pouco, mas onde foram desenvolvidas algumas peças – cadeiras principalmente – de caráter moderno.

Lina fundou junto com Bardi a revista *Habitat*, que ambos dirigiram e onde ambos colaboraram intensamente de 1950 a 1954.

Além de seus projetos como arquiteta, Lina Bo Bardi discutiu o ensino de arquitetura e chegou a lecionar durante pouco mais de um ano na FAU/USP.

Ainda estão por merecer estudos os móveis assinados por Lina Bo Bardi que se distinguem em duas diferentes fases: a primeira, aquela do Studio Palma, com preocupações de industrialização;

² Coletânea dos projetos de Lina, além de seus textos estão em FERRAZ, Marcelo Carvalho, Org. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Empresa das Artes, 1993; os textos de BARDI, Lina Bo. *Tempos de Grossura: O design no Impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994 mostram a desilusão de Lina Bardi frente ao design. O texto de RISÉRIO, Antonio. *Avant-Garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995, narra as atividades de Lina Bo Bardi na Bahia.

economia de materiais e emprego de matérias-primas industriais. A segunda, destinada a projetos como a Fábrica do Sesc-Pompéia, em São Paulo, e a Casa do Benin, em Salvador, de peças de madeira com um discurso mais patente da estrutura e nenhuma preocupação com leveza material.

Jacob Ruchti³

Arquiteto formado no Mackenzie em 1940, Jacob Ruchti foi um moderno e construtivo desde muito jovem. Paulo Almeida refere-se à sua participação no 2º Salão de Maio (1938) na comissão de aceitação das Obras do 3º Salão de Maio, de 1939⁴. Marlene Acayaba fala de seus tempos de Mackenzie, rigorosamente antiacadêmicos, apesar da orientação da antagônica da faculdade. Relata sua viagem aos Estados Unidos e seu contato, junto com Salvador Candia, com a arquitetura de Frank Lloyd Wright, com Philip Johnson e com o Institute of Design, Chicago.

Oswaldo Bratke (1907-1997)⁵

Formado na Escola de Engenharia do Mackenzie, Oswaldo Bratke foi presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil no período em que o IAC foi aberto (1950-1952). Junto com Max Gruenwald introduziu a exposição permanente de materiais na sede do Instituto de Arquitetos do Brasil. Segundo Mônica Junqueira de Camargo, Bratke “nunca enfrentou uma sala de aula mesmo palestras foram pouquíssimas as realizadas, não mais que duas ou três.”⁶ No entanto, ele foi professor de materiais do IAC e, segundo Alexandre Wollner, esse foi o curso mais próximo de tecnologia que o IAC desenvolveu.

Roberto Sambonet⁷ (Vercelli, 1924- Milão, 1995)

O pintor Roberto Sambonet estudou (sem completar a formação) arquitetura no Politecnico de Milão entre 1942 e 1945. Em 1948 veio para São Paulo, onde lecionou desenho e pintura no

³ Resenha da obra de Jacob Ruchti e suas influências estão em ACAYABA, Marlene. *Branco & Preto. Uma história de design brasileiro nos anos 50*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994. Acayaba comenta também a trajetória de Salvador Candia, professor assistente de Ruchti.

⁴ ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, ps.97 e 107.

⁵ A obra de Oswaldo Bratke está resenhada e analisada em SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme M. *Oswaldo Arthur Bratke*. São Paulo: ProEditores, 1997. E também em CAMARGO, Mônica Junqueira de. *Oswaldo Bratke: uma trajetória de arquitetura moderna*. Dissertação (mestrado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/Universidade Mackenzie, 1995, professor orientador: Dr. Paulo V. Bruna.

⁶ CAMARGO, Mônica Junqueira de. *Oswaldo Bratke: uma trajetória de arquitetura moderna*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Mackenzie, 1995. Professor orientador: Dr. Paulo V. Bruna, p.108.

⁷ Existe uma biografia de Sambonet escrita por QUINTAVALLE, Arturo Carlo. *Sambonet*. Milano: Federico Motta Editore, 1994. Antologias de design do século XX costumam inclui-lo, especialmente graças à famosa travessa bi-valve para peixes e a alguns dos objetos projetados para a Baccarat.

IAC/MASP. O Masp promoveu exposição de seus desenhos realizados em Massaguassu, na fazenda que pertencia à família de sua mulher Luísa. No período em que viveu em São Paulo, Sambonet fez alguns cartazes para o Masp e também pintou um painel no Cinema Jussara, projeto de Gian Carlo Palanti,

Ao retornar à Europa, trabalhou com Alvar Aalto, em 1953, e envolveu-se com a indústria metalúrgica da sua família, a Sambonet, que fabricava talheres, baixelas e panelas em aço inox. Tornou-se designer de produtos e gráfico, tendo realizado muitos objetos de vidro e também peças gráficas.

É um dos nomes importantes do design italiano dos anos 1950 e 1960, tendo recebido vários Compasso d'Oro.

Roberto José Goulart Tibau (Niterói, 1924 – São Paulo, 2003)⁸

Arquiteto formado na Faculdade Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, Tibau realizou sua carreira em São Paulo, onde projetou o Colégio Santa Cruz em São Paulo e foi professor da FAU/USP. Provavelmente, foi professor no IAC em 1952, já que mais lembrado por Estella Aronis, estudante da segunda turma e também porque seu nome não consta na primeira lista de professores da primeira turma, de 1951. Segundo Alexandre Wollner, ele lecionou desenho técnico em arquitetura como assistente da Lina Bo Bardi.

Flávio Lichtenfels Motta⁹

Flávio Motta nasceu em São Paulo, em 1923. Graduou-se em pedagogia pela FFLCH-USP em 1947. Desenhista, trabalhou no Instituto de Educação Caetano de Campos, no Masp, na FAU/USP a partir de 1957, onde prestou concurso para professor catedrático em 1968. No Masp foi assistente de Pietro Maria Bardi, que conheceu na casa do pintor Quirino da Silva, quando o diretor do Masp se instalava em São Paulo e a quem Motta ajudou incumbindo-se de tarefas práticas relativas à mudança do casal Bardi. Quirino da Silva era, nesse momento, crítico de arte dos Diários Associados, escrevendo diariamente no Diário de São Paulo e no Diário da Noite. Bardi convidou Flávio Motta para colaborar como monitor do Museu. As atividades de monitoria compreendiam a montagem das exposições didáticas e as aulas aos visitantes. Também coube a Motta ciceronear visitantes ilustres como André Malraux; o político Carlos Lacerda e o ex-presidente Washington Luiz. Enquanto Bardi acompanhava as exposições do Masp no exterior (1954), Motta foi encarregado de editar os boletins do Museu. Flávio Motta desenhou catálogo da

⁸ A trajetória de Tibau está resenhada em CARRANZA, Edite Galote R; CARRANZA, Ricardo. *Roberto José Goulart Tibau*. Arquitetura e Urbanismo. São Paulo, v.17, n.103, p.89-95, ago./set, 2002. As informações de sua participação no IAC foram dadas por Alexandre Wollner e Estella Aronis.

⁹ Informações obtidas de depoimento de Flávio Motta.

Olivetti com Bramante Buffone. Sobrecarregado de trabalho no Museu, Motta requisitou um assistente e Roberto Sambonet indicou-lhe Luiz Hossaka, que fez carreira no Museu. Publicou, entre outros, *Contribuição ao estudo do "Art nouveau" no Brasil*. São Paulo: 1957; *Roberto Burle Marx e a nova Visão da paisagem*. São Paulo: Nobel, 1983; e textos sobre arte em *Textos informes*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1973.

Leopoldo Haar¹⁰ (Tarnov, Polônia, 1910 – São Paulo, SP, 1954)

Leopold Haar veio para o Brasil em 1946. Pintor, trabalhou como paginador na Revista do Globo, em Porto Alegre. Com Zigmund Haar abriu o ateliê de arte fotográfica "Haar Studios", no Paraná. Em 1950, em São Paulo, trabalhou na agência de publicidade Época e no ateliê de propaganda da Olivetti Participou do Grupo Ruptura como escultor. Foi autor de projetos de estandes e vitrines, tornando-se exemplo de vitrinista moderno. Foi também cartazista.

¹⁰ Informações obtidas de depoimentos de ex-alunos do IAC; em AMARAI, Aracy Abreu. *Projeto construtivo na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 198-199; e em WOLLNER, Alexandre. *Design visual 50 anos*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ANEXO 4

Relação de anunciantes da revista *Habitat* até janeiro de 1954.

1. A. Brumfield – Associados Importadores (combustão, instalação de caldeiras, sistemas de calefação)
2. E. Carvalho (casa bancária predial e fiadora)
3. Pugliese & Cia. (fábrica de ladrilhos)
4. W. Kauffmann (azulejos, artigos sanitários)
5. A. Pedrini & Cia (marmoraria e cantaria)
6. A. Spilborghs & Cia. (importadores)
7. Aço Torsima
8. Água Tônica (Antarctica)
9. Air France
10. Ajax Ind. e Com. Ltda. (escamas da Marquissette Contrátil Ajax)
11. Alberto Badra, Miguel Brada Junior & Cia. (eng. e arq, construções e terraplenagem)
12. Alhanbra (tapetes artísticos)
13. Alvear (concreto, alvenaria, revestimentos)
14. Ambiente (loja de móveis modernos, decorações, tapeçaria, objetos de arte)
15. Ambiente (tecidos, desenhos exclusivos, móveis)
16. America Preservit
17. Antigonos (objetos de antigüidade, arte moderna)
18. Anton Kacsarik (pinturas em geral)
19. Ao Movelheiro
20. Araucária (soc. comercial de madeiras)
21. Arco-Artusi Gráfica
22. Argilex (Ind. Paulista de porcelanas)
23. Armações de aço Probel
24. Arno
25. Arouca (fechaduras)
26. Arq. Decorador José Scapinelli
27. Artesanatos Unidos Representações
28. Arthur Leonelli
29. Artur Eberhardt
30. AS Philips do Brasil
31. Assumpção (Soc. de Importação e Representações - lustres e refletores)
32. Atlante (equipamentos odontológicos)
33. Atma (plástico)
34. Atma paulista (artigos elétricos)
35. Automatic Sprinklers do Brasil
36. Banco do Brasil
37. Banco do Estado de São Paulo
38. Banco Nacional Imobiliário
39. Bernardini (fábrica de cofres e arquivos)
40. Bernardo Costa da cruz (oficina de Encanamentos)
41. Bernardo Mondschein e Cia. Ltda. (madeiras serradas)
42. Boite Excelsior (“ballet” moderno)
43. Branco e Preto
44. Cadeiras Campanile (para barbeiros e instituto de beleza)
45. Café Cabloco
46. Capote Valente (escritório técnico)
47. Carvalho Meira (artigos sanitários, ferragens finas)
48. Casa B. Sant’Anna de Eletricidade
49. Casa Barri (artigos sanitários e material de construção)
50. Casa Bento Loeb (jóias)
51. Casa Salus
52. Casa Suecia Ind. e Com. de móveis (móveis modernos de estilo sueco, lustres, tecidos para móveis e estofamentos)

53. Cerâmica Sacoman
54. Cerâmica Sanitária "Porcelite"
55. Cerâmicas Manky pole
56. Chanel
57. Chenile do Brasil (tapetes)
58. Cia. Comercial de vidros do Brasil CVB
59. Cia. Construtora Corrêa e Costa
60. Cia. Química Industrial – Cil (tintas e vernizes)
61. Cigarros Tropical
62. Citytex (anúncio da fábrica e de seus produtos de decoração)
63. Civilsana (eng. civil e sanitária)
64. Clichéria Universal
65. Club "550"
66. Com. e Imp. Norther
67. Combustion Engineering (geradores, caldeiras)
68. Companhia Brasileira de construção
69. Companhia Brasileira de Pavimentação e obras
70. Confort-Air SAI (engenheiros especializados em Ar Condicionado)
71. Construtora Moron-Helena
72. Cornersol (válvulas de aço)
73. Cortinas Ludovico
74. Cosmopolita (Metalúrgica Paulista)
75. Cristais Prado
76. Cristiani-Nilesen (engenheiros e construtores)
77. Decorações Humberto
78. Demo (decorações especiais com mosaicos aplicados)
79. Dinucci Decoração de Interiores
80. Dominici (aparelhos de iluminação moderna)
81. Dr. L. Vidal Reis (médico – garganta, nariz, ouvidos)
82. Durex (revestimentos)
83. Eletro Indústria Walita
84. Eletromar (Ind. Elétrica Brasileira)
85. Elevadores Atlas
86. Elizabeth Arden (cremes de beleza)
87. Empresa Massis (limpador de terrenos)
88. Epeda (colchão de molas)
89. Epel (aparelhos elétricos)
90. Ernesto Mandowsky (fotógrafo Industrial)
91. Ernesto Rothschild (fábrica de brindes)
92. Escritório técnico Henrique G. Zwileing (projetos hidráulicos, elétricos, ar condicionado)
93. Esso
94. Eternit do Brasil Cimento Amianto
95. F. Essenfelder & Cia. (pianos)
96. Fábrica metalúrgica de Lustres
97. Fazenda – Granja Valinhos (leite)
98. Fergo (indústria mobiliária)
99. Fichet e Shwartz-Hautmont
100. Firmex (portas, almofadas, lambris)
101. Flóra Oranamental (ajardinamentos)
102. Ford Motor Co.
103. Francisco Munhoz (pinturas em geral)
104. Francisco Pedrozo (técnico electricista)
105. Galeria 7 de Abril
106. Galeria Artesanal (móveis, tecidos, objetos de arte, cerâmica, lustres, projeto de decoração)
107. Galeria Langer
108. Galeria Langer (lustres, arandelas e lanternas, espelhos venezianos e adornos em cristal)
109. Galeria Portinari

110. Geladeiras Prima
111. General Electric
112. General Motors do Brasil
113. Girus tur
114. Goometex
115. Granja (artigos sanitários, aquecedores, fogões)
116. Guaraná Champagne (Antarctica)
117. Guido Tonato (carpintaria de construções em geral)
118. Haar Studios (fotografia, desenhos)
119. Habitat Engenharia
120. Hans Zweig (serviços técnicos e eletricidade)
121. Haupt-São Paulo & Cia. (eletro-bombas)
122. Helmlinger (vidros)
123. Henrique Liberal (arte, decorações)
124. Hg Cerâmica
125. Home (Studio arte decorativa home)
126. Ilopi (engenharia civil)
127. Ind. Brasileira de Embalagens SA
128. Ind. Com. Siderauto
129. Ind. e Com. Antonio Nogueira (fábrica Salus)
130. Indústria brasileira de pinturas Ltda.
131. Indústria & Comércio Simplex
132. Indústria Cerâmica Americana
133. Indústria de metais Vulcânica
134. Indústria de tapetes Atlantida
135. Indústria Gasparian
136. Indústria Iluminadoras
137. Indústria Metalúrgica Stella
138. Industrial mecânica Novitas (venda de persianas)
139. Industrias "Cama Patente – L. Liscio" AS
140. Indústrias P. Maggi (cordas e barbantes)
141. Industrias Raphael Musetti AS
142. Instalações Artísticas Jote
143. Irmãos Pugliese & Cia. (instalações hidráulicas, funilaria mecânica, transporte pneumáticos, serviços em aço inoxidável)
144. Italbras (Cia. de seguros Gerais)
145. Jean Muller (decorador)
146. José Saler e Cia. (fábrica de móveis de aço cromado)
147. Kamurtéx (papéis)
148. Knoedler (galeria)
149. Labor Industrial Limitada (caldeiras)
150. Lancellotti (colchão de molas)
151. Lanifício Fileppo
152. Lanifício Pirituba
153. Leone Cost (fornecedor de materiais para construção)
154. Licores Bols
155. Livraria Ed. Kosmos
156. Livraria Nobel
157. Lóide Aéreo
158. Loja Kirsch
159. Lonas Copa-Capana,
160. Luminosa Universo-Neon
161. Lustres Masuet
162. Lutz Fernando (ótica)
163. M. S. Kassern (Emp. e Eng. e eletricidade)
164. Madeirit (madeira compensada à prova de água)
165. Maquetes Edil
166. Marcenaria e Carpintaria "São Jeronimo" (móveis e esquadrias)

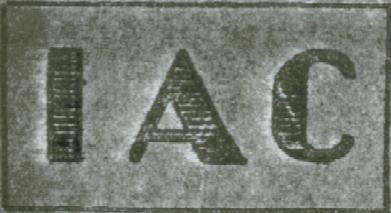
167. Marcenaria Santa Maria
168. Marmoraria Roma
169. Mestieri (móveis finos)
170. Metalúrgica São Nicolau
171. Metalúrgica Vera Cruz
172. Metalúrgica Wallig
173. Moinho Santista Industrias Gerais
174. Monções Construtora e Imobiliária
175. Montana (engenharia e comércio)
176. Mosaico cristais Veneza
177. Mosaicos e ladrilhos de Vidro Lompi
178. Móveis Artesanal
179. Móveis artísticos Zanine
180. Móveis Brafor (“estéticos e funcionais”)
181. Móveis de Aço Fiel
182. Móveis Suecos Artodos
183. Móveis Teperman
184. Nacional Transportes Aéreos
185. Nadir Figueiredo
186. Natal Elétrica
187. Natal Eletrica (Loja)
188. Natal La Selva (serralheria artística)
189. Neo-Rex do Brasil (grades, caixilhos, brisolês)
190. Nil Neon (iluminação e luminosos)
191. Olivetti
192. Pascoal Brandi (empreiteiro de obras)
193. Pavimentadora Lapa Ltda.
194. Pedreira Tremembé
195. Perfuradora de metais
196. Perfuradoras de Metais
197. Persianas Sombreolar
198. Pinatel (manufaturas metálicas)
199. Pintura Neva (oficina especializada em esmaltação, laqueação de móveis e douração)
200. Plásticos Hevea
201. Plásticos Planivil
202. Polizotto Serralheria artística e ind. (serviço em ferro batido)
203. Porcelana Schmidt
204. Produtos Maltema Rosicler
205. Projetos e construções B. Picciotti
206. Rácz Construtora
207. Rádio Invictus Televisão
208. Refletores Pacific
209. Revestimentos Paes
210. Ricardi (camisas)
211. Sabio & Cia. Ltda (serralheria artística e industrial)
212. Sanitécnica
213. São Paulo Cia. Nacional de Seguros de vida
214. Serralheria São Francisco
215. Serrarias F. Lameirão
216. Serviços Aéreos Cruzeiro do Sul
217. Severo e Villares
218. Sherwin Willians (tintas e vernizes)
219. SIAM (filtros e bombas)
220. Silpa (Ietreiros desarmáveis)
221. Silva Decorações
222. Soc. Tekno (estrutura em madeiras para telhados industriais)
223. Sociedade Construtora Brasileira Limitada (engenheiros, arquitetos e construtores)
224. Sociedade de Instalações Técnicas (SIT)

225. Sociedade de Modernas Estruturas Metálicas (MEM)
226. Sociedade Paulista de Instalações Gerais
227. Socisola (isolamento e impermeabilizações)
228. Sokofer (parafusos)
229. Sol-Ar (materiais de construção)
230. Sousa Noschese (aparelhos sanitários)
231. Souza Noschese
232. Starco (Soc. Téc. de ar condicionado)
233. Studio Policromo (fotografia Ind. e Com.)
234. Tagus (fábrica de relógios elétricos)
235. Talheres e baixelas Wolff
236. Tapeçaria Alfredo
237. Tapetes Santa Helena
238. Tecnogeral
239. Televisão Philco
240. Tenreiro Móveis e Decorações
241. The Matthiesen Gallery
242. Usina Central de Concreto
243. V. Ribeiro (fábrica de lustres)
244. Vaidergorn Verona (construtores)
245. Vic-Maltema (produto da Cia. Progresso Nacional – alimentícios)
246. Vidrasil (vidros e espelhos)
247. Vidrosa (fibras de vidros)
248. Vidrotil
249. Viterbo (cortinas, decorações, tapeçaria finas)
250. Vitrais Conrado Sorgenicht
251. Warchaychik (arquiteto)
252. Westrex Company, Brazil (som e projeção)
253. Zanolini & Antunes (vendas de vibrador para concreto)

ANEXO 5

Apostila de Composição do Instituto de Arte Contemporânea de Jacob Ruchti.

INSTITUTO DE ARTE COMPARTIMENTADA



COMPOSICÃO

notas de aulas
prof.
Jacob Ruchti

A nossa materia, como a maioria das outras materias do I.A.C., pertence ao dominio das artes plasticas - portanto ha' um dominio onde o homem exprime as suas ideias plasticamente - isto é por meio de linhas formas e cores.

Ora, o nosso vocabulario não dispõe de palavras adequadas para descrever exatamente o que acontece neste dominio - de modo que os termos que vamos usar no decorrer das aulas para descrever certos conceitos de natureza plastica, serão necessariamente arbitrarios... Um bom exemplo para ilustrar o que eu quero dizer, é, a propria denominação da materia que vamos estudar.

Aqui neste programa do Instituto, esta escrito que a nossa materia chama-se C O M P O S I Ç Ã O.

Ora, "Composição" é um termo extremamente vago, e que por si só, isoladamente, não significa nada. Temos "Composição" em musicas, em poesia, em literatura, em tipografia - e em cada uma dessas atividades - "Composição" - tem um significado completamente diferente.

Nós vamos manter esse nome, porque é uma palavra simples, facil de lembrar e que todos conhecem. Antes porem de adotá-lo definitivamente, é necessario definir um pouco mais esse conceito, afim de que todos aqui saibam o que se entende por COMPOSIÇÃO no dominio das artes plasticas.

Essa definição, naturalmente é a titulo de introdução, porque nós temos seis meses pela frente, para descobrir o que é COMPOSIÇÃO.

No dominio das artes plasticas COMPOSIÇÃO, significa ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO.

no
dominio
das
artes
plasticas

COMPOSIÇÃO = ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO

Organização do Espaço já explica um pouco melhor qual é o problema que temos pela frente, para resolver.

Qualquer ato de criação no campo das artes plasticas é entre outras coisas um problema de organização do espaço.

Quando fazemos um desenho, uma pintura ou um cartaz - quando concebemos uma cadeira, uma meza, uma escultura ou uma obra de arquitetura, estamos organizando o espaço - isto é estamos definindo, limitando ou sugerindo espaço.

No caso de uma pintura ou de um cartaz, o espaço que estamos organizando será de duas dimensões - no caso da cadeira, escultura ou arquitetura o espaço

organizado será de três dimensões.

Em qualquer caso estaremos impondo ao espaço uma ordem, de acordo com a nossa vontade, a inteligência e a nossa imaginação.

É a essa atividade que nós damos o nome de COMPOSIÇÃO e como organizar espaço corretamente é que vai ser o assunto das nossas aulas.

Logo de início eu devo dizer que a essência básica da composição nós não podemos ensinar. Nem nós nem qualquer outra escola ou universidade do mundo. Isto porque a base de toda a atividade artística, é, o que se costuma chamar comumente de talento, e que consiste no nosso caso, da combinação, de uma sensibilidade estética de caráter crítico, com uma imaginação e fantasia de caráter criativo.

Ora essas qualidades são inatas e nem nós, nem ninguém pode dar essa qualidade a quem não as possui. O que nós vamos fazer aqui no nosso curso é procurar despertar e desenvolver a sensibilidade estética e a imaginação criativa de cada um.

Para exprimir as suas ideias e emoções, o homem possui uma variedade imensa de meios - entre eles destacam-se principalmente - a linguagem falada e escrita - a música e as artes plásticas com todas as suas ramificações.

Ora, cada uma dessas artes, tem a sua maneira característica de expressão, ou seja a sua linguagem. Nós vamos estudar aqui, o vocabulário e a gramática de uma nossa linguagem.

A LINGUAGEM VISUAL

A linguagem Visual é a maneira pela qual o homem comunica as suas ideias e emoções usando de meios unicamente plásticos. Da mesma maneira como na escola nós aprendemos as letras do alfabeto - e com as letras aprendemos a formar palavras - e com as palavras formamos sentenças e parágrafos de acordo com certas leis de gramática e sintaxe... a nossa linguagem visual também tem os seus símbolos básicos de expressão, os seus princípios e as suas leis.

Durante as aulas teóricas estudaremos os elementos com os quais podemos contar para falar plasticamente e em seguida estudaremos os princípios e as leis que governam o uso correto desses elementos.

Essas leis não são de nossa invenção; são princípios analiticamente comprovados, existentes em todas as grandes obras de arte de todos os espaços.

As aulas práticas, serão aulas de desenho, onde os alunos aplicarão a título de exercício, os conceitos discutidos nas aulas teóricas. Eu digo a título de exercício, porque a nossa orientação vai ser sempre de considerar os trabalhos dos alunos como exercícios e não como tentativas de conseguir obras de

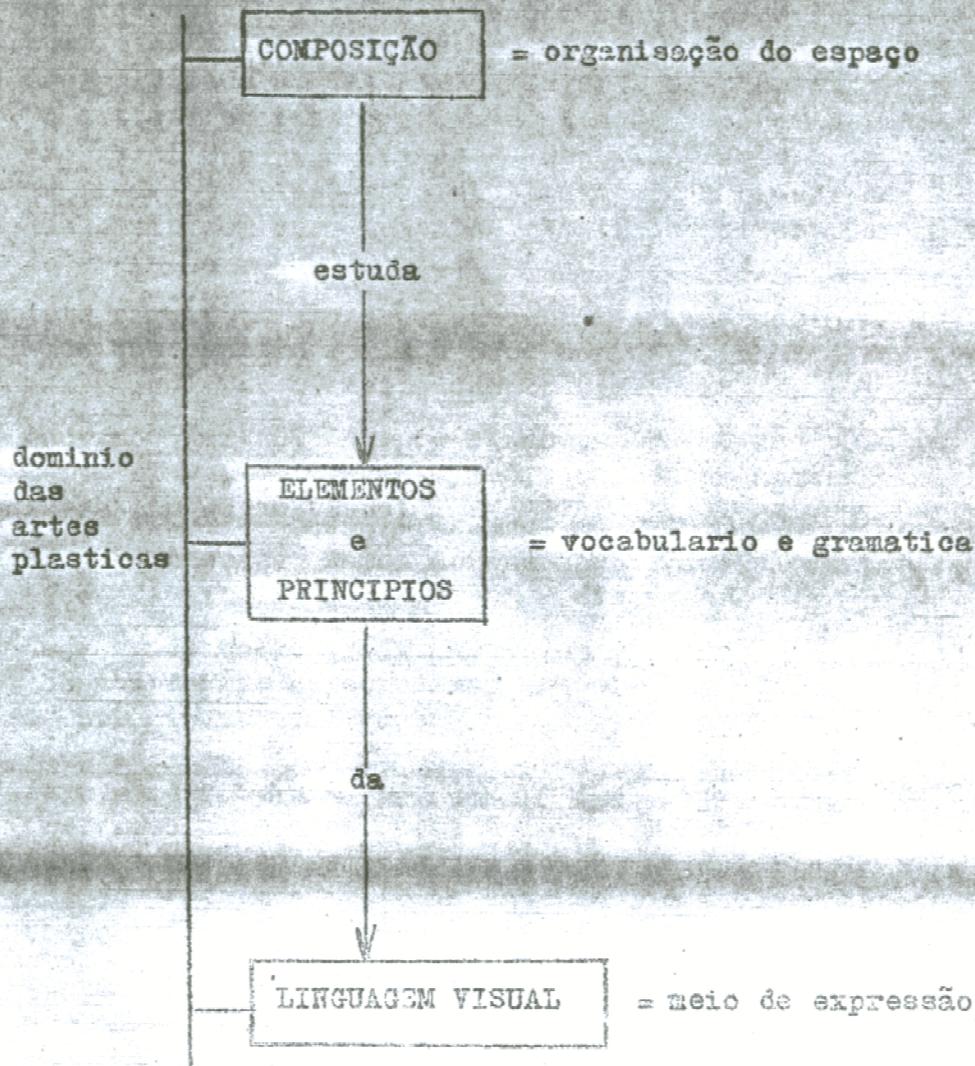
arte. E é também nesse espírito que os trabalhos se -
rão criticados para o proveito geral da classe.

++++++

Resumindo e recapitulando podemos então dizer que:

COMPOSIÇÃO ou ORGANIZAÇÃO do ESPAÇO é o estu

ELEMENTOS
estudo das PRINCÍPIOS E
LEIS
da LINGUAGEM VISUAL



O estudo da Composição foi dividido em 2 partes :
Composição em 2 dimensões e Composição em 3 dimensões.
Vamos então iniciar a análise da Composição bi-dimen-
sional e ver quais são os elementos básicos de expres-
são, com os quais nós contamos para trabalhar no plano.

E L E M E N T O S	1 - PONTO
básicos	2 - LINHA
de	3 - SUPERFÍCIE
expressão	4 - COR
bi-dimensional	5 - TEXTURA

Na segunda parte da aula de hoje, faremos exercício prático, e então vamos aproveitar para fazer uma pequena análise dos trabalhos apresentados.

Eu quero porem adiantar, uma pequena explicação sobre a finalidade desse pequeno exercício, aparentemente sem muita utilidade, desde que evidentemente todos aqui estão cansados de saber o que é um ponto, uma linha ou uma superfície.

A nossa finalidade ao dar esse exercício, foi a de começar a habituar os alunos a examinar os animais os anuncios e ilustrações de revistas, jornais e livros com vossos olhos. Não mais com os olhos do leitor comum que examina e recebe somente a impressão geral e o significado de uma certa imagem. - mas com os olhos do artista profissional, que além de receber a impressão geral e o significado de uma ilustração - tambem analisa esta ilustração plasticamente - procurando descobrir com que elementos plasticos foi obtido um determinado resultado.

Isto significa procurar descobrir n'uma imagem, onde e de que maneira foram usados pontos, linhas e for - mas e qual foi o efeito que se conseguiu.

Queremos portanto que os alunos aprendam não só a fa-ler a linguagem visual - mas, que tambem aprendam a ler a linguagem visual.

Na aula passada, fomos apresentados aos elementos ba - sicos da linguagem visual em 2 dimensões.

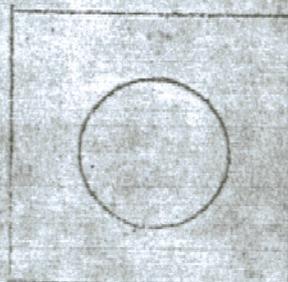
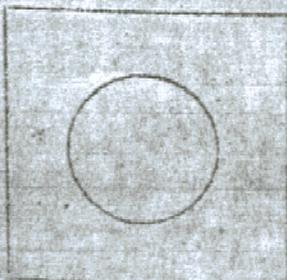
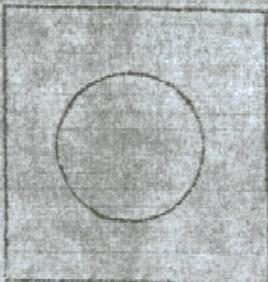
Hoje vamos começar a conhece-los um pouco melhor - va - mos nos tornar mais intimos com eles estudando as su - as principais qualidades, ou seja as suas caracteris - ticas.

De modo que mais tarde, quando nós fôrmos trabalhar com esses elementos, para formar composições - se nós conhecermos bem as suas qualidades características - nós ja poderemos saber de ante-mão, como eles vão se comportar em determinadas situações.

Em primeiro lugar vamos analisar uma característica que chamaremos de

VALOR RELATIVOS DOS ELEMENTOS VISUAIS

O nome parece um pouco complicado, mas o conceito que esse nome representa é relativamente simples, e ilus - trado com projeções se tornará mais facil ainda para compreender.



Quando olhamos para uma imagem - qualquer que seja a sua natureza - um desenho, uma pintura ou cartaz - a primeira impressão que temos, é uma impressão visual de caráter geral - é um e feito causado por todo o conjunto da imagem. Esse efeito de caráter geral - nunca é causado por cada um dos elementos da imagem agindo isoladamente, mas sim pelo conjunto de todos os elementos agindo simultaneamente sobre a nossa vista.

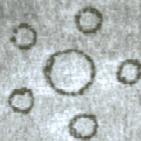
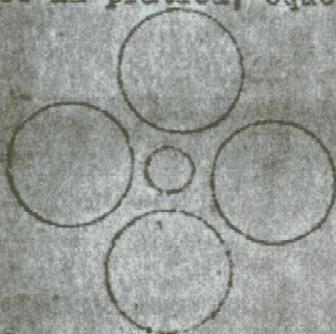
Atingindo a nossa vista simultaneamente, os elementos de uma imagem - influenciam-se uns aos outros - e se modificam - perdendo o valor absoluto geométrico e matemático que eles tinham originalmente quando foram desenhados, cada um por si.

Atingindo a nossa vista simultaneamente, os elementos de uma imagem - influenciam-se uns aos outros e adquirem um novo valor.

Um valor plástico e visual

Um valor que é relativo.

Vejam na prática, o que significa tudo isto.



Isto é o que se costuma chamar :

- Uma ilusão de ótica
- Uma ilusão visual

O círculo da esquerda rodeado por outros maiores, é pequeno em relação aos que o cercam.

O mesmo círculo da direita, rodeado de outros menores é grande em relação aos que o cercam.

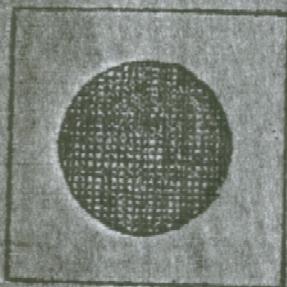
Por essa razão, justapondo as duas imagens, o conjunto que atinge a nossa vista simultaneamente nos causa a ilusão de que o círculo da esquerda é maior do que o da direita.

Isto quer dizer que apesar desse círculo ter uma certa dimensão determinada, portanto um valor geométrico absoluto, o seu valor visual será sempre relativo e determinado pelos elementos que o cercam.

Ora, nós aqui não estamos estudando matemática, e sim Linguagem Visual e portanto o valor geométrico absoluto de um elemento não nos interessa - o que nos interessa é o valor visual e relativo de um elemento, resultante da ação de outros elementos sobre ele e resultante também do ambiente em que ele se encontra.

Porque os senhores naturalmente poderão dizer que tendo uma folha de papel e nela desenharmos um círculo como mostra a figura, esse círculo será sempre grande, porque para começar, nós nem temos espaço no papel para cercá-lo de elementos maiores, se quizessemos dar-lhe a impressão de pequeno.

Isso é evidente. Mas ele será sempre grande somente em relação ao tamanho do papel, porque - se apagarmos as margens - o mesmo círculo - em relação ao tamanho da pedra parecerá pequeno.



Portanto o que determina o valor visual de um elemento, não é só a influência que outros elementos exercem sobre ele - mas também o ambiente onde ele se encontra. Poderemos portanto agora resumir o que nós chamamos de

VALOR RELATIVO DOS ELEMENTOS VISUAIS

no seguinte conceito:

Plasticamente os elementos de expressão visual, não tem valor absoluto nem de tamanho, nem de direção e nem de cor; sendo a qualidade de cada elemento, o resultado de sua relação com o ambiente em que se encontra - desde o imediato até o campo ótico total.

(projeções)

5a. AULA

6

Continuando o estudo das principais características dos elementos plásticos, vamos hoje analisar um pouco o lugar onde vamos trabalhar com eles.

- O lugar onde vamos trabalhar com pontos, linhas, formas e cores é a superfície de duas dimensões - o plano - ou seja a folha de papel - a tela ou o quadro negro.

Primeiramente vamos verificar o que acontece, quando observamos a natureza de três dimensões que nos cerca - e depois por comparação vamos voltar para a superfície de duas dimensões - para o plano.

- Quando observamos a natureza, verificamos logo, que o unico ponto de referencia que nós temos para determinar a posição e a direção de um objeto é a nossa vista. E esse ponto de referencia não é fixo - é um ponto de referencia que esta se movendo constantemente.

Cada vez que nos viramos a cabeça, olhando de um lado para o outro, para cima ou para baixo - ou se nos afastamos ou aproximamos de um objeto, estamos também constantemente estabelecendo novos pontos de referencia, em relação aos quais determinamos a posição e a direção de um objeto.

- Por exemplo, se eu olhar para cá - a porta esta á minha direita, mas se eu me virar a porta está á minha esquerda. Ora a porta não se mexeu do lugar, fui eu que virei a cabeça e portanto mudei o ponto de referencia, que é a minha vista.

O quadro negro, aqui esta a minha direita, mas está

também à esquerda de todos os senhores - ora na realidade o quadro negro não está nem à direita e nem à esquerda, a sua localização depende da posição de quem está olhando.

Uma pessoa no Anhangabaú olhando para cima, e vendo um carro passar no viaduto, referindo-se ao carro dirá - aquele carro lá em cima... Outra pessoa no alto do prédio C.B.I. vendo o mesmo carro passando no viaduto, dirá - aquele carro lá em baixo

Isto quer dizer que quando observamos a natureza que é de três dimensões - os conceitos que nós usamos para localizar as coisas - direita, esquerda, em cima, em baixo, perto e longe - são conceitos relativos sempre à nossa posição e tendo sempre como ponto de referência a nossa vista.

Se nos mudarmos de posição, o ponto de referência também muda e todos os conceitos mudam, o que era direita passa a ser esquerda, o que estava em cima passa para baixo, o que estava longe fica perto.

Passando da natureza de três dimensões, onde o campo de visão é ilimitado e difuso - para o campo onde vamos trabalhar - ou seja o plano - estamos penetrando num novo mundo, um mundo criado por nós. Este novo mundo não é mais nem difuso e nem ilimitado.

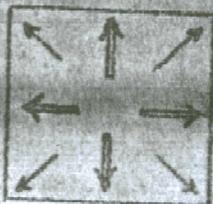
É um mundo de duas dimensões somente - altura e largura e os seus limites são as quatro margens, seja do papel, seja do quadro negro ou de uma tela.

Esse mundo tem o seu próprio sistema de referências e as suas próprias leis.

7

Não mais a nossa vista, mas as quatro margens assumem nesse novo universo o papel de sistema de referência.

Em primeiro lugar, as margens determinam as principais direções desse novo espaço de duas dimensões que nós creamos.

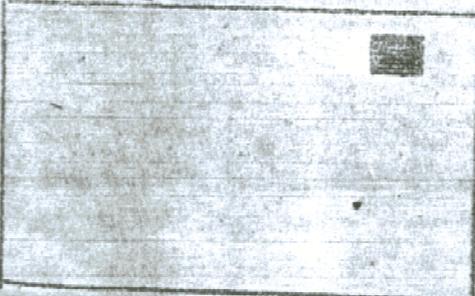


em cima
em baixo
direita
esquerda

Uma espécie de pontas cardiais desse espaço de duas dimensões - Norte - Sul - Leste - Oeste - podem ter também Nordeste - Noroeste - Sudeste e Sudoeste etc.

Consequentemente, qualquer elemento colocado nesse plano pictórico, tem a sua posição e direção absolutamente determinada - sempre em relação às quatro margens - que passam então a funcionar como eixos - vertical e horizontal, desse novo universo.

Por exemplo



Neste campo pictórico que nós limitamos aqui - este quadrado está limitado, ou melhor, localizado no canto direito, em cima. Isto porque nós avaliamos a sua posição em relação à um sistema de referências que são as margens.

São as margens que determinam a posição e a direção de um elemento no campo pictórico de duas dimensões. Si nós agora apagarmos estas margens o quadrado não estará mais no canto direito em cima - estará agora no canto esquerdo em baixo, porque o nosso sistema de referencia agora, são as margens do quadro negro.

Portanto cada campo pictórico de acordo com as suas margens, tem o seu proprio sistema de referencias, que determinam a posição e a direção dos elementos visuais nele colocados.

6a. AJULA

Na aula passada nós descobrimos que, no plano, - nesse mundo de duas dimensões que estamos estudando - são as quatro margens, que nos servem de sistema de referencia e determinam a posição de qualquer elemento colocado dentro dos limites que as margens formam.

Vamos hoje ver quais são as consequencias praticas dessa descoberta, para o estado que estamos fazendo.

Estamos ainda estudando as características dos elementos visuais, portanto vamos ver como esses elementos se comportam, quando colocados nesse mundo de duas dimensões, cercado por quatro margens.

Uma pedra, uma arvore, ou um peixe tem vida propria característica no ambiente em que elas vivem.

8

A pedra é estatica, imovel, baseada no seu peso - ela esta "amarrada" à terra pela força da gravidade.

A arvore se expande em todas as direções porem não pode mudar de posição.

O peixe nadando na agua se move em qualquer direção, e assume a posição que ele quer.

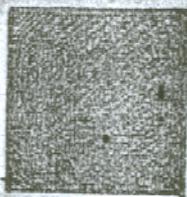
Da mesma maneira - um elemento de expressão plastica, um ponto, uma linha, ou uma forma, logo que nos colocarmos no plano de duas dimensões, limitados pelas quatro margens adquire uma vida propria imediatamente.

Uma vida cuja expressão depende justamente da posição que ele ocupa em relação as quatro margens. Conforme a sua posição e tamanho - um mesmo elemento transmite a nossa vista uma variedade imensa de sensações diferentes.

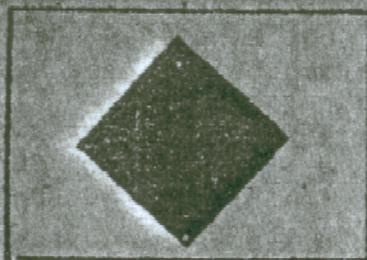
Por exemplo

Este quadrado colocado exatamente no centro desse espaço retangular, nós dá uma sensação de firmeza de estabilidade - a sua distancia da margem de cima é igual ao da margem de baixo - a distancia à esquerda é igual da distancia à direita - os seus lados são paralelos às quatro margens - ele esta em repouso

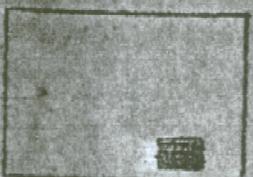
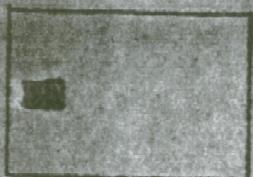
Se nos virarmos o mesmo quadrado, em torno de um



seu eixo, sem tira-lo do centro, ele ainda esta firme, porem ad-quiriu uma angulosidade que o faz mudar de forma - não parece mais quadrado - parece um losango. Nós temos a impressão de que ele perdeu grande parte de seu peso -



Ele adquiriu uma vibração e uma força, que parece a de um avião ainda firme na terra - mas com todos os motores funcionando, pronto para levantar vôo.

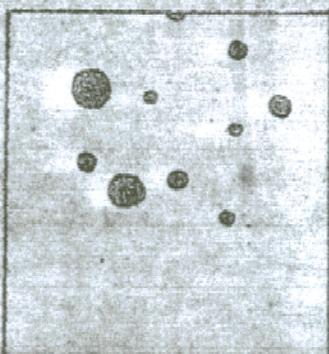


Quatro exemplo - ainda com um elemento só - porem agora variando sua posição em relação as margens. Na primeira figura, ele esta novamente no centro - firme - estavel em repouso. Na segunda figura, aproxima-se da margem à esquerda - e nós dá a impressão de querer fugir por este lado - portanto nós dá uma sensação de ?, aumentada por uma sensação de espaço. Porque qualquer objeto que parece se mover - parece percorrer o espaço. 9

Na terceira figura o quadrado parece ter caído e sido amparado pela margem inferior. Agora não mais como na figura anterior (2) a sensação de um objeto em movimento, mas a sensação de um movimento que já passou é de um espaço que foi percorrido. Na quarta figura o quadrado esta flutuando aproximando-se do canto direito superior.

Si nós introduzirmos mais do que um elemento - a sensação de movimento e espaço ainda será aumentada, principalmente se os elementos foram de tamanhos diferentes.

Um exemplo tipico é este desenho de Kandinsky - já projetado na primeira aula.



Char- de Pontes em Ascensão e de fato esses pontos negros - parecem estar subindo para o alto como balões cheios de gás. Parecem estar subindo para o alto porque este grupo de pontos está mais perto da margem superior, do que da inferior e além disso parecem estar em vários planos - portanto dando uma sensação forte de espaço - porque eles são de tamanhos diferentes.

- Vamos agora projetar uma aplicação prática dessas características aplicadas ao desenho comercial - ou seja à desenho de publicidade.

(projeção)

6a. aula

Luz e Cor

Para finalizar o estudo dos elementos básicos de expressão, vamos falar hoje um pouco sobre a cor e consequentemente sobre a luz, porque não se pode falar sobre a cor sem mencionar a origem das cores que é a luz.

Como todos sabem, a energia do sol é irradiada em forma de vibrações eletro-magnéticas, com uma variedade infinita de comprimentos de ondas, desde as ondas ultracurtas dos chamados raios cósmicos que tem um comprimento de bilionésimos de milímetros, até ondas longas que atingem 5 km de comprimento.

Ora a nossa vista está construída fisiologicamente de tal maneira, que nós só percebemos uma parte dessas vibrações dentro de um limite de comprimento de ondas que vai de 400 milimicrons até 700 milimicrons. (1 milimicron seria a milionésima parte de um milímetro).

10

A nossa vista é portanto uma espécie de aparelho de rádio televisão, que só capta uma certa faixa das ondas da energia irradiada do sol.

Essa faixa de ondas, a nossa vista percebe em forma de luz - A luz branca do sol. Nessa luz branca do sol, estão contidas todas as cores que a nossa vista pode perceber, com todas as suas gradações e tonalidades.

A primeira experiência científica para a decomposição da luz branca solar em suas componentes coloridas, foi feita no ano de 1666 pelo celebre matemático, físico e filósofo inglês Sir Isaac Newton.

(Projeção)

Através de um prisma triangular, o raio de luz branco, foi decomposto em suas componentes coloridas - que vão desde o violeta com o comprimento de onda de 400 milimicrons, passando gradualmente para o azul para o verde, deste para o amarelo e do amarelo para o vermelho com o comprimento de onda de 700 milimicrons. Este é o chamado espectro-solar, espectro porque as cores não tem corpo e aparecem como fantasmas, vindo de longas distâncias do Universo.

Os raios ultra-violetas abaixo de 400, e os raios infra-

Char- de Pontes em Ascensão e de fato esses pontos ne-
gros - parece estar subindo para o alto como balões
cheios de gas. Parece estar subindo para o alto porque
este grupo de pontos está mais perto da margem superior,
do que da inferior e além disso parecem estar em varios
planos - portanto dando uma sensação forte de espaço -
porque eles são de tamanhos diferentes.

- Vamos agora projetar uma aplicação pratica dessas ca-
racteristicas aplicadas ao desenho comercial - ou seja
à desenho de publicidade.

(projecção)

6a. aula

Luz e Cor

Para finalizar o estudo dos elementos basicos de expres-
são, vamos falar hoje um pouco sobre a cor e consequen-
temente sobre a luz, porque não se pode falar sobre a
cor sem mencionar a origem das cores que é a luz.

Como todos sabem, a energia do sol é irradiada em for-
ma de vibrações eletro-magneticas, com uma variedade in-
finita de comprimentos de ondas, desde as ondas ultra-
curtas dos chamados raios cosmicos que tem um comprimen-
to de bilionesimos de milímetros, até ondas longas que
atingem 5 klm de comprimento.

Ora a nossa vista está construida fisiologicamente de
tal maneira, que nós so percebemos uma parte dessas vi-
brações dentro de um limite de comprimento de ondas que
vae de 400 milimicrons até 700 milimicrons. (1 milimicon
seria a milionesima parte de um milimetro).

10

A nossa vista é portanto uma especie de aparelho de ra-
dio televisão, que só capta uma certa faixa das ondas
da energia irradiada do sol.

Essa faixa de ondas, a nossa vista percebe em forma de
luz - A luz branca do sol. Nessa luz branca do sol,
estão contidas todas as cores que a nossa vista pode
perceber, com todas as suas graduações e tonalidades.

A primeira experiencia cientifica para a decomposiçã
da luz branca solar em suas componentes coloridas, foi
feita no ano de 1666 pelo celebre matematico, fisico e
filosofo ingles Sir Isaac Newton.

(Projecção)

Atravez de um prisma triangular, o raio de luz branco,
foi decomposto em suas componentes coloridas - que vão
desde o violeta com o comprimento de onda de 400 mili-
microns, passando gradualmente para o azul para o verde,
deste para o amarelo e do amarelo para o vermelho com
o comprimento de onda de 700 milimicrons. Este é o cha-
mado espectro-solar, espectro porque as cores não tem
corpo e aparecem como fantasmas, vindo de longas
distancias do Universo.

Os raios ultra-violetas abaixo de 400, e os raios infra-

mente a luz branca.

Esses três raios de cor básicos e indivisíveis e que são chamados portanto de Primários são o vermelho - o verde e o azul.

Vamos desenhar esquematicamente a mistura de raios coloridos de acordo com as experiências de Maxwell.

Essa mistura de cores por meio de luz chama-se - mistura aditiva - porque n-ós estamos somando luz com luz, obtendo cada vez luzes mais claras até obtermos o branco.

As cores diametralmente opostas chamam-se complementares - portanto a mistura resultante de duas primárias é sempre a complementar da 3ª. primária e misturando-se uma primária com a sua complementar obtém-se a luz branca, porque na complementar estão incluídas as outras duas primárias.

Vamos agora ver o que acontece teoricamente - quando misturamos pigmentos no papel.

A mistura de tintas no papel cham-se mistura subtrativa - porque como já vimos - quando pintamos uma cor no papel, a substância que chamamos tinta absorve certos raios coloridos da luz branca e reflete outros - assim os raios absorvidos são uma diminuição de luz - e quanto mais tinta a gente usar, mais luz a gente vai tirando até que chega um ponto em que todos os raios coloridos foram absorvidos e o papel fica preto - tiramos toda a luz.

Vamos então fazer um pouco de aritmetica colorida e ver como esse fenomeno acontece.

Sabemos que pela experiencia de Maxwell, o

$$\text{branco} = \text{vermelho} + \text{verde} + \text{azul}$$

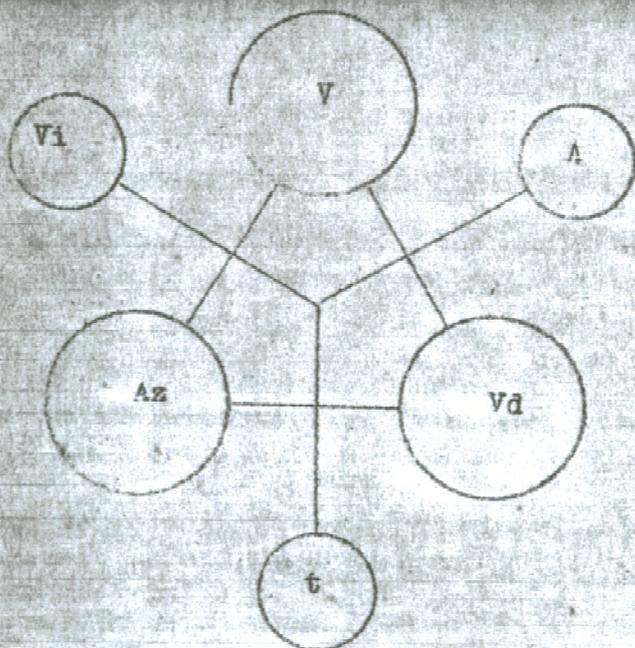
Vamos então fazer uma mistura de cores começando dessa vez com as cores secundarias ou complementares.

$$\text{o Amarelo} = \{ \text{vermelho} + \text{verde} \} = \text{branco} - \text{azul}$$

$$\text{o Violeta} = \{ \text{vermelho} + \text{azul} \} = \text{branco} - \text{verde}$$

$$\text{o Turquesa} = \{ \text{verde} + \text{azul} \} = \text{branco} - \text{vermelho}$$

Portanto vamos agora construir o nosso circulo teorico de cores primarias e complementares.



Ora, quando nós queremos aplicar essa teoria de luz e cor na pratica surge logo uma dificuldade - que e' o amarelo.

Sabemos pelas experiencias de Maxwell, que o raio vermelho misturado com o raio verde, dá luz amarela - portanto uma mancha amarela no papel e' u'a mistura das cores vermelhas e verdes do sol que se misturam e incidem na nossa vista na forma de amarelo. Ora na pratica para fazer cor amarela no papel, nós não dispomos de meios para misturar raios vermelhos e verdes, e nem uma outra cor misturada dá amarelo.

Misturando pigmento verde + azul - dá turqueza
" " vermelho + azul - dá violeta.

Mas, misturando pigmento verde + vermelho - dá uma "sugoi-rinha" marron.

Percebendo essa dificuldade de ordem pratica, os varios sistemas de cores que existem - e que vamos analisar agora admitem o amarelo, que teoricamente é uma cor secundaria, como cor primaria, ou melhor como pigmento primario.

É verdade que uma ramificação da Escola Impressionista Franceza do seculo 19 - os chamados Pointilistas - porque pintavam com pontinhos de cor juxtapostos, conhecendo as experiencias de Maxwell - procuraram reproduzir na tela, o fenomeno da mistura de raios vermelhos e verdes para formar o amarelo. E de fato se examinarmos uma tela de Seurat ou de Signac - o que a 5 metros de distancia nos parece uma superficie amarela brilhante - de perto são pontinhos minuculos verdes e vermelhos juxtapostos, que a nossa vista à distancia mistura em amarelo.

12

Certos filmes coloridos como o Dufay, por exemplo, também usam esse processo - num filme Dufay, uma superficie amarela, examinada com o vidro de aumento contém somente particulas verdes e vermelhas. Porém na pratica, para o uso de Composição - quando nós queremos pintar uma superficie de amarelo, a gente vai até uma casa de tintas e compramos um tubinho de amarelo...

Portanto os sistemas de cores que vamos ver agora, tanto os anteriores a Maxwell que desconheciam as suas experiencias como os modernos - admitem o amarelo como pigmento basico ou primario.

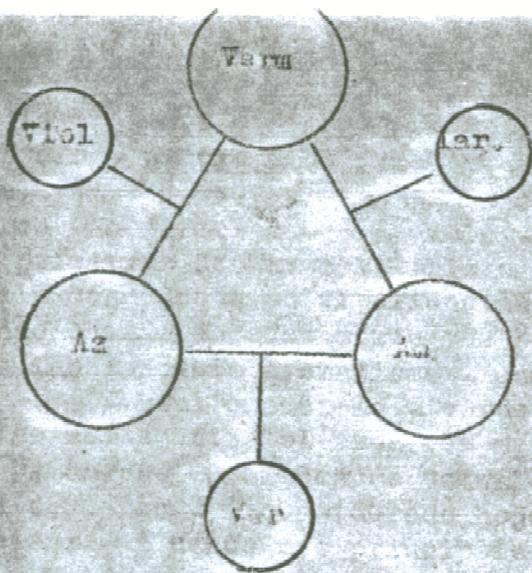
SISTEMAS DE CORES

O primeiro sistema de cores que vamos analisar é o sistema classico - conhecido por todo mundo e que tinha no grande poeta alemão Goethe o seu principal defensor.

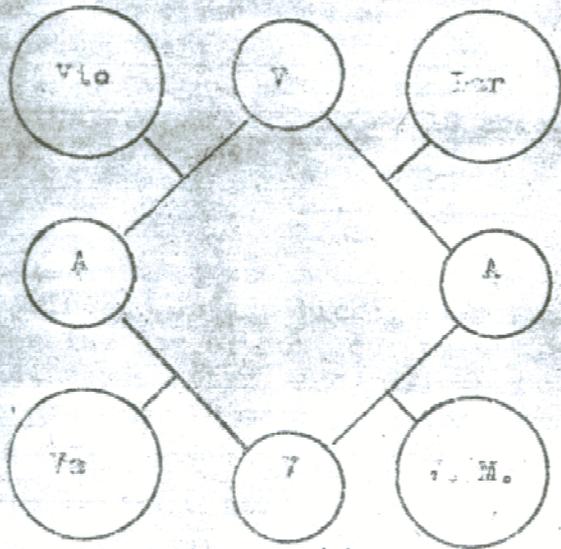
Esse sistema parte da noção pratica de que cores ou pigmentos primarios são aqueles com os quais se podem no papel produzir por mistura subtrativa todas as outras cores.

E tem então, os três pigmentos basicos desse sistema ;
azul - amarelo - vermelho

Esse sistema tem o defeito de considerar o verde como pigmento secundario - De fato - querendo a gente pode obter verde misturando azul com amarelo - mas na pratica - overde a gente compra já preparado.

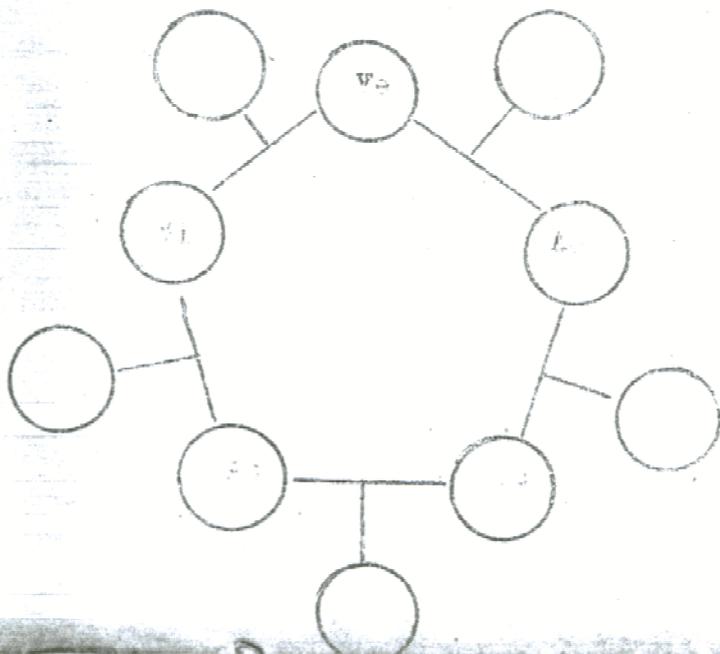


SISTEMA
CLASSICO



SISTEMA
OSTWALD

13



SISTEMA
MUNSELL

Em segundo lugar temos o sistema do celebre fisico e quimico alemão Dr. Ostwald - premio nobel de fisica e quimica de 1909 - e falecido em 1947. O sistema Ostwald admite como pigmentos basicos - o verde - o vermelho - o amarelo - e o azul - portanto as três cores primarias de Maxwell, mais o amarelo.

Porem Ostwald conhecendo as experiencias de Maxwell, tomou a precaução de não chamar as suas cores de cores primarias e sim de 4 sensações fundamentais cromaticas - complementares duas a duas, - azul e amarelo - verde e vermelho

Misturando as cores entre si cada vez mais Ostwald chega ao seu circulo de 24 cores. O sistema de Ostwald, bem como a sua teoria de harmonia de cores - é considerado hoje em dia em geral, como o mais eficiente - é usado nas principais escolas de arte da Europa e Estados Unidos.

E por fim, a titulo de informação, vamos analisar o sistema do artista e professor norte-americano Munsell (1856 - 1918)

Munsell fez o seu circulo de cores partindodas 5 sensações principais do espectro solar.

Violeta - azul - verde - amarelo - vermelho.
e chega portanto a um circulo de 10 cores - sendo complementares as diametralmente opostas.

Quanto a aplicação dessas teorias e desses sistemas - podem dizer o seguinte. As experiencias de Maxwell são importantes para aquelas dos alunos, que mais tarde talvez tenham a oportunidade de desenhar cenografia para o teatro e onde a iluminação das cenas e da ação é feito com luzes coloridas.

14

Quanto ao nosso uso de cor em composição, a unica noção que é importante ter em mente é a noção das cores complementares.

Analizando esses sistemas, nos vemos porque em detalhe eles discordam quanto as cores que são complementares - porem de uma maneira geral tomando como media o sistema Ostwald, podemos dizer que os vermelhos e os verdes são complementares e tambem os azuis e amarelos

Ora as cores complementares são aquelas que mais contraste fazem entre si - portanto são as que mais se realçam mutuamente. Por ex. Se nos tivermos uma composição em que predomina tons azuis - um pouco de amarelo colocado com gosto e imaginação faz valer ainda mais o azul e o azul por sua vez faz brilhar o amarelo, dando portanto mais vida a uma composição. E como nos sabemos teoricamente que os mais azuis e amarelos - somando completam a luz branca - a nossa sensibilidade, confirma inteiramente a teoria - encontrando numa composição dessa natureza - uma certa harmonia que foi completada.

(projeções - Mondrian)

Nota - Não quero com isso afirmar que só as cores complementares dão um resultado artistico em composição, nem eu quero dar uma receita para harmonia de cores. O que lhes mostrei é apenas uma aplicação elementar da teoria estudada nesta lição e um ponto de partida para cada um dos senhores impro-

visarem de acordo com o gosto e a sensibilidade. Alias os maiores coloristas de todas as épocas - nunca usaram teorias ou receitas - os resultados - artisticos fabulosos que eles atingiram eram sempre conseguidos de sua grande intuição e sensibilidade estetica livremente empregadas.

7 a. AULA

EQUILIBRIO

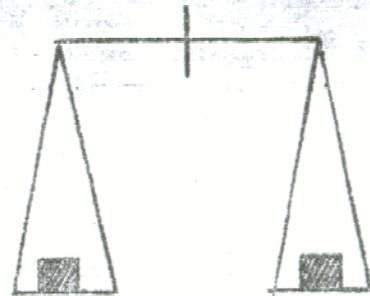
Iniciando hoje o estudo dos princípios ou leis da Composição - vamos começar a analisar um principio universalmente presente em todos as obras de arte de todos os tempos.

EQUI|LIBRIO aequi|libra

A origem desta palavra são duas raizes latinas AEQUI e LIBRA que significam aequi=igual e libra=peso ou balança. Portanto Equilibrio quer dizer de igual peso. Transferindo esse conceito para a Com - posição no plano - quando falamos do peso de um elemento plastico - evidentemente nos referimos ao seu peso visual - há uma força de expressão plastica - que depende do seu tamanho - da sua forma - de sua cor e de sua direção.

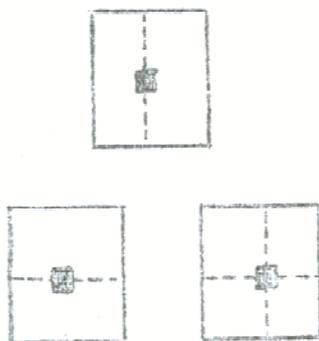
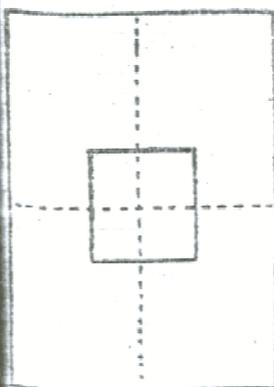
Quando os pesos visuais de todos os elementos de uma imagem se equi valem plasticamente - seja com relação a um eixo vertical, seja com relação a um heixo horizontal ou seja com simplesmente em relação ao centro de gravidade do campo pictorico dâzemos que a composição está em Equilibrio.

Em primeiro lugar vamos analisar a forma mais simples e elementar do equilibrio qué é o equilibrio estatico. Essa forma de equilibrio como o nome especifica e caracteriza-se principalmente pela sime tria. Si nos fizermos o diagrama de uma balança e se de um lado puzermos um deter minado peso, digamos de 1 quilo, a for ma mais simples de obtermos o equilibrio em balanço, é colocar no outro prato ou tro peso de 1 quilo.



Transferindo esse conceito elementar de equilibrio para o campo pic torico de 2 dimensões nós já temos uma serie de interpretações que depende do tipo e do numero de elemento plasticos usados.

No campo pictorico o eixo vertical e o eixo horizontal, ou os dois juntos fazem o papel da agulha da balança. Dividindo o campo pic torico em 2 ou 4 campos analisamos os pratos da balança.

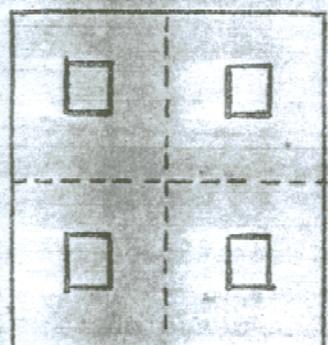
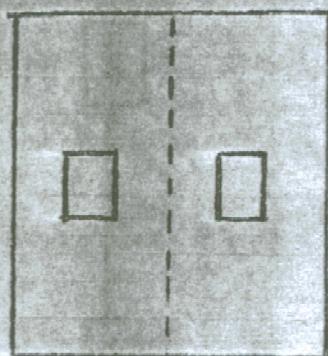


Por exemplo começando com a for ma mais simples - ou seja um ele mento só, se nós colocarmos esse elemento no centro, ele estará em equilibrio, por que a sua area foi distribuida igualmente em relação aos eixos do papel que dividiram o campo pictorico em quatro qua drantes.

E portanto um exemplo perfeito de equilibrio estatico e simetrico e todos nós conhecemos inumeros

exemplos desse tipo de equilíbrio.
(projeções)

Dividindo esse elemento em duas partes teremos as duas variações sobre o mesmo tema.



Se nós por sua vez dividirmos em duas partes cada um dos dois elementos teremos uma terceira possibilidade de equilíbrio estático e simétrico.

É também uma forma de equilíbrio muito conhecida e temos como exemplo em arte decorativa principalmente as azulejos e os ladrilhos com desenhos tradicionais que tem por base essa forma de equilíbrio estático.

Ora, como eu disse a princípio, essa maneira quase matemática de obter equilíbrio - com um mesmo elemento de perfeito equilíbrio e todo mundo vê que ela é absolutamente monótona e sem vida.

Os artistas tradicionais já conheciam esta falha e se nos analisarmos com cuidado um azulejo português por exemplo, nessas casas antigas coloniais que existem em Santos e no Rio de Janeiro nós vemos que esse defeito de monotonia e de falta de vida foi corrigido pela introdução de um princípio importantíssimo em 16 Composição - talvez mais importante do que o próprio Equilíbrio - Um princípio que nós chamamos de **C O N T R A S T E**.

O contraste consiste em justaposições de elementos de qualidades nitidamente diferentes e que justamente por contraste dão realce e vida uns aos outros. O contraste pode ser de tamanho, de forma, de cor e de direção. Vamos ver então o que acontece aqui com a nossa composição de quatro quadrados perfeitamente equilibrados, porém monótonos e sem vida se nós, sem sairmos do equilíbrio estático e simétrico e dentro da forma retangular, introduzimos nessa composição um pouco de contraste.

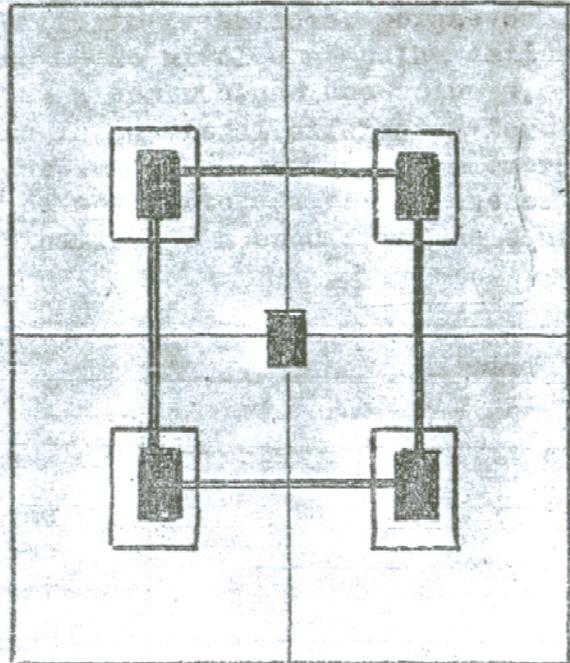
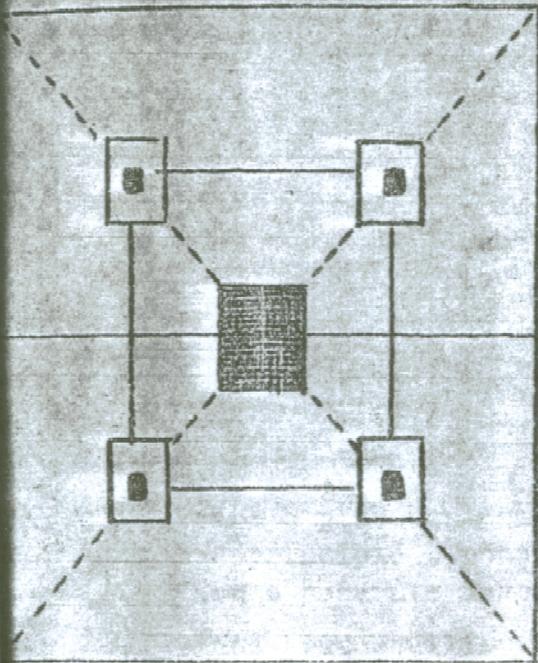
Um outro tipo de equilíbrio ainda estático é o que se baseia no seguinte princípio de pesos (fig. 1). A transposição dessa ideia para o plano pictórico resulta uma composição de equilíbrio ainda simétrico, cujas simetria porém se permaneceu em relação a um dos eixos, seja o vertical seja o horizontal é uma composição que pela sua natureza não contém em si elementos de contraste.

8a. AULA

Na última aula nos vimos o que significa equilíbrio em composição - e analisamos a forma mais elementar e conhecida do equilíbrio - o equilíbrio estático. Vimos também que o equilíbrio estático se caracteriza-se por uma distribuição exata e simétrica de pesos - distribuição essa, que transporta para o plano gráfico da composição - resulta em composição cujo equilíbrio depende de uma perfeita simetria - seja em relação ao eixo vertical, seja em relação ao eixo horizontal, ou em relação aos 2 eixos simultaneamente.

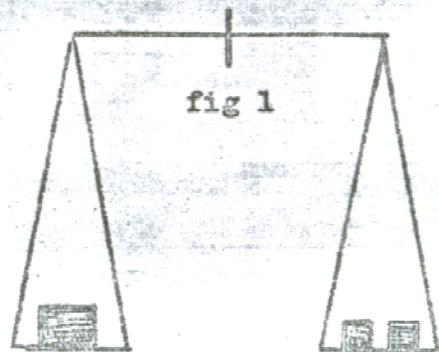
A despeito de termos introduzido um elemento muito importante, que é o Contraste para dar mais vida às nossas composições simétricas - eu acho que ficam bem evidentes - principalmente na prática - que as composições perfeitamente simétricas e de equilíbrio estático - oferecem pouco interesse

TEXTO
IV
TIPO



ão composições que não tem nenhum movimento interior, e que não conseguem prender a atenção do observador por muito tempo, justamente por serem por demais evidentes.

prova disso é que a maioria dos alunos entendendo esse desinteresse - quase que intuitivamente procuram fugir de alguma maneira à simetria, enquanto outros procuram enriquecer e dar vida às composições com ritmos e texturas - afim de torna-las mais interessantes.



17

ra, a principal aplicação do nosso estudo de Composição no plano, é a arte gráfica - e uma das principais exigências da arte gráfica contemporânea (seja do cartaz, da capa de livro, anúncio etc) é a de prender a atenção do observador e transmitir uma ideia de uma maneira simples, inteligente e original.

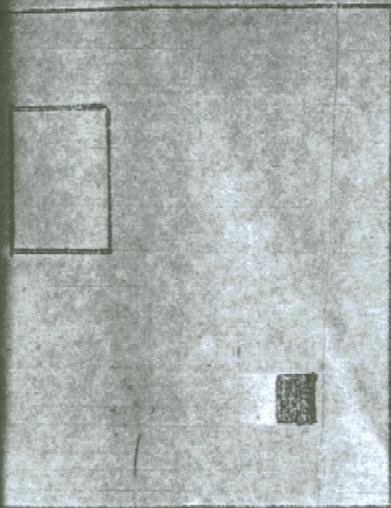
esse sentido a Composição simétrica de equilíbrio estático oferece poucas oportunidades - justamente porque o artista para tornar a composição simétrica mais viva e mais interessante - complicava nos detalhes...

Quando a composição deveria ser simples e o seu interesse e originalidade deveria estar não nos detalhes, mas sim na sua estrutura interna - resultado de um equilíbrio não estático - O Equilíbrio Dinâmico, que vamos analisar hoje.

Da mesma maneira como no equilíbrio estático - podemos também - para o equilíbrio dinâmico - encontrar analogias nos diagramas de uma balança.



Vamos começar com o exemplo classico do quilo de chumbo - equilibrado por um quilo de penas. Sentimos o equilibrio da balança, porque os pratos estão no mesmo nivel e a agulha está vertical - porem a contradição dos volumes, cada um com uma força visual diferente, forma no observador uma tensão optica - que empresta um caracter de movimento, de forças que se combatem, de dinamismo - a essa forma de equilibrio.



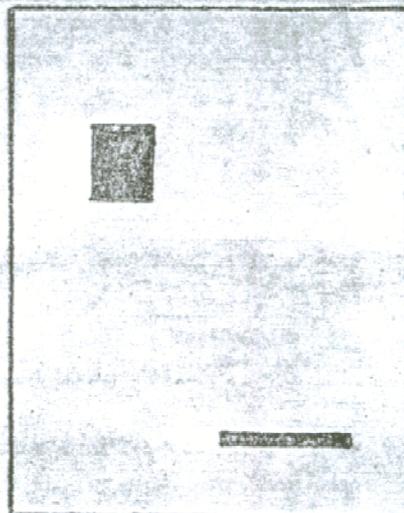
transfundo para o plano bi-dimensional do desenho, esse principio - poderemos exemplifica-lo com o seguinte desenho esquerda.

uma area grande leve equilibrada por uma area pequena pesada. simetria de distancia em relação ao eixo. assimetria de formas .

Outra forma de equilibrio dinamico é a que resulta da analogia de uma gangorra - onde um adulto se equilibra com uma criança. (desenho à direita).

esse segundo caso ao contrario do primeiro onde os valores são diferentes mas os pesos iguais - tanto os pesos, como os volumes são diferentes um do outro é o equilibrio é conseguido pela variação da distancia do braço de alavanca em relação ao centro de gravidade. No plano grafico isso significa.

assimetria completa de formas e de distancias - em relação ao centro de gravidade do desenho - que porem sempre continua, como ponto de referencia intuitivo - tanto para o artista como para o observador.



-----oooooooooooooooo-----

curso secundário

produção de equipamentos

comunicações visuais

metal

madeira

cerâmica

textil

outros materiais

foto-cine

gráfica

O Instituto de Arte Contemporânea surge por iniciativa do «Museu de Arte» de São Paulo, com a finalidade de colocar à disposição dos jovens uma escola e um centro de atividade, onde serão estudados e divulgados os princípios das artes plásticas em favor da colctividade e em absoluta coerência com a época.

Um grupo de arquitetos, artistas e técnicos, persuadido da necessidade dessa iniciativa, reuniu-se com o objetivo de trabalhar nessa escola rigorosamente disciplinada e orientada numa base didática, visando:

— formar jovens que se dediquem à arte industrial, e se mostrem capazes de desenhar objetos nos quais o gosto e a racionalidade das formas correspondam ao progresso e à mentalidade atualizada;

— aclarar a consciência da função social do desenho industrial, refutando a fácil e deletéria reprodução dos estilos superados e o diletantismo decorativo;

— ressaltar o sentido da função social que cada projetista, no campo da arte aplicada, deve ter em relação à vida.

Em uma palavra o I.A.C., solicitando a colaboração definitiva da indústria, deseja incrementar a circulação de idéias novas, de novos entendimentos no campo estético, erroneamente considerado como «torre de marfim» para iniciados, generalizando o mais possível as conquistas da arte, da tradição e da cultura.

curso preliminar

teoria e estudo da forma

conhecimento dos materiais, métodos e máquinas

elementos culturais

matemática
perspectiva
desenho a mão livre

observação e representação

plano

côr e luz

espaço

composição

materiais: contacto e pesquisa
técnica de trabalho e métodos de produção

elementos de arquitetura
história da arte
psicologia e sociologia

DOCUMENTAÇÃO E BIBLIOGRAFIA

DOCUMENTAÇÃO

ARTIGOS DE JORNAIS

Para a solução dos problemas vitais da arte contemporânea. Iniciativa altamente progressista – criação do Instituto de Arte Contemporânea. Diário de São Paulo, São Paulo, 28.02.1950

No Museu de Arte. Instalação do Instituto de arte contemporânea. Diário de São Paulo, São Paulo, 8.03.1950.

Instalação do Instituto de arte contemporânea: O belo a serviço da indústria – fundamentos no desenho. Diário de São Paulo, São Paulo, 8.03.1950.

No Museu de Arte. Instituto de arte Contemporânea. Professores que farão parte da Congregação. Diário da Noite, São Paulo, 22.03.1950.

Debatidos o programa e finalidades do Instituto de Arte Contemporânea. Diário de São Paulo, São Paulo, 22.03.1950.

Instituto de Arte Contemporânea. Diário de São Paulo, São Paulo, 29.03.1950.

Instituto de Arte Contemporânea. Folha da manhã, São Paulo, 13.04.1950.

Finalidades do IAC no Museu de arte. Pretende Colocar os modernos métodos de produção a serviço da arte contemporânea. Diário de São Paulo, São Paulo, 15.06.1950.

Instituto de Arte Contemporânea. Jovens de todos os Estados Reunidos num Movimento Significativo, Diário de São Paulo, São Paulo, 13.02.1951.

Uma escola e um centro de atividades artísticas. Inicia-se amanhã o funcionamento do Instituto de Arte Contemporânea. Diário de S. Paulo, 28.02.1951.

Inicia-se amanhã o funcionamento do Instituto de Arte Contemporânea. Arquitetos, pintores, artistas, técnicos, sob a orientação do Museu de arte, lançam uma iniciativa destinada a produzir cultura e arte. Diário de S. Paulo, São Paulo, 28.02.1951.

O I. A. C. do Museu de Arte de São Paulo. Diário de São Paulo, São Paulo, 02.03.1951.

CATÁLOGO

Centro de Lazer SESC - Fábrica Pompéia; Museu de Arte São Paulo Assis Chateaubriand. (São Paulo, SP). *O Design no Brasil História e Realidade: catálogo.* São Paulo, 1982. Catálogo de exposição.

ENTREVISTAS

Entrevistas realizadas ao longo do mestrado:

Alexandre Wollner, concedida em 23 de junho de 2004.

Ari Antonio da Rocha, concedida em 19 de janeiro de 2006.

Atilio Baschera, concedida em 7 de junho de 2006.

Estella Aronis, concedida em 10 de janeiro de 2005

Flavio Motta, concedida em 7 de outubro de 2005

Irene Ivanovsky Ruchti, concedida em 25 de outubro de 2005

Ludovico Martino, concedida em 06 de janeiro de 2005

Luiz Hossaka, concedida em 12 de janeiro de 2006

Entrevistas realizadas como jornalista, em período anterior ao mestrado:

Charles Bosworth, concedida em janeiro de 1990

Pietro Maria Bardi, concedida em janeiro de 1990

MEIO ELETRÔNICO

BASTIDIANA - Centre d'Etudes Bastidiennes. Disponível em <http://www.unicaen.fr/mrsh/lasar/bastidiana/ARTICLE.html>. Acesso em 17.10.2005.

BLUM, Betty. *Oral History of Serge Chermayeff*. Disponível em: <http://www.artic.edu/aic/libraries/caohp/chermayeff.html>. Acesso em: 02.05.2006.

El poder de la palabra. Disponível em: <http://www.epdlp.com/literatura.php>. Acesso em 25.10.2006

Universidade Iberoamericana. Disponível em: <http://www.uia.mx/>. Acesso em 24.10.2005.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. *Tensão moderno/popular em Lina bo Bardi: nexos de arquitetura*. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp165.asp>. Acesso em 20.10.2005.

ARTIGOS DE PUBLICAÇÕES CIENTÍFICAS

CHYPRIADES, Heloisa Dallari. *Os primeiros cartazes geométricos brasileiros*. In. Revista Pós nº 6, dezembro de 1996.

D'HORTA, Vera. *Discordâncias cordiais: a correspondência entre Kandinsky e Segall (1922-1939)*. In: revista de História da Arte e arqueologia. Campinas: Unicamp, volume 1, 1994, p. 210 a 225.

FERNÁNDEZ, Silvia. *The Origins of Design Education in Latin America: From the hfg in Ulm to Globalization*. Design Issues: Volume 22, Number 1 Winter 2006.

KATINSKY, Roberto Julio. *As cinco raízes formais do desenho industrial*. In, Arcos: design, cultura material e visualidade. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Design, Escola Superior de Desenho Industrial, Contra Capa, volume 2, único, out. de 1999, p. 16 a 43.

LIMA, Guilherme Cunha. *Pioneers of Brazilian Modern Design*. Desire, designum, design. 4th European Academy of Design, Conference Proceedings 10-12 April 2001, Universidade de Aveiro. p. 137.

MORAES, Dijon. The local-Global Relation: *The new challenges and design opportunities. Brazil as a local case*. Desire, designum, design. 4th European Academy of Design, Conference Proceedings 10-12 April 2001 Universidade de Aveiro, p. 92.

ARTIGOS DE REVISTAS

BARDI, P. M. *Masp ano 30, Arte Vogue*, novembro de 1977.

CARRANZA, Edite Galote R; CARRANZA, Ricardo. *Roberto José Goulart Tibau. Arquitetura e Urbanismo*. São Paulo, v.17, n.103, p.89-95, ago./set, 2002.

LEON, Ethel. *Os arquitetos do design total. Design & Interiores*. São Paulo, ano 3, n. 16, p. 126-133, outubro de 1989.

_____. *O Senhor Masp. Design & Interiores*. São Paulo, ano 3, n. 18, p. 66-69, fevereiro de 1990.

_____. *Arnoult, o estrategista da produção seriada. Design & Interiores*. São Paulo, ano 3, n. 21, p. 102-109, novembro de 1990.

_____. *Emilie Chamie. Rigor e paixão nas artes gráficas brasileiras. Design Belas Artes*. São Paulo, n. 6, p. 34-37, julho de 1999.

_____. *Estella Aronis, a profissional dos mil instrumentos. Design Belas Artes*. n. 8, p.37-40, setembro de 2000.

_____. *O amor aos detalhes do arquiteto, designer e empreendedor Jorge Zalszupin. Design Belas Artes*. São Paulo, ano 7, n. 9, p. 35-40, novembro de 2001.

_____. *Milly Teperman. Intuição e cultura no mundo dos móveis, Design Belas Artes*, ano 6, n. 7, p. 39-44, fevereiro de 2002.

_____. *Design e artesanato: relações delicadas. D'ART*. São Paulo, n. 12, 2005.

Revista *Habitat*. São Paulo, 1950-1954: nos. 1 a 14.

LIVROS, DISSERTAÇÕES E TESES

ACAYABA, Marlene. *Branco & Preto. Uma história de design brasileiro nos anos 50*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994.

- ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- AMARAL, Aracy A (coord.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna/São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Progetto e Oggetto*. Milano: Edizioni Meduza, 2003.
- _____. *Walter Gropius e La Bauhaus*. 2 ed. Torino: Giulio Einaudi editore, 1988.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX*. São Paulo: EDUSC, 2001.
- ASHCAR, Renata. *Brasilessência: a cultura do perfume*. São Paulo: Editora BestSeller, 2001.
- AUGÉ, Marc. *Pour une Anthropologie des Mondes Contemporains*. Flammarion, 1997.
- AZEVEDO, Ricardo Marques de. *Metrópole: Abstração*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. 2 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- BARATA, Mario. *Presença de Assis Chateaubriand na vida brasileira*. São Paulo: Martins, 1970.
- BARDI, Pietro Maria. *A Cultura Nacional e a Presença do Masp*. São Paulo: Fiat do Brasil, 1982.
- _____. *Excursão ao território do Design*. São Paulo: Banco Sudameris do Brasil, 1986.
- _____. *L' experience didactique du Museu de Arte de São Paulo*. Parte Museum v.1, n. 3-4. Dec. 1948.
- _____. *Profile of the new brazilian art*. Trad. John Drummond. Rio de Janeiro: Kosmos, 1970.
- _____. *Mestres, artífices, oficiais e aprendizes no Brasil*. São Paulo: Sudameris, 1981.
- _____. *Sodalício com Assis Chateaubriand*. São Paulo: MASP/SHARP, 1982.
- _____. *The Arts in Brazil. A New Museum at São Paulo*. Trad. John Drummond. Milan, Italy: Edizioni del Milione, 1956.
- _____. *40 anos de MASP*. São Paulo: Crefisul, 1986.
- BARROS, Regina Teixeira De; LINHARES, Tisa Helena P. *Antônio Maluf; Arte concreta paulista*. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.
- BURKHARDT, François. *Il pensiero di Enzo Mari*, in *Perché un libro su Enzo Mari*. Milano: Federico Motta Editore, 1997.
- CAMARGO, Mônica Junqueira de. *Oswaldo Bratke: uma trajetória de arquitetura moderna*. Dissertação (mestrado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/Universidade Mackenzie, 1995, professor orientador: Dr. Paulo V. Bruna.

- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 2003.
- CARDOSO, Rafael (org.) *O Design brasileiro antes do Design*. São Paulo: Cosacnaify, 2005.
- CAUDURO, João Carlos. *Marcas CM Cauduro Martino Arquitetos Associados*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.
- CAVALCANTI, Pedro e CHAGAS, Carmo. *História da Embalagem no Brasil*. São Paulo: ABRE, 2006.
- CHAMIE, Emilie. *Rigor e paixão Poética visual de uma arte gráfica*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 1999.
- CLARO, Mauro. *Unilabor: desenho industrial, arte moderna e autogestão operária*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.
- DEAN, Warren. *A industrialização de São Paulo (1880-1945)*. 4 ed. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1991.
- DENIS, Rafael Cardoso. *Introdução à história do design*. São Paulo: Edgar Blücher, 2000.
- D'HORTA, Vera. *Preto no Branco*. In *A Gravura de Lasar Segall*. São Paulo: Museu Lasar Segall; Brasília: Ministério da Cultura/SPHAN/Fundação Pró-Memória, 1988, p. IX a XVII.
- DROOSTE, Magdalena/BAUHAUS Archiv. *Bauhaus 1919-1933*. Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokio, 2002.
- DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção. Artes plásticas, Arquitetura e classe dirigente no Brasil 1855-1985*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1989.
- FERNANDES, Florestan. *Mudanças Sociais do Brasil*. São Paulo: DIFEL, 1974.
- FERRAZ, Marcelo Carvalho, Org. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Empresa das Artes, 1993.
- FOSTER, Hal. *Design and Crime (and other diatribes)*. London/N. York: Verso, 2002, cap. 2.
- FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FRANCASTEL, Pierre. *Art et technique aux XIX et XX siècles*. Paris: Gallimard, 1996.
- GORMAN, Carma (org). *The Industrial Design Reader*, New York; Allworth Press, 2003.
- GROPIUS, Walter. *Bauhaus: Nova arquitetura*. 3 ed. Trad. J. Guinsburg e Ingrid Dormien, revisão Lúcio Gomes. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.
- GUIDOT, Raymond, *Histoire du Design 1940-2000*, Paris: Hazan, 2000.
- HERF, Jeffrey. *O Modernismo reacionário*. Trad. Cláudio f. da S. Ramos; revisão Marcelo Cippola e Equipe Ensaio. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, 1993.

- HESKETT, John. *Desenho Industrial*. Trad. Fábio Fernandes. Rio de Janeiro: Editora Universidade de Brasília/José Olympio Editora, 1997.
- LE CORBUSIER. *Artes decorativas*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LEON, Ethel. *Design brasileiro, quem fez, quem faz*. Rio de Janeiro: Senac Rio e Viana Mosley, 2005.
- LIMA, Maurício Nogueira. *Maurício Nogueira Lima*. São Paulo: Edusp, 1995.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da modernidade*. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1995.
- PARRY, Linda (org.) William Morris, Londres: Harry N.Abrams, Inc., Publishers, 1996.
- MARCUS, George H. *Functionalist Design An Ongoing History*. Munique e Nova York: Prestel-Verlag, 1995
- MARGOLIN, Victor. *The Struggle for Utopia*. Chicago/London: Univ. Of Chicago Press, 1997.
- MARI, Enzo. *Dov'è l'artigiano*. Milano: Electa Firenze, 1981.
- MARI, Enzo. *Progetto e passione*. Torino: Bollati Boringhieri editore, 2001.
- MELLO, João Manuel Cardoso de, NOVAIS, Fernando A. *Capitalismo tardio e sociedade moderna*. In, *História da Vida no Brasil: contraste da intimidade contemporânea*. Coordenador-geral da coleção Fernando A. Novais; organizadora do volume Lília Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- MOHOLY-NAGY, L. *La Nueva Visión y Reseña de un artista*. 4 ed. Trad. Brenda L. Kenny. Ediciones Infinito. Buenos Aires, 1997.
- MOHOLY-NAGY, L. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald, 1947.
- MORAIS, Fernando. *Chatô, o rei do Brasil: A vida de Assis Chateaubriand, um dos brasileiros mais poderosos do século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- MORRIS, William. *Architettura e socialismo. Sette saggi a cura di Mario Manieri-Elia*. Bari: Laterza, 1963.
- NIEMEYER, Lucy. *Design no Brasil. Origens e Instalação*. Rio de Janeiro: 2AB, 1997.
- PAIM, Gilberto. *A Beleza sob Suspeita*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- PAPANEEK, Victor. *Arquitetura e design: ecologia e ética*. Lisboa: Edições 70, 1995.
- PASCA, Vanni e PIETRONI, Lucia. *Cristopher Dresser Il Primo Industrial Designer*. Milão: Lupetti. 2001.
- PEIXOTO, Fernanda Arêas. *Diálogos brasileiros: uma análise da obra de Roger Bastide*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 2000.

- PENEDO, Alexandre. *Móveis Artísticos Z (1948-1961). O moderno Autodidata e seus recortes sinuosos*. Universidade de São Paulo, FAU/São Carlos, dissertação (mestrado), professor orientador Renato Luiz Sobral Anelli, novembro de 2001.
- PEREIRA DE SOUZA, Pedro Luiz. *Notas para uma História do Design*. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.
- PEVSNER, Nikolaus. *Os Pioneiros do Desenho Moderno*. 2 ed. Trad. João Paulo Monteiro; revisão Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- RISÉRIO, Antonio. *Avant-Garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.
- SANTI, Maria Angélica. *Contribuições aos estudos sobre as origens da produção seriada do mobiliário no Brasil – a experiência: Móveis Cimo S/A*. Universidade de São Paulo, FAU, dissertação (mestrado), professor orientador Gabriel Bolaffi, 10/3/2000
- SANTOS, Maria Cecilia Loschiavo dos. *Tradição e Modernidade no Móvel Brasileiro. Visões da utopia na obra de Carrera, Tenreiro, Zanine e Sérgio Rodrigues*. Universidade de São Paulo, FFLCH, dissertação (doutorado), professor orientador Otilia Beatriz Fiori Arantes. São Paulo, 1993.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977
- SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Artur Bratke*. São Paulo: ProEditores, 1997.
- SEMPRÚN, Jorge. *Veinte anos y un día*. Barcelona. Tusquets. 2003.
- SPARKE, Penny. *100 Anos de Design*. Octopus, 2003.
- TENTORI, Francesco. *P.M. Bardi, 2000*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 2000.
- VAN DE VELDE, Henry. *Formules d'Une Esthétique Moderne*. Bruxelas: L'Equerre, 1923.
- VILLAS-BOAS, André. *Identidade e Cultura*. Rio de Janeiro: 2AB, 2002.
- WHITFORD, Frank. *Le Bauhaus*. 2 ed. Paris: Editions Thames and Hudson, 1989.
- WICK, Rainer, *Pedagogia da Bauhaus*. Trad. João Azenha Jr.; ver. Glória Paschoal de Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- WINGLER, Hans Maria, *La Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin 1919-1933*, Barcelona: Gustavo Gill, 1962.
- WOLLNER, Alexandre. *Design visual 50 anos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ZANINI, Walter. *História Geral da arte no Brasil*, vol 2. São Paulo: Inst. Walter Moreira Salles, 1983.

ARQUIVOS CONSULTADOS

Museu de Arte de São Paulo

Instituto P.M. Bardi e Lina Bo Bardi

Arquivo pessoal de Irene Ruchti.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)