

do desenho industrial ao *design* no Brasil

uma bibliografia crítica para a disciplina

dissertação de mestrado
Milene Soares Cara

orientador: Prof. Dr.
Luciano Migliaccio

design

do desenho industrial ao *design* no Brasil

dissertação de mestrado
Milene Soares Cara

orientador: Prof. Dr.
Luciano Migliaccio

uma bibliografia crítica para a disciplina

dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo
na área de concentração de Design e Arquitetura

São Paulo
2008

des

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

E-MAIL: milenesoares@hotmail.com

Cara, Milene Soares

C634d Do desenho industrial ao design – uma crítica para a disciplina / Milene Soares Cara. --São Paulo, 2008.
182 p. : il.

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

Orientador: Luciano Migliaccio

1.Desenho industrial - Brasil 2.Design I.Título

CDU 7.05(81)

Dedicatória

*“O todo sem a parte não é todo,
A parte sem o todo não é parte”.*

(Gregório de Matos)

Àquela que me faz ser parte do todo que é:

Obrigada por toda a dedicação, carinho, cumplicidade, paciência e companheirismo dispendidos e por todos esses anos de torcida e joelhos dobrados.

Agradecimentos

Ao decidir assumir os desafios presentes no mestrado e a me aventurar em meio a tantos artigos e conhecimentos para produzir esta dissertação não posso deixar de agradecer às pessoas que permitiram que este desafio e esta aventura obtivessem bons resultados. Assim expresso aqui meus agradecimentos

Ao Professor e Orientador Luciano Migliaccio, pela generosidade em partilhar seu tempo e seu conhecimento comigo e com seus alunos, pelo seu incentivo e orientação segura e, sobretudo por sempre acreditar e confiar em minha capacidade, mesmo quando ela estava além das minhas próprias crenças. Grazie!

Às incansáveis colaboradoras e também amigas, Roberta

Roque Baradel e Juliana Grenfell, que dedicaram seu tempo à leitura atenta dos textos e à forma final de sua apresentação.

Aos Professores Carlos Egídio Alonso e Giorgio Giorgi, por todos os conselhos recebidos ao longo do desenvolvimento desta tarefa. Também ao Professor Agnaldo Farias e aos alunos, especialmente à Ellen Cesonis e Ricardo Cesarini, da disciplina '*Linguagens Contemporâneas*' do Departamento de História da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo pelo convívio e discussões realizadas em sala de aula.

Às bibliotecárias da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e do Museu de Arte de São Paulo pela constante disponibilidade em auxiliar-me na procura dos materiais necessários para a construção desta pesquisa.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pelos recursos disponibilizados para o desenvolvimento desta pesquisa.

A José Lino Currás Nieto, por incentivar-me a buscar o conhecimento aprofundado nos mais diversos assuntos e pelos sábios conselhos, que em muito preencheram a lacuna causada pela ausência de um pai.

À minha mãe, Alda, pelo seu amor e sua generosidade sem limites. E ao meu irmão, Renan, por ensinar-me, na nossa convivência, a superar barreiras difíceis de serem transpostas.

Aos amigos e colegas de pós-graduação, pelos bons momentos vividos.

Resumo

'Do desenho industrial ao design – uma bibliografia crítica para a disciplina' apresenta um caráter bibliográfico ou antológico, que tem como um de seus principais objetivos tornar-se um instrumento para futuras pesquisas direcionadas ao tema. Isto se dá por meio da construção de um repertório significativo de informações, apoiado em três parâmetros fundamentais: artigos, exposições e diretrizes do ensino da disciplina. Trata-se, portanto, de um inventário da produção teórica e cultural relativa à disciplina, localizado entre as décadas de 50, 60 e 70.

Deste amplo panorama, são destacados e analisados os artigos mais significativos para a construção e definição do campo de conhecimento. É nos anos 60 que o panorama da historiografia sobre arquitetura e *design* contemporâneos é enriquecido com novas contribui-

ções mais atentas a considerar o peso e as conquistas do movimento moderno. Contemporaneamente também é possível identificar uma crise da noção de desenho industrial.

É neste mesmo período que a literatura internacional abandona nomenclaturas como '*industrial design*', que fora traduzido como 'desenho industrial', enfocando sobretudo o desenho do produto, e passa a utilizar somente o termo inglês '*design*', com significado mais amplo, incluindo as complexas relações entre a produção e os aspectos tecnológicos, sociais, políticos e psicológicos que a envolvem.

Dessa forma, a dissertação tenta compreender o processo de construção da noção de desenho industrial apoiada no modelo modernista e identificar, a partir dos anos 60 e 70, como esta crise é absorvida no ambiente brasileiro.

O intento de estabelecer um repertório de referências bibliográficas e contribuir para a reflexão aprofundada sobre o significado da disciplina na contemporaneidade não pretendeu estabelecer uma definição para a área em questão, mas somente contribuir à reflexão sobre a disciplina no país evidenciando a complexidade do debate, ao ampliar a discussão sobre os parâmetros nos quais deverá se apoiar a prática e o ensino da disciplina no Brasil.

Palavras-chave:

Desenho industrial, design, Brasil

Abstract

From industrial design to design - a critical bibliography to the subject presents a bibliographic or anthological character, which has as one of its main goals become a basis point for future related research through the construction of a significant repertoire of information, supported on three basic parameters: articles, exhibitions and guidelines for teaching the subject.

Therefore, it is an inventory of theoretical and cultural production, during 50's, 60's and 70's. From this broad panorama, the most significant articles for the construction and definition of the field of knowledge are highlighted and analyzed.

It is in the sixties that the historiography on contemporary architecture and design panorama is improved with new and more

attentive contributions to consider the importance and the conquerors of the modern movement.

At the same time, is also possible to identify a crisis of the concept of industrial design.

In this same period, the international literature leave behind nomenclatures as 'industrial design', which was translated as 'deseenho industrial', focused on the design of the product. The English word 'design' will be used with wider meaning, including the complex relationships between production and technological, social, political, psychological aspects that surrounds the final result product.

The work tries to understand the process of the construction of the concept of industrial design based in the modernist models and identify, from the sixties and seventies, as this crisis gets in the brazilian scene.

The purpose of establish a repertoire of bibliographic references and contribute to the reflection on the meaning of this subject nowadays do not intend to establish a definition for the questions here presented, but just to contribute to the reflection on the topics in this country, highlighting the complexity of the debate, expanding the discussion on the parameters which should support the practice and teaching of the subject in Brazil.

Key words:

Industrial design, design, Brasil

Sumário

9	<i>Sumário</i>
10	<i>Introdução</i>
21	<i>Considerações iniciais</i>
38	<i>anos 50</i>
84	<i>anos 60</i>
130	<i>anos 70</i>
162	<i>Considerações finais</i>
166	<i>Índice geral de artigos</i>
175	<i>Bibliografia geral</i>

Introdução

No Brasil, a partir dos anos 90, e graças ao estímulo das mudanças promovidas com a abertura econômica, inicia-se uma retomada crescente das discussões em relação ao papel do *design* na produção em um novo contexto definido por novos aspectos tecnológicos e industriais, notadamente caracterizados por processos de automação e informática e, também pelas questões ambientais que, atualmente, conduzem grande parte dos debates relativos ao tema desta pesquisa.

Vale dizer que as posturas político-econômicas adotadas, independente da possibilidade de serem ou não questionadas não serão alvo do debate que se trava aqui e tampouco serão tema desta dissertação. No entanto, não se pode deixar de ressaltar que tais mudanças trazem novamente o *design* ao debate cultural.

1 KATINSKY, Júlio Roberto. *Desenho Industrial*. In ZANINI, W. (org.) *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2^ov., 1983.)

2 SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. *Móvel moderno no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP, 1995.

3 Recentemente, foram publicados dois livros de autoria de Rafael Cardoso. São eles: CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blücher, 2004. CARDOSO, Rafael. *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. CARDOSO, R. (org.) São Paulo: Cosac Naify, 2005.

4 LEITE, João de Souza. *A herança do olhar: o design de Aloísio Magalhães*. Rio de Janeiro: Artvisa, 2003. LEITE, João de Souza. *De costas para o Brasil – o ensino de um design internacionalista*. In: MELO, Chico Homem de. *O design gráfico brasileiro: anos 60*. MELO, Chico Homem de (org.). São Paulo, Cosac Naify, 2006.

5 MORAES, Dijon De. *Análise do design brasileiro: entre mimese e mestiçagem*. São Paulo, Edgard Blücher, 2006.

6 CASTELNUOVO/ GLUBER/ MATTEONI. Enrico/ Jacques/ Dario. *L'oggetto misterioso*.

Diante disso, resta-nos perguntar quais paradigmas fundamentam a disciplina que entra em cena mais uma vez no discurso brasileiro? Além das expectativas condicionadas à produção, há ainda outro papel a ser exercido pelo *design* na sociedade brasileira? Quais poderiam ser as perspectivas para o ensino da disciplina nos dias de hoje? Estas e algumas outras questões fundamentam as discussões aqui contidas e pretendem chamar a atenção do leitor para o fato de que se revela fundamental refletir sobre quais conteúdos e paradigmas deverão fundamentar a discussão sobre o campo do *design* para a sua consolidação e contribuição ao contexto brasileiro.

Por um lado, há uma ênfase recente à importância do *design* no contexto nacional e internacional; contudo, é bastante fácil constatar a escassez de bibliografia sobre o tema, especialmente na literatura brasileira. São ainda poucos os autores que se detiveram a aprofundadas discussões, especialmente, a leituras teóricas sobre o assunto em território nacional. Podemos citar alguns textos relevantes, como o *Desenho Industrial* de Júlio Roberto Katinsky¹ e *Móvel Moderno no Brasil* de Maria Cecília Loschiavo dos Santos². Destacam-se também, mais recentemente, textos publicados nos últimos cinco anos de autores como Rafael Cardoso³, João de Souza Leite⁴ e Dijon de Moraes⁵.

Vale ressaltar que um dos fatores relevantes para a escassez de fontes de pesquisa é a “novidade” do tema frente a outras áreas de conhecimento. A abordagem da literatura internacional sobre *design*, embora seja extensa, apresenta uma vastíssima quantidade de material promocional, mas também de propostas e pontos de vista muito diversos entre si.

Textos construídos em torno de objetos e métodos de outras disciplinas mais antigas e legitimadas revelam que não há critérios claros e indiscutíveis de exclusão e inclusão e, na realidade, a história do *design* existe de fato há pouco e até agora não é dotada de autonomia⁶.

As mudanças ao longo das décadas e a falta de consenso em relação ao conceito de *design* revelam não só a juventude do assunto,

mas, ao mesmo tempo, instigam de forma desafiadora as pesquisas em torno do tema.

Assim, se nas duas últimas décadas, são relevantes o reconhecimento do caráter estratégico e a possibilidade de contribuição do *design* a um projeto de desenvolvimento nacional - não somente do ponto de vista econômico, mas também sobre aspectos sócio-culturais e ambientais - torna-se urgente a produção de conhecimento para o aprofundamento e fundamentação das discussões sobre o tema no Brasil.

Dessa forma, esta dissertação apresenta um caráter bibliográfico ou antológico, e um de seus principais objetivos é tornar-se um instrumento para futuras pesquisas direcionadas ao tema, por meio da construção de um repertório significativo de informações, apoiado em três parâmetros fundamentais: artigos, exposições e diretrizes de ensino. Destes, os artigos relativos à disciplina são prioritariamente enfatizados e, exposições e diretrizes do ensino da disciplina constituem parâmetros secundários presentes no desenvolvimento dos textos. Trata-se, portanto, de um inventário da produção teórica e cultural relativa à disciplina, localizado entre as décadas de 50,60 e 70.

Dessa forma, o trabalho em questão tem como metodologia a constituição de um panorama bibliográfico a partir de fontes encontradas nos índices produzidos pela biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) e no acervo da biblioteca do Museu de Arte de São Paulo (MASP) que serão relacionadas na sua totalidade.

A constituição de uma bibliografia parte do pressuposto que para que seja possível definir historicamente a construção do campo do *design* no país - fenômeno relativamente recente - seja oportuna a reunião de elementos relativos a três campos fundamentais: a crítica e a imprensa especializadas; as instituições de ensino e as exposições e a criação de estruturas expositivas destinadas à formação de um público específico. Através do diálogo entre as fontes será possível

compreender o contexto geral do debate sobre o assunto e seus desdobramentos práticos.

A constituição de um repertório de informações relativo ao período entre os anos 50 e 70 é decisiva para a compreensão da dinâmica do próprio campo de conhecimento ainda em construção. Por meio da leitura analítica da produção cultural de uma época pretende-se o entendimento sobre o significado de desenho industrial no país durante o período e a fundamentação para uma discussão mais ampla sobre os significados contidos ao que hoje chamamos de *design*.

Diante deste amplo panorama, estabeleceu-se como critério de seleção a ênfase e análise somente dos artigos significativos para a construção e definição do campo de conhecimento. No entanto, os outros textos, que possuem caráter divulgativo da produção de determinados setores ou determinados autores, serão listados e indexados.

Sob estes aspectos, não se pretende uma análise em profundidade de todo o material levantado, mas a ênfase às contribuições mais relevantes sob a óptica de duas questões principais: o debate teórico e as características do desenvolvimento histórico da área no Brasil.

Na questão do debate teórico, a problemática do significado é um dos paradigmas mais constantes no debate internacional e nas pesquisas direcionadas ao tema. A historiografia da disciplina é recente e a própria bibliografia apresenta uma grande quantidade de aproximações e pontos de vista muito diferentes entre si⁷, o que determina grande dificuldade a qualquer pesquisa que intenta uma abordagem historiográfica. Segundo Margolin: *“A literatura corrente sobre design exprime uma multiplicidade de tensões, resistências, alternativas (...) A diversidade da reflexão contemporânea sobre design tem feito emergir muitas direções que antes haviam sido represadas ou colocadas à parte.”*⁸

Um dos objetivos desta pesquisa é justamente, a partir do critério estabelecido para a eleição do material examinado, iluminar aspectos relativos à nomenclatura da disciplina e sua definição.

7 CASTELNUOVO/ GLUBER/ MATTEONI. Enrico/ Jacques/ Dario. *L'oggetto misterioso*. In: CASTELNUOVO, Enrico (org.) *Storia di Disegno Industriale – 1919-1990 Il dominio del design*. Milano: Electa, 1991. p. 405.

8 CASTELNUOVO/ GLUBER/MATTEONI *apud* MARGOLIN, Victor. *Design Discourse*. Chicago, 1989.

Na questão histórica, é nos anos 60 que o panorama da historiografia sobre arquitetura e *design* contemporâneos é enriquecido com novas contribuições mais atentas a considerar o peso e as conquistas do movimento moderno⁹. Na área de arquitetura, a publicação, em 1966, do livro *Complexidade e Contradição*, de Robert Venturi, mudou radicalmente a atitude das pessoas em relação à arquitetura moderna. Soma-se também a influência de novos paradigmas externos à disciplina, sobretudo a fenomenologia e as teorias da comunicação, que passam a acrescentar novos modos de abordar a sua crise, inaugurando um período de reexame na arquitetura¹⁰.

Contemporaneamente também, é possível identificar uma crise da noção de desenho industrial. A historiografia do *design* não surge como resultado apenas de uma pesquisa erudita, mas, sobretudo, de modo militante fortemente ancorado a motivações não somente culturais, mas morais e políticas. Pioneiros nesta abordagem à história do movimento moderno em arquitetura foram Pevsner e Gideon, os mesmos autores que inauguraram a historiografia sobre o desenho industrial¹¹. Tal vínculo revela que a noção esteve, desde então, condicionada pelos ideais do movimento moderno.

No entanto, nos mesmos anos 60, com a crise do moderno, somam-se também novas contribuições à área, sobretudo a partir das obras de Reyner Banham e Tomás Maldonado¹².

Assim, a noção de desenho industrial, como fora genuinamente definida, não parece ser mais suficiente para incluir os contextos distintos em que o *designer* é chamado para atuar pelos desenvolvimentos do capitalismo contemporâneo. É neste mesmo período que a literatura internacional abandona nomenclaturas como '*industrial design*', que fora traduzido como 'desenho industrial', enfocando sobretudo o desenho do produto, e passa a utilizar somente o termo inglês '*design*', com significado mais amplo, incluindo as complexas relações entre a produção e os aspectos tecnológicos, sociais, políticos e psicológicos que a envolvem.

9 CASTELNUOVO/ GLUBER/ MATTEONI. Enrico/ Jacques/ Dario. *L'oggetto misterioso*. In: CASTELNUOVO, Enrico (org.) *Storia di Disegno Industriale – 1919-1990 Il domínio del design*. Milano: Electa, 1991. p. 406.

10 NESBITT, Kate. In: NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: teórica (1965-1990)*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 11.

11 CASTELNUOVO/ GLUBER/ MATTEONI. Enrico/ Jacques/ Dario. *L'oggetto misterioso*. In: CASTELNUOVO, Enrico (org.) *Storia di Disegno Industriale – 1919-1990 Il domínio del design*. Milano: Electa, 1991. p. 405.

12 *Idem*, p.406-407.

É este contexto, portanto, que justifica o recorte temporal determinado pela pesquisa. O debate sobre o desenho industrial ganha contornos significativos no Brasil somente a partir do processo de industrialização acelerada promovido pelo Estado a partir dos anos 50; sendo totalmente vinculado à difusão do projeto moderno no continente americano. Este descompasso não deixou de ter reflexos também no discurso sobre o tema da caracterização de um *design* brasileiro. Se, nos anos 60, grande parte da literatura nacional preocupou-se em esclarecer o significado da disciplina em questão; em âmbito internacional, tal noção já apresentava uma crise de sentido.

Dessa forma, o recorte feito aqui tenta compreender o processo de construção da noção de desenho industrial apoiada no modelo modernista e, identificar, a partir dos anos 60 e 70, como esta crise é absorvida no ambiente brasileiro.

Nos últimos anos da década de 50, já é possível identificar contribuições que refletem e questionam a validade dos conteúdos de matriz racional-funcionalista no âmbito brasileiro¹³. Nos anos 60, as colocações de Décio Pignatari, influenciadas pelas teorias da comunicação semiótica, já revêem aspectos da raiz modernista contida na noção de desenho industrial¹⁴. E é possível localizar artigos no Brasil que se utilizam somente do termo '*design*' num sentido mais amplo já em 1971¹⁵. É importante salientar que a partir dessas considerações, adotar-se-á a nomenclatura 'desenho industrial' quando relacionada às décadas de 50 e 60, uma vez que nesta expressão está contido um significado diverso da noção de *design*; nomenclatura adotada para a disciplina a partir dos anos 70.

Portanto, neste contexto, é possível compreender a noção de '*design*' como superação da noção modernista de 'desenho industrial'. '*Design*', no contexto da pós-modernidade, passa a conter outros significados, ainda pouco definidos, que não se relacionam somente aos aspectos materiais e projetuais do objeto, mas sobretudo com o conjunto da experiência humana construída pelos objetos produzidos.

13 Ver *Artesanato e indústria*. Habitat (9), 1952. p. 86.

14 Ver PIGNATARI, D. *A profissão de desenhista industrial*. Arquitetura (21), 1964. p. 25-28.

15 Ver: *Design: Arnold Wolfer, designer*. Casa & Jardim (198), 1971. p. 24-27; *Design: Geraldo de Barros*. Casa & Jardim (199), 1971. p. 24-27; *Novas tendências do design francês*. Casa & Jardim (201), 1971. p. 8; PAPANÉK, Victor. *Depoimento: o que é design?* (trad.) REZENDE, Marco Antônio Amaral. C. J. Arquitetura (5), 1974. p. 12-6; entre outros.

Atualmente, o significado do termo '*design*' parece definir a construção de significados a partir das relações que o homem estabelece com seus objetos. Portanto, a posse de um determinado objeto é capaz de construir representações, significados invisíveis, que passam a determinar o reconhecimento do indivíduo em sua esfera social e dessa forma, estabelecer um ambiente artificial – uma experiência particular – do indivíduo sobre si mesmo. O projeto vai além dos aspectos funcionais e materiais e compreende a concepção de significados intangíveis impregnados na materialidade do objeto.

É válido destacar que a dissertação originada por esta pesquisa não pretenderá estabelecer uma definição para a área em questão, mas somente contribuir à reflexão sobre a disciplina no país evidenciando a complexidade do debate. Para este objetivo, portanto, é pertinente o intento de estabelecer um repertório de referências bibliográficas e contribuir para a reflexão aprofundada sobre o significado da disciplina na contemporaneidade como forma de ampliar a discussão sobre os parâmetros nos quais deverá se apoiar a prática e o ensino da disciplina no Brasil.

Objetivos Gerais

- * Constituir um panorama bibliográfico através da identificação de fontes teóricas significativas como metodologia para a compreensão do significado de desenho industrial a partir das idéias presentes no debate crítico paulista entre os anos 50, 60 e 70;

- * relacionar contribuições significativas para a contextualização da transição do termo 'desenho industrial' para a noção de '*design*'.

Objetivos específicos

* Realizar um estudo do desenho industrial no Brasil a partir de uma metodologia de identificação das contribuições teóricas mais importantes entre os anos 50, 60 e 70 como repertório para a compreensão da noção de *design* e as preocupações relativas à disciplina no país;

* Investigar o debate cultural em decurso no período de recorte desta pesquisa, através da crítica publicada em livros, jornais e revistas; das exposições e estruturas expositivas direcionadas à temática e do resgate às posturas adotadas pelas instituições de ensino através da análise das propostas curriculares difundidas nas duas décadas.

* Constituir um amplo repertório de informações sobre a noção de desenho industrial entre os anos 50 e 70 a partir da produção intelectual publicada. A bibliografia crítica pretenderá ainda ser subsídio para posteriores abordagens sobre as dinâmicas relativas ao campo de conhecimento a que hoje atribuímos o nome *design* e o significado de seus conteúdos no contexto brasileiro

Metodologia

O presente trabalho tem como metodologia a construção de um conjunto de referências do pensamento crítico sobre desenho industrial e *design* no Brasil por meio de uma pesquisa bibliográfica e documental que ofereça informações para que, posteriormente, seja possível traçar uma trajetória do desenho industrial ao *design* no Brasil através da análise da situação corrente da disciplina, e propor novos paradigmas de pensamento para a abordagem de seus problemas em âmbito nacional.

A definição de um contexto espacial principalmente restrito às pesquisas em torno do acervo das bibliotecas do Museu de Arte de São Paulo (MASP) e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de São Paulo é determinada, fundamentalmente, em função do tempo para o desenvolvimento da pesquisa e para a elaboração da dissertação de mestrado.

A pesquisa localizada no contexto paulista se dá na busca de privilegiar a qualidade da investigação ainda que para uma maior amplitude da pesquisa fosse necessária uma abordagem semelhante no contexto carioca e o mapeamento das atividades em torno da disciplina nos demais estados brasileiros.

O recorte temporal escolhido, período constituído por três décadas, não pretende ignorar manifestações anteriores dentro do desenho industrial brasileiro. Foram fundamentais para a disciplina: a fundação e o papel exercido na formação de profissionais dos Liceus de Arte e Ofício no país; o discurso e a atividade de Mário de Andrade nos anos 20 e 30; as iniciativas dos “*arquitetos-designers*” nos anos 30 e ainda anteriores a estas manifestações e a constatação do uso do termo “desenho industrial” no país, já na década de 1850, quando uma disciplina correspondente a esse nome passou a ser ministrada no curso noturno da Academia Imperial de Belas Artes¹⁶.

O recorte é justificado ao considerar-se os contextos: histórico, político e econômico, determinados a partir dos anos 50, no qual, o Estado passou, de forma inédita, a se empenhar de forma ativa e organizada na promoção do desenvolvimento industrial do país, principalmente através de duas importantes experiências: o Plano de Metas (1956-60) e do II Plano Nacional de Desenvolvimento – II PND (1975-79)¹⁷. Período marcado por altíssimas taxas de crescimento, onde se consolida a estrutura da indústria brasileira através de uma política macroeconômica expansionista. Entretanto, em contraste com a experiência anterior, nos anos 80, o Estado abandonará o planejamento do desenvolvimento industrial, em função de inúmeras circunstâncias

16 CARDOSO, Rafael. *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. CARDOSO, R. (org.) São Paulo: Cosac Naify, 2005.

17 VERSIANI, Flávio R. e SUZIGAN, Wilson. *O processo brasileiro de industrialização: uma visão geral*. (Texto preparado para a seção relativa à industrialização da América Latina no X Congresso Internacional de História Econômica, Louvain, agosto de 1990).

nacionais e internacionais, encerrando, assim, um ciclo de desenvolvimento marcado pela condução do Estado em todo o processo.

Dentro deste cenário, marcado pelo início e encerramento de posturas político-econômicas muito particulares, surgiram, em função do crescimento das cidades, novas demandas espaciais e de consumo, que revelaram imperiosa a questão do desenvolvimento do desenho industrial para o país. Uma das características sintomáticas do período é o início da institucionalização do ensino de desenho industrial, especialmente no eixo São Paulo – Rio de Janeiro, através da fundação de escolas especializadas, para que, de alguma forma, houvesse a contribuição necessária da disciplina ao desenvolvimento industrial do país.

Dessa forma, o recorte temporal determina uma fase bastante significativa a partir dos acontecimentos a ela relacionados, na qual, a investigação do debate teórico sobre o desenho industrial neste período constituirá um repertório de informações mais amplas para a reflexão aprofundada e o conhecimento do campo ainda em construção, hoje identificado pelo termo *design*.

Para a formação deste panorama bibliográfico, será considerado como parâmetro fundamental: a produção teórica - o discurso sobre a prática e a produção da disciplina, que aponta para os seus grandes desafios¹⁸ - documentada através de livros e publicações – artigos presentes em revistas comerciais, jornais, periódicos acadêmicos e debates. São também parâmetros secundários: o discurso das exposições realizadas no período e as diretrizes de ensino eleitas pelas instituições dedicadas à formação do *designer*. É pertinente destacar que o contato com a produção sobre o tema publicado através de diversos meios de comunicação, revela que a autoria da maioria dos escritos sobre o assunto é coincidente com as personalidades vinculadas ao ensino da disciplina no país.

Num primeiro momento, é possível supor que o critério de escolha dos textos seja a autoria acadêmica; entretanto, o que se constata é a ausência de outros protagonistas às discussões sobre o campo.

18 Definição originalmente atribuída à teoria de arquitetura, aqui tratada de modo análogo para a definição do papel da teoria no discurso do design. In: NESBITT, Kate. *In: NESBITT, Kate (org.). Uma nova agenda para a arquitetura: teórica (1965-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.15.

Fato que reitera a percepção do discurso do desenho industrial restrito às instituições de ensino e distanciada às discussões relativas à produção no país.

Para a abordagem do material determinou-se critérios de organização distintos; dos anos 50 aos 70 é vertiginoso o crescimento de publicações direcionadas ao tema. Portanto, os ensaios relativos à década de 50 foram organizados e analisados individualmente, nos anos 60, são consolidados grupos temáticos que reúnem as produções cujo tema se assemelha e nos anos 70, os artigos são analisados em sua totalidade, na medida em que foi possível determinar dois grandes temas pertinentes ao discurso da década.

Outros parâmetros são as diretrizes eleitas pelas principais instituições de ensino da época e as exposições, concursos e estruturas expositivas orientadas ao tema – reflexos do pensamento vigente e, portanto, das questões ou paradigmas sobre os quais o desenho industrial no Brasil se deteve no período.

É importante destacar que o critério fundamental de seleção e escolha das fontes a serem destacadas e analisadas neste panorama bibliográfico será a possibilidade de sua contribuição à formação do pensamento no Brasil sobre os possíveis significados atribuídos ao campo do desenho industrial no período ao qual a pesquisa se detém. A importância desta abordagem localiza-se na possibilidade de verificar a imediata relação entre a noção de desenho industrial e sua transição ao que se atribui o termo *design* e os caminhos escolhidos para o desenvolvimento da área no país. Permite-nos ainda refletir, na contemporaneidade, sobre quais conteúdos e paradigmas deverão fundamentar a discussão sobre o campo do *design* para sua consolidação e contribuição ao contexto brasileiro.

Considerações iniciais

Desenho industrial e *design*: primeiras notas e considerações

A etimologia do *design*

A constituição de uma bibliografia crítica do *design* no Brasil não poderia prescindir de uma circunscrição ao campo de debates sobre a definição *deste* campo de conhecimento. Sabe-se que não faltam contribuições a este campo e, no entanto, ainda não é possível obter uma definição consensual para a área.

Neste panorama, grande parte do debate sobre o significado da palavra *design* no Brasil dedica-se à etimologia do vocábulo. Assim, se não é possível fugir às questões relativas à definição de um campo ainda em construção; é necessário o contato com algumas das muitas definições existentes na literatura da disciplina para o reconhecimento de alguns parâmetros sobre os quais a área de conhecimento se debruçou nos últimos anos.

Dessa forma, a partir do reconhecimento da etimologia do vocábulo *design* será desenvolvida uma breve leitura de algumas das definições teóricas da disciplina, como tentativa de reconhecimento das principais conceituações da área.

O vocábulo *design* apresenta segundo Cardoso¹ sua origem imediata na língua inglesa, no qual já estaria contida uma ambigüidade: a presença de um elemento abstrato, na medida em que o termo se refere à idéia de plano, desígnio e intenção e, portanto, vinculado a conceitos intelectuais; e a outro elemento concreto, relativo à compreensão do termo à de configuração, arranjo ou estrutura. Sua origem mais remota encontra-se no latim, vinculada ao verbo *designare* que se aplica tanto no sentido de designar, quanto no de desenhar.

Segundo Bomfim², a expressão *design* surgiu no século XVII, na Inglaterra, como tradução do termo italiano *disegno*. Para Cardoso há, ao menos, o consenso de que na maioria das definições presentes na literatura da disciplina, o *design* atua na junção de dois aspectos, o abstrato e o concreto: “(...) atribuindo forma material a conceitos intelectuais”³

A definição da *International Council of Societies of Industrial Design* (ICSID)

Às constatações sobre o significado da noção de design a partir de uma abordagem etimológica soma-se outro parâmetro largamente utilizado para a conceituação da disciplina: a definição elaborada pelo ICSID, quase canônica entre as pesquisas direcionadas ao tema. No entanto, é pertinente verificar que a larga utilização da conceituação de *design* elaborada pela instituição, fundada oficialmente em 1957 em Londres, revela contradições e incertezas em relação ao campo.

1 CARDOSO, R. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blücher, 2004. p.14.

2 BOMFIM, G. A. *Idéias e formas na história do Design: uma investigação estética*. Editora Universitária UFPB. P. 09.

3 CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blücher, 2004. p. 14.

É possível imaginar que a ampla utilização do conceito elaborado pela instituição demonstre o encontro de argumentos claros e definitivos para a compreensão do campo de conhecimento a que hoje atribuímos o nome de *design*. Entretanto, a procura às conceituações da disciplina elaboradas pela instituição ocorre mais em função da postura adotada pelo ICSID em revisar constantemente as atribuições elaboradas à noção de *design*.

A única constatação possível e óbvia é justamente o caráter peregrino, impermanente ou transitório das atribuições elaboradas ao campo de *design* pela instituição; o que não só revela as incertezas em relação ao campo, mas a possível intangibilidade à determinação de um fundamento decisivo e definitivo ao *design* sem considerar aspectos de relatividade à noção. A primeira definição elaborada pelo ICSID data do ano de 1959:

“O designer industrial é alguém qualificado através de treinamento, conhecimento técnico, experiência e sensibilidade visual para determinar materiais, mecanismos, formas, cores, acabamentos e decorações de objetos produzidos em quantidade por processos industriais. O designer industrial pode, em diferentes momentos, preocupar-se com todos ou somente com algum dos aspectos da produção industrial de objetos.

O designer industrial pode dedicar-se também aos problemas de embalagem, publicidade, exibição e marketing quando a resolução desses problemas requer a valorização visual em adição à experiência e ao conhecimento técnico.

O designer de indústrias ou comércios de base artesanal, onde processos manuais são usados para a produção, é considerado um designer industrial quando os trabalhos produzidos através de seus desenhos ou modelos têm uma natureza comercial, são produzidos em lotes ou, de qualquer forma, em quantidade, e não são trabalhos pessoais de um artista.”⁴

4 As traduções presentes neste texto foram realizadas pela autora. Segue abaixo texto original:

A leitura dos parâmetros determinados pelas afirmações desta primeira definição elaborada em 1959 revela a preocupação em

“An industrial designer is one who is qualified by training, technical knowledge, experience and visual sensibility to determine the materials, mechanisms, shapes, colour, surfaces finishes and decoration of objects which are reproduced in quantity by industrial processes. The industrial designer may, at different times, be concerned with all or only some of these aspects of an industrially produced object.

The industrial designer may also be concerned with the problems of packaging, advertising, exhibition and marketing when the resolution of such problems requires visual appreciation in addition to technical knowledge and experience.

The designer for craft based industries or trades, where hand processes are used for production, is deemed to be an industrial designer when the works which are produced to his drawings or models are of a commercial nature, are made in batches or otherwise in quantity, and are not personal works of the artist craftsman.”

In: http://www.icsid.org/about/about/articles33.htm?query_page=1
(Acesso ao site: janeiro de 2008)

5 Ver: ARGAN, Giulio Carlo. *Progetto e oggetto*. Milano: Medusa, 2003.

6 São significativas as contribuições de alguns textos publicados

esclarecer quais são as atividades às quais o sujeito designer se ocupa profissionalmente. Preocupação justificada se observarmos as premissas da instituição em sua fundação, nas quais se objetivava garantias e proteção à prática profissional. No entanto, não há grandes preocupações direcionadas à formação de um campo de conhecimento; procura-se esclarecer o que faz o sujeito ao qual se atribui o nome de **designer** dentro da produção de objetos industriais ou artesanais e, principalmente seriados.

Neste último aspecto, a reiteração da necessidade da seriação, não só pretende estabelecer a clara distinção entre o **design** e a arte; mas fornece indícios de um importante debate presente nas discussões sobre a disciplina durante a década de 50: o privilégio às delimitações de campo frente à arte e ao artesanato, estarão presentes nas discussões teóricas e publicações. É possível localizar neste mesmo contexto inúmeros textos de Argan⁵ sobre o tema: *Arte, artigianato, industria* de 1949; *Arte e industria* de 1952; *Tecnica ed arte* de 1953 e *Risposta a un'inchiesta sull'artigianato*, publicado em 1959 e textos relativos a essa temática também publicados no Brasil⁶.

Se da primeira definição é possível extrair indícios de uma possível conciliação com o artesanato, através da consideração do artesão, dedicado à produção comercial com alguma escala, e com a noção de **designer** industrial; a revisão elaborada a seguir, no entanto, revê este aspecto e reitera a distinção entre os fazeres manuais e industriais, ao enfatizar o vínculo da atividade do **designer** à produção industrial e aos meios mecânicos.

Após o transcorrer de quase três anos, em 1961, durante um novo congresso realizado em Veneza, a associação revisa a definição de design e adota um novo texto:

“A função do designer industrial é dar forma aos objetos e serviços que possam contribuir para a eficiência e satisfação da vida humana. A esfera de atividade do designer industrial no presente

abrange praticamente todo o tipo de artefato humano, especialmente aqueles de produção em massa e meios mecânicos.”⁷

em periódicos brasileiros para o discurso do desenho industrial, nas quais é localizado o debate sobre as relações entre arte, artesanato e indústria no contexto nacional, que posteriormente serão analisados no capítulo relativo à bibliografia da década de 50 :

Artesanato e indústria. Habitat (9), 1952. p. 86.

Desenho Industrial Olivetti. Habitat (50), 1958. p. 22-25.

Formas. Habitat (50), 1958. p. 40-41.

DORFLES, G. *As artes industriais na cidade nova*. Arquitetura e Engenharia (55), 1959.

BARATA, M. *Artes industriais da Finlândia e arquitetura de exposições*. Módulo 2 (13), 1959. p. 22-23.

GONÇALVES, R. Y. U. *A exposição de arte decorativa finlandesa*. Módulo 2 (13), 1959. p. 26-29.

7 *“The function of na industrial designer is to give such form to objects and services that they render the conduct of human life efficient and satisfying. The sphere of activity of an industrial designer at the present embraces practically every type of human artefact, especially those that are mass produced and mechanically acuated.”* In: http://www.icsid.org/about/about/articles33.htm?query_page=1 (Acesso ao site: janeiro de 2008)

É curioso notar que um dos aspectos mais interessantes desta definição é o fato de que a afirmação elaborada tem como tema fundamental os atributos do objeto, do artefato, ou seja, da produção à qual o *designer* se ocupa.

É clara a mudança em relação à definição anterior: passa-se dos aspectos relativos ao profissional para uma abordagem direcionada ao produto da atividade do *designer*, que deve garantir ao objeto aspectos de eficiência, satisfação, seriação e utilizar-se de meios mecânicos. Sobre eficiência é possível compreender de forma implícita a noção radicalmente difundida de funcionalidade; sobre satisfação, entende-se a necessária experiência estética que o produto deve também oferecer ao seu usuário; a seriação reitera o caráter de acessibilidade a um largo contingente populacional e; sobre os meios mecânicos, há a ênfase aos aspectos da produção industrial, predominantemente mecânica entre os anos 50 e 60.

Ambas as definições revelam caminhos também escolhidos por outros autores para o entendimento do *design* e de seu campo de atuação. Historicamente contextualizados em finais da década de 50, a maioria dos esclarecimentos sobre o campo buscou estabelecer a distinção entre o campo do *design* e outras áreas do conhecimento, especialmente, em relação à arte e ao artesanato como forma de afirmação da disciplina.

Entretanto, um dos aspectos da cruzada pela concepção de uma definição ao campo encontrará em teóricos como Bonsiepe e Maldonado, uma obstinada oposição à possível compreensão da atividade do *designer* como embelezador de produtos industriais como tentativa de afastar as nefastas conseqüências que esta abordagem poderia produzir à atividade: o distanciamento do profissional às etapas projetivas e produtivas, e sua atividade compreendida somente

8 *“Industrial design is a creative activity whose aims is to determine the formal qualities of objects produced by industry. These formal qualities are not only the external features but are principally those structural and functional relationships which convert a system to a coherent unity both from the*

como garantia às qualidades formais, limitariam seu papel às etapas finais do processo de concepção. O que levaria a sua dificuldade de inserção no mercado de trabalho e, especialmente, no da produção industrial.

Em 1969, a instituição adotaria uma nova definição ao *design*, bastante semelhante à proposta de Tomás Maldonado no Congresso do ICSID realizado 8 anos antes em Veneza:

“O design industrial é uma atividade criativa que consiste em determinar as propriedades formais dos objetos produzidos industrialmente. Por propriedades formais não se entende somente as características exteriores, mas, sobretudo, as relações funcionais e estruturais que fazem com que o objeto tenha uma unidade coerente tanto do ponto de vista do produtor quanto do usuário. Ao design industrial estende-se à adoção de todos os aspectos do ambiente humano condicionados pela produção industrial.”⁸

point of view of the producer and the user. Industrial design extends to embrace all the aspects of human environment, which are conditioned by industrial production.” In: http://www.icsid.org/about/about/articles33.htm?query_page=1 (Acesso ao site: janeiro de 2008)

Em relação às definições anteriores há aspectos significativos de inovação na proposta de Maldonado. O autor, antes de tudo, dedica-se de fato à compreensão do que seja a noção de *design* detendo-se a ela como campo de conhecimento. Outro aspecto crucial para o caráter inovador da afirmação de Maldonado é a consideração do ambiente como elemento relativo à atividade.

Vale a pena deter-se na definição proposta por Maldonado. E é o próprio autor quem fornecerá os subsídios para uma melhor compreensão de seu pensamento sobre a disciplina⁹:

9 Ver: MALDONADO, T. *Diseño Industrial Reconsiderado*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1977.

“Detenhamo-nos um momento à definição adotada pelo ICSID (International Council of Sociteies os Industrial Design) e que, em linhas gerais, segue a que apresentou Tomás Maldonado no Congresso do ICSID no ano de 1961, em Veneza. Também nesta definição – igualmente anterior – se admite que a função do desenho industrial consiste em projetar a forma de um produto. Mas há uma diferença fundamental com a orientação anteriormente descrita: aqui não se considera o desenho industrial como uma atividade projetual que parte exclusivamente de uma idéia a priori

sobre o valor estético (ou estético-funcional) da forma, como uma atividade projetual cujas motivações se situam a parte e precedem o processo constitutivo da própria forma.

De acordo com esta definição, projetar a forma significa coordenar, integrar e articular todos aqueles fatores que, de uma maneira ou de outra, participam do processo constitutivo da forma do produto. E com isso se alude precisamente tanto aos fatores relativos ao uso, fruição e consumo individual ou social do produto (fatores funcionais, simbólicos ou culturais), como aos que se referem a sua produção (fatores técnico-econômicos, técnico-construtivos, técnico-sistemáticos, técnico-produtivos e técnico-distributivos).

Apesar de sua generalidade, a definição segue sendo válida. Contudo, depois das controvérsias desses últimos anos sobre o papel do desenho industrial na sociedade, temos que acrescentar que somente é válida com a condição de que se reconheça que a atividade de coordenar, integrar e articular os diversos fatores está sempre fortemente condicionada pela maneira como se manifestam as forças produtivas e as relações de produção em uma determinada sociedade. Dito de outra maneira, deve se admitir que o desenho industrial, contrariamente ao que havia imaginado seus precursores, não é uma atividade autônoma. Embora suas opções projetuais possam parecer livres – e às vezes não são – sempre se tratam de opções num contexto de um sistema de prioridades estabelecidas de uma maneira bastante rígida.

Em definitivo, é este sistema de prioridades quem regula o desenho industrial. (...) Assim, a definição de desenho industrial que temos examinado até aqui deveria poder adequar-se aos contextos particulares em que a atividade se desenvolve. Dito de outra maneira, esta definição genérica deveria conter – sem que por isso diminua sua validade global – outras definições auxiliares, capazes de refletir com maior fidelidade a diversidade real (e inclusive, conflitiva) dos ordenamentos sócio-econômicos existentes. De acordo com este enfoque, se poderia definir o desenho industrial em termos distintos, quando se trata, por exemplo, de um ordenamento sócio-econômico de tipo capitalista ou de tipo socialista.

Esta exigência por maior flexibilidade – e de maior fungibilidade da definição de desenho industrial, deriva da certeza de que em todo ordenamento sócio-econômico existe – ou deveria existir – uma maneira peculiar de enfrentar o problema da forma da mercadoria.”¹⁰

Por meio de seu texto, Maldonado questiona os postulados sobre os quais o *design* havia se apoiado até aquele momento. Procura eliminar uma compreensão da disciplina amplamente difundida na qual havia um predomínio do enfoque ao desenho de produto e cujas matrizes estão relacionadas ao modernismo, sobretudo na arquitetura.

Outra consideração do autor, parte do pressuposto de que não são os condicionamentos estilísticos definidos de forma autônoma e a *priori* que condicionariam a atividade do *design*. Maldonado condiciona as atividades da disciplina ao ambiente pretendendo desenvolver uma noção capaz de se adequar a contextos particulares ou locais em que a atividade se desenvolvia.

Não é menos significativo que, em 1971, o ICSID já havia removido qualquer definição de *design* de sua constituição, o que simbolizou uma importante mudança nas perspectivas da instituição. Por meio de seus seminários - nos quais passou a promover a reunião de profissionais das mais diversas nações para o estudo e compreensão de problemas tanto de âmbito regional como internacional, com o objetivo de ampliar o conceito de produto orientado pelo *design* - identificou a necessidade de abordagens mais amplas da disciplina em relação ao seu papel para o desenvolvimento das sociedades.

Ao aproximarmos o discurso do *design* às diversas sociedades do globo, é possível verificar que a transição para um processo de produção industrial não ocorreu de forma uniforme e nem em um mesmo momento para cada uma das nações. Portanto, uma definição rígida, orientada por aspectos racionais e vinculada às características de um contexto específico de desenvolvimento, mostrou-se insustentável e deficitária na medida em que não se mostrava capaz de abranger aspectos relativos à produção de artefatos, ou à cultura material, de contextos geográficos ampliados.

Hoje, para o ICSID a conceituação de *design* apresentada pela instituição, mais do que procurar estabelecer parâmetros definitivos à área, contextualiza em seu texto algumas das principais temáticas

10 MALDONADO, T. *Design Industrial Reconsiderado*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1977. p.11-19.

presentes no debate contemporâneo da disciplina, algumas delas: as novas tecnologias e seus impactos sócio-culturais e ambientais.

*“Design é uma atividade criativa na qual o objetivo é estabelecer as qualidades multifacetadas dos objetos, processos, serviços, compreendendo todo o seu ciclo de vida. Portanto, design é um fator central de inventiva humanização das tecnologias e fator crucial de mudanças culturais e econômicas.”*¹¹

De acordo com a instituição, a atual tarefa do *design* é descobrir e estabelecer relações estruturais, organizacionais, funcionais, expressivas e econômicas comprometidas com o aumento da sustentabilidade global e proteção ambiental; a oferta de benefícios e liberdade a toda comunidade humana individual e coletiva; usuários finais, produtores e protagonistas do mercado; o apoio à diversidade cultural a despeito do processo de globalização; oferta de produtos, serviços e sistemas, cujas formas contenham significado (semiótica) e coerência (estética) em acordo com sua própria complexidade.

O *design* relaciona produtos, serviços e sistemas concebidos através de recursos, organizações e da lógica introduzida pelo processo industrial – não somente quando produzido num processo seriado. O adjetivo “industrial” relaciona o *design* ao termo indústria ou a setor de produção ou ainda ao antigo significado de “atividade industrial”. Dessa forma, *design* é uma atividade que envolve um amplo espectro de profissões nas quais produtos, serviços, gráficos, interiores e arquitetura fazem parte. Portanto, essas atividades devem promover a melhoria, em conjunto com outras profissões relacionadas, dos padrões de vida.¹²

A definição elaborada pelo ICSID, ao compreender o *design* como fenômeno capaz de moldar o ambiente humano, graças às complexas relações entre a produção e os aspectos tecnológicos, econômicos, sociais, políticos e psicológicos; enfatiza o caráter interdisciplinar da área e ainda, o caráter transitório das suas preocupações, dado o fato

11 *“Design is a creative activity whose aim is to establish the multi-faceted qualities of objects, processes, services and their systems in whole life cycles. Therefore, design is the central factor of innovative humanisation of technologies and the crucial factor of cultural and economic exchange.”* In: http://www.icsid.org/about/about/articles31.htm?query_page=1 (Acesso em janeiro de 2008).

12 Ver: http://www.icsid.org/about/about/articles31.htm?query_page=1 (Acesso em janeiro de 2008).

de que seu significado também é coincidente com preocupações determinadas por um espaço e tempo específico, o que confere uma natureza complexa e inconclusa à noção de *design*. O que Maldonado definiu por maior flexibilidade e fungibilidade à definição.

Ao retomarmos a contribuição de Maldonado, ao afirmar o aspecto fundamental do design industrial como “(...) a *mediação dialética entre necessidades e objetos, entre produção e consumo*”¹³, definitivamente, percebe-se que essa dialética ocorre de formas diferentes em contextos geográficos e temporais distintos. Assim, constata-se que, a partir das noções analisadas, o desenvolvimento do *design* não apresenta uma estrutura linear ou cíclica e menos ainda, definitiva ou estática; mas predominantemente relativa. Portanto, pode-se afirmar que este desenvolvimento é mais semelhante à imagem espacial de uma espiral: na medida em que o discurso sobre a noção de *design* deverá ser examinado em cada contexto de espaço e tempo; detendo-se menos em um caráter definitivo ou conclusivo, o que determinará tarefas distintas à disciplina em situações diversificadas, se considerada a complexidade de fatores que atuam na relação do homem com seus objetos.

A construção do campo de conhecimento no qual prevalecem caracteres de complexidade e relatividade tem conseqüências imediatas para o desenvolvimento desta pesquisa, cuja premissa será verificar o que se compreende por desenho industrial e por design em cada um dos contextos temporais no Brasil.

Os paradigmas econômicos e a construção de um conceito

Um aspecto bastante valioso à compreensão dos conceitos implícitos na transição da noção de *desenho industrial* para a noção de *design* é a análise da economia, sobretudo de seus aspectos dinâmicos,

13 MALDONADO, Tomás. *Diseño Industrial Reconsiderado*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1977. p. 13.

selecionados dentro do recorte temporal coincidente com o surgimento e com a vigência de usos dos termos *desenho industrial* e *design*.

Orientando-se pelas dinâmicas econômicas nacionais e internacionais, durante as décadas de 50, 60 e 70, a institucionalização do desenho industrial no Brasil e o início do emprego do termo *design* são coincidentes com as perspectivas de um desenvolvimento orientado pelos processos de industrialização.

Um rápido olhar sobre recentes estudos elaborados por institutos de pesquisa em economia fornece-nos algumas informações importantes para a compreensão dos processos de produção no passado recente e na contemporaneidade e permite ainda o estabelecimento de relações que contribuem para uma maior amplitude aos estudos de *design*.

Segundo estudo desenvolvido por Mantega¹⁴, há recentemente uma curiosa retomada e revisão das teorias econômicas que influenciaram os altos índices de crescimento alcançados durante o pós-guerra, dada a ineficiência do pensamento neoliberal, tal retomada intenta superar as limitações dos modelos antigos e dar conta às questões atuais do capitalismo contemporâneo.

Para o *design* é pertinente compreender sobre quais teorias e modelos fundamentaram-se os processos de industrialização nos países em desenvolvimento durante as décadas de 50 e 60. É significativo o contato com aspectos históricos relativos à economia para a compreensão da transição do conceito de desenho industrial ao *design*, por meio da análise da produção e circulação de mercadorias.

Para o autor, a partir de uma perspectiva ideológica foram significativas as influências, no Brasil, da Teoria do Desenvolvimento Equilibrado e da Cepal.

Sobre a primeira, vale ressaltar que ela surge a partir de um conjunto de pensadores, na sua maioria, economistas europeus e norteamericanos reunidos pela Comissão Econômica Européia da ONU no período pós-guerra, que desenvolvem conceitos importantes a partir

14 MANTEGA, G. *Modelos de Crescimento e a Teoria do Desenvolvimento Econômico*. In: Relatório de Pesquisas nº3. São Paulo: EAESP/FGV/NPP/ Núcleo de Pesquisas e Publicações, 1998. Guido Mantega é atual ministro da economia do governo presidido por Luís Inácio Lula da Silva.

de preocupações com os problemas de crescimento nos países atrasados durante os anos 50. De acordo com Mantega, dois teóricos tiveram grande influência no Brasil, Paul Rosenstein-Rodan e Ragnar Nurske.

Para efeito deste ensaio, é pertinente destacar que a *Teoria foi elaborada para dar conta da transição de um capitalismo comercial para a acumulação industrial e financeira, que se concretizou pelo menos no Brasil e numa série de países da América Latina*¹⁵. A título de síntese, tratava-se da convicção de um crescimento econômico sustentado pela transição de modelos econômicos predominantemente agrários presentes em países em desenvolvimento, para um crescimento sustentado pelo aumento de produtividade viabilizado pelos processos de industrialização.

Assim, a ênfase ao papel da produção industrial durante as décadas de 50, 60 e 70 como fator principal de desenvolvimento imprime características bastante particulares à noção de desenho industrial. Como desenvolvido anteriormente por meio da análise das definições propostas para a disciplina pelo ICSID, as duas primeiras considerações respondem a aspectos relativos ao papel do profissional e às características do produto relativo à atividade do *designer*. Se ampliarmos a abordagem, a noção de desenho industrial ao corresponder à época, tenta dar conta de aspectos relativos à produção de artefatos dentro da transição do capitalismo comercial para a acumulação industrial e financeira relativa ao período.

No processo industrial, a produção define-se a partir da concepção de um artefato a ser executado pelas máquinas e, num primeiro momento, objetivou-se definir o campo de atividades do profissional que deverá atuar na concepção do produto: o *designer*. O desconhecimento das técnicas de produção industrial e a complexidade do processo parecem inicialmente determinar à função aspectos relativos somente à atribuição de qualidades estéticas ao produto industrial.

Posteriormente, reitera-se ao produto a necessidade de eficiência e satisfação ao usuário o que definiria mais um passo para a

15 *Idem.*

construção das atividades relativas ao campo do desenho industrial. Dentro das dinâmicas do campo da produção de artefatos, o conceito de desenho industrial relativo à década de 50 apresenta um conteúdo fortemente relacionado à determinação ou garantia de um campo de atividades para o profissional, o *designer*.

Entretanto, a noção de desenho industrial, durante o decorrer dos anos, mostrou-se incapaz de relacionar aspectos significativos da produção atual de artefatos. A noção de desenho industrial dirigiu-se predominantemente à construção do campo de atividades do profissional *designer* e de aspectos do projeto de produto dentro de um ambiente industrial definido por aspectos tecnológicos e mecânicos, pertinentes aos modelos encontrados em países desenvolvidos.

A ampliação do olhar sobre economias periféricas e sobre outras lógicas de produção de artefatos, a partir da globalização dos processos econômicos e da ascensão do mercado financeiro em detrimento da produção industrial, passam a estabelecer novos paradigmas para o processo de concepção dos artefatos. Novos conceitos intelectuais passam a determinar a criação de formas materiais e, para dar conta das características contemporâneas das relações entre o homem, os artefatos e o ambiente; surge o conceito de *design* como tentativa de compreensão da situação atual.

Alguns processos históricos são significativos para a compreensão do *design*: o sistema industrialista, para sua consolidação, esforçou-se em construir redes: a concentração espacial como otimização dos recursos fornecidos pelas redes de energia, transportes, etc; que em muito contribuiu para os processos de urbanização e consolidação das cidades e metrópoles. A passagem da era mecânica, para a automação, e, por conseguinte, à era digital estabeleceu novas redes virtuais que permitiram a integração dos mercados globais do dinheiro, das finanças, da informação e da tecnologia.

Um aspecto superado que também é bastante discutível, foi a perda do conceito de soberania do Estado em detrimento da influên-

cia do contexto externo sobre as economias nacionais. A integração dos mercados globais, segundo Furtado¹⁶, estabeleceu a preponderância das empresas internacionais baseadas no Norte o que, por sua vez, estabeleceria implicações relevantes para os países do Sul, ou países em desenvolvimento, que apresentam economias desarticuladas e dependentes.

Na perspectiva atual das relações econômicas dentro do capitalismo, a política industrial, que durante as décadas de 50 e 60, assumia um papel macroeconômico; passa, na contemporaneidade, a um caráter microeconômico e constitui parte de um sistema complexo do desenvolvimento econômico sustentável aberto à competitividade global. A política industrial passa a ser um aspecto secundário em relação às metas de estabilização macroeconômicas. Segundo Campanário e Silva¹⁷, durante o processo de importações, o modelo de desenvolvimento confundia-se com a política industrial protecionista. Com a abertura econômica, a política de desenvolvimento, calcada na inserção internacional do setor industrial, tornou-se refém das estratégias de estabilização. No entanto, como aspectos da dinâmica do capitalismo na contemporaneidade relacionam-se com a noção de *design*?

A noção de desenho industrial está condicionada, entre outros fatores, ao modelo no qual a produção industrial assumia um caráter macroeconômico. Na passagem do modelo industrial para o modelo de acumulação financeira (no qual houve grande ênfase ao setor de serviços, somada aos aspectos atuais da tecnologia digital) a construção da noção de *design* passa a tentar dar conta de novos paradigmas que se impõe à criação de objetos, sobretudo, à construção de significados.

A aquisição de um artefato, na contemporaneidade, não se dá somente por aspectos relativos à função, à qualidade do objeto, mas está fortemente condicionada à construção de conteúdos imateriais. O *design* passa a ser o planejamento ou moldagem do ambiente, compreendido como uma forma de organizar a experiência do indivíduo, constituindo assim um ambiente artificial. A noção de *design*

16 FURTADO, C. *O Norte e o Sul. In: Nossa América*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, edição Março/Abril, 1992.

17 CAMPNARIO, M. A.; SILVA, M. M. *Fundamentos de uma nova política industrial*. São Paulo: Valor Econômico, 2004.

estabelece um processo de construção de uma segunda natureza: a experiência proporcionada e permitida através da aquisição relaciona conteúdos intangíveis.

A contribuição de Maldonado é ainda hoje, talvez a mais significativa, na medida em que, muito mais do que tentar reparar equívocos interpretativos que relacionavam a atividade do *design* somente à atribuição de conteúdos estéticos foi além ao relacionar *o design à adoção de todos os aspectos do ambiente humano*¹⁸. O teórico argentino antecipa a necessidade de um caráter flexível da disciplina às circunstâncias do ambiente.

Se o *design*, na contemporaneidade, assume o papel de planejamento de um ambiente ou como processo de construção de experiências; o *design* como atividade não se reduz a aspectos somente relacionados ao produto, mas envolve uma série de profissões, entre elas a arquitetura¹⁹. É significativo verificar que, o curso de arquitetura da Universidade de Harvard, é um dos programas da *School of Design*, juntamente com urbanismo e outras disciplinas relativas à construção espacial.

Logo, se nos anos 50 a noção de desenho industrial, dirigia-se somente ao projeto do objeto para indústria como extensão do discurso da arquitetura, tornando-o uma noção secundária em relação à arquitetura; hoje, o conceito de *design* amplia-se como resposta a aspectos relativos às relações contemporâneas do homem e sua experiência e passa a abrigar a arquitetura como uma das atividades que também respondem às expectativas de planejamento do ambiente a partir de concepções para o espaço.

Se os atuais caracteres estabelecidos pelo capitalismo contemporâneo, parecem reforçar a dependência das sociedades em desenvolvimento às economias mais desenvolvidas; a compreensão de *design* como planejamento do ambiente, também aponta para a possibilidade de construção de uma experiência condicionada aos interesses específicos de uma nação. A reflexão, portanto, direcionar-se-ia à

18 Definição elaborada por Tomás Maldonado em 1961 e adotada pelo ICSID em 1969.

19 Ver a atual conceituação da noção de *design* definida pelo ICSID.

verificação das opções escolhidas pelas atividades relacionadas ao *design* e, em que medida, elas têm proporcionado experiências favoráveis ao homem, conduzindo-o a melhoras significativas de suas condições existenciais.



Introdução

A situação internacional

Figura ao lado: Exposição de Max Bill no MASP, 1950. In: AMARAL, Aracy. *Arte Construtiva no Brasil*. AMARAL, Aracy (org.). São Paulo: Companhia Melhoramentos; São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1998. (Coleção Adolpho Leirner).

1 Segundo Cardoso, estão entre elas: *Boeing, General Electric, General Dynamics, General Motors, IBM, IT&T, Lockheed, McDonnell-Douglas*. In: CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blücher, 2004. p.144.

O contexto da Segunda Guerra Mundial, ainda que trágico, favoreceu de forma significativa o desenvolvimento do *desenho industrial* no âmbito mundial, sobretudo por meio de importantes avanços tecnológicos e produtivos.

Os Estados Unidos, como principais fornecedores de quase todos os tipos de equipamentos e insumos consumidos em boa parte do mundo durante o período mais crítico da guerra, alcançaram um crescimento considerável de seu parque industrial: além de gozar da hegemonia temporária em diversos segmentos da indústria, o esforço bélico resultou em notáveis investimentos na produção de equipamentos militares por parte de grandes empresas norte-americanas.¹

Outros países americanos, entre eles Brasil e Argentina, também

se beneficiaram da economia de guerra graças ao aumento do volume das exportações de insumos agrícolas. A Europa, em crise, sem possibilidades de exportar e incapaz de suprir a sua própria demanda de produtos manufaturados, favorece o crescimento da indústria de uma série de países periféricos, que se vêem diante da necessidade de substituir os artigos normalmente importados. No Brasil, essa situação aliada a uma política nacionalista e desenvolvimentista promovida por Getúlio Vargas concorreu de forma significativa para a formação do parque industrial brasileiro.

*“A política econômico-financeira do Estado Novo representou uma mudança de orientação relativamente aos anos 1930-1937. Nesse primeiro período não houve uma linha clara de incentivo ao setor industrial. O governo equilibrou-se entre os diferentes interesses, inclusive agrários, sendo também bastante sensível às pressões externas. A partir de novembro de 1937, o Estado embarcou com maior decisão em uma política de substituir importações pela produção interna e de estabelecer uma indústria de base. Os defensores dessa perspectiva ganharam força, tanto pelos problemas críticos do balanço de pagamentos, que vinham desde 1930, quanto pelos riscos crescentes de uma guerra mundial; a guerra imporia, como impôs, grandes restrições às importações.”*²

Em 1941 é anunciada a criação da Companhia Siderúrgica Nacional (CSN) para a produção de aço; em 1942 é criada a Companhia Vale do Rio Doce para a exploração das riquezas minerais do país, sobretudo o minério de ferro e, no segundo mandato de Getúlio Vargas são criados, em 1952, o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico (BNDE) e em 1953, a Petrobrás.

Além de favorecer o crescimento industrial de países até então agrários, as exigências produtivas do período de guerra causaram conseqüências significativas para a configuração do mercado interno nos Estado Unidos e na Europa.

Com o final da Segunda Guerra, era necessário redirecionar a produção industrial. Muitas indústrias norte-americanas haviam elevado a sua capacidade produtiva em níveis muito superiores às demandas

2 FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. p. 203.

usuais. Algumas soluções foram adotadas para evitar a desaceleração da produção e o desemprego generalizado; entre elas, a reconstrução européia. Por meio do Plano Marshall foram criadas as condições políticas e financeiras para o auxílio norte-americano aos países arrasados pela guerra. Outra solução estava na manutenção da produção de um alto volume de armamento militar e incentivo ao consumo dos países aliados (solução posteriormente favorecida pelo contexto da Guerra Fria). E a última estava em conferir um novo direcionamento à capacidade produtiva por meio da transformação de linhas industriais de artefatos militares em linhas industriais voltadas para a produção de bens de consumo. O único porém à última solução adotada era a dúvida sobre a existência de demanda para absorver o grande volume de bens de consumo que passariam a ser produzidos.

No final da década de 1940, o mercado norte-americano já apresentava sinais de saturação e para a manutenção de padrões elevados de consumo era necessário estimular a constante troca de produtos por novos. Além disso, era necessário garantir o poder de compra aos consumidores, concedendo a eles amplos créditos. Não é menos significativa a introdução do cartão de crédito em 1950.

O estabelecimento do crédito como instrumento de crescimento econômico impõe uma transformação nos padrões de consumo da sociedade norte-americana. Abandona-se um estágio de consumo simples, semelhante aos padrões de consumo de diversas nações nos séculos XIX e XX, para um estágio de consumo irrestrito sem precedentes, caracterizado sobretudo pela abundância e pelo desperdício como condições fundamentais para a manutenção da economia produtiva.³

3 CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blücher, 2004. p.148-150.

“(...) A prática do descarte se tornou tão central à filosofia da indústria americana nessa época que acabou sendo elevada ao plano conceitual: levando a idéia de obsolescência estilística à sua conclusão lógica; muitas indústrias deram início nas décadas de 1950 e 1960 a uma política de obsolescência programada, ou seja, de fabricar produtos projetados para funcionar um tempo

limitado. (...) O consumismo conseguiu gerar nos Estados Unidos e na Europa ocidental uma espécie de democratização ampla da propriedade privada e do luxo, tradicionalmente restritos a poucos em economias baseadas na escassez e na subsistência. Sob o regime da obsolescência, passa a existir uma escala decrescente de posse em que o artigo ainda funcional descartado pelo primeiro usuário é reaproveitado pelo segundo, como no comércio de carros usados. Ao longo do tempo, isso acaba gerando uma situação em que a maioria da população consegue (ou pretende) ter algumas posses e, portanto, passa a ser incluída no projeto social coletivo.”⁴

Com o acirramento da Guerra Fria em 1950, o modelo de consumo ilimitado supera fronteiras e passa a ditar políticas nacionais em escala global.

O pós-Guerra e a experiência democrática no Brasil

Em janeiro de 1951 Getúlio Vargas assumia novamente a presidência do Brasil através das eleições realizadas em outubro de 1950. Vargas tenta desempenhar, na condição democrática, o papel de árbitro diante de diferentes forças sociais e políticas, entre nacionalistas e seus adversários.

⁴ CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blücher, 2004. p.150

“Os nacionalistas defendiam o desenvolvimento baseado na industrialização, enfatizando a necessidade de se criar um sistema econômico autônomo, independente do sistema capitalista internacional. Isto significava dar ao Estado um papel importante como regulador da economia e como investidor de áreas estratégicas – petróleo, siderurgia, transportes, comunicações. (...) Os adversários dos nacionalistas defendiam uma menor intervenção do Estado na economia, não

*davam tanta prioridade à industrialização e sustentavam que o progresso do país dependia de uma abertura controlada ao capital estrangeiro.”*⁵

O governo de Getúlio, além de promover várias medidas para incentivar o desenvolvimento econômico, com ênfase à industrialização – seja por meio de investimentos em sistemas de transporte e energia, do sistema portuário e da criação em 1952 do BNDE, para aceleração e diversificação do desenvolvimento industrial – estabelece o câmbio flexível em 1953, de acordo com bens importados ou exportados com o objetivo de capacitar a competição de mercadorias exportadas e favorecer a importação de bens considerados necessários para o desenvolvimento do país.

No mesmo ano, introduz o confisco cambial, ao fixar um valor mais baixo ao dólar recebido pelos exportadores de café; deslocando as divisas arrecadadas pela exportação de café para outros setores e particularmente, para a indústria.

Na política internacional, a partir de 1953, a política americana em relação aos países do Terceiro Mundo ganha nova diretriz.

*“(...) Além de converter o anticomunismo em uma verdadeira cruzada, o governo dos Estados Unidos adotou uma postura rígida diante dos problemas financeiros dos países em desenvolvimento. A linha dominante consistiria em abandonar a assistência estatal e dar preferência aos investimentos privados. As possibilidades de o Brasil obter créditos públicos para obras de infraestrutura e para cobrir déficits de pagamentos encolheram sensivelmente.”*⁶

Politicamente, o país apresenta dois discursos: o nacionalismo e o liberalismo econômico, desejado pelas classes mais conservadoras, nas quais predominava a defesa de menor intervenção estatal para a regulamentação da economia e alinhamento à economia norte-americana.

O início da década de quarenta é marcado por inicial liberalismo que fracassa como tentativa de equilíbrio econômico e abre espaço

⁵ FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2006. p. 225.

⁶ FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2006. p. 227.

para posturas nacionalistas, onde o setor industrial passa a ser privilegiado. É somente durante o governo Vargas que são elaboradas as estratégias de caráter eminentemente nacionalista por meio das tentativas de conciliação com ambos os discursos antagônicos com objetivos de desenvolvimento autônomo do país.

Entretanto, a política de Vargas ganha relevantes limites, uma vez que no contexto internacional, a disputa de forças entre URSS e Estados Unidos, resulta na Guerra Fria e as conseqüências do embate por hegemonia entre as duas nações resultam num recrudescimento econômico graças a uma série de medidas impostas aos países em desenvolvimento: enfatizando a necessidade de menor intervenção estatal nas economias e sobretudo a abertura aos capitais internacionais como moeda de troca para financiamentos em infra-estrutura.

O início da experiência democrática no país, em 1945 favorece o processo de industrialização, que indiretamente passa a se beneficiar das medidas político-econômicas voltadas para o equilíbrio da balança de pagamentos. Cada vez mais recursos, antes destinados à produção cafeeira, são empregados na consolidação de um setor industrial voltado para o mercado interno e capaz de diminuir a dependência do país à importação. Vargas tornava-se cada vez mais impopular entre os grupos mais conservadores, adotando medidas contrárias aos interesses sociais desses grupos. Entre elas: a fundação da Eletrobrás, empresa estatal para o setor de energia, criada ante a hesitação das empresas canadenses e americanas do setor em realizar novos investimentos; a acusação da assinatura de um acordo secreto com Argentina e Chile com o objetivo de barrar a presença norte americana no hemisfério Sul e o aumento do salário mínimo em 100%.

Todas estas medidas causam enormes protestos das alas conservadoras e somadas à tentativa mal sucedida de assassinato de Carlos Lacerda por Gregório Fortunato, chefe da guarda presidencial, conduzem o governo de Vargas a encerrar-se com o dramático suicídio do presidente.

Em 1956, Juscelino Kubitschek, hábil conciliador, assume o poder e instaura um governo conhecido pela sua estabilidade política e crescimento econômico.

“O governo JK promoveu uma ampla atividade do Estado tanto no setor de infra-estrutura como no incentivo direto à industrialização. Mas assumiu também abertamente a necessidade de atrair capitais estrangeiros, concedendo-lhes inclusive grandes facilidades. Desse modo a ideologia nacionalista perdia terreno para o desenvolvimentismo. O governo permitiu a larga utilização de uma legislação, baixada no governo Café Filho, autorizando as empresas a importar equipamentos estrangeiros sem cobertura cambial, ou seja, sem depositar moeda estrangeira para pagamento dessas importações. A condição para gozar da regalia era possuir, no exterior, os equipamentos a serem transferidos para o Brasil ou recursos para pagá-los. As empresas estrangeiras, que podiam preencher esses requisitos com facilidade, ficaram em condições vantajosas para transferir equipamentos de suas matrizes e integrá-los a seu capital no Brasil. A legislação facilitou os investimentos estrangeiros em áreas consideradas prioritárias pelo governo: indústria automobilística, transportes aéreos e estradas de ferro, eletricidade e aço.”⁷

O período desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, ainda que considerado um período de prosperidade para o país, não foi o resultado ou o sucesso das alas mais nacionalistas. Foi sobretudo conduzido dentro das perspectivas impostas pelo contexto internacional: a ampla inserção do capital estrangeiro para a consolidação do desenvolvimento nacional por meio da política de incentivos à industrialização.

No entanto, o desenvolvimento proporcionado pela consolidação de um parque industrial – onde as maiores protagonistas foram as multinacionais que aqui instalaram suas linhas de produção já obsoletas em seus países de origem – dirigiu-se muito mais à formação de uma classe média inserida no processo de industrialização tanto do ponto de vista das oportunidades, como também do acesso aos produtos que passam a ser produzidos no país. Intentava-se no Brasil a formação de uma classe social capaz de consumir à semelhança dos padrões de consumo norte-americanos.

7 FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2006. p. 236.

À margem do processo de desenvolvimento estava a maioria da população brasileira, predominantemente agrária. A decisão de concentrar os investimentos no sudeste, ainda que favorecesse o melhor aproveitamento da infra-estrutura instalada, também suscitou a concentração de grandes fluxos migratórios que contribuíram para o adensamento urbano, sobretudo de São Paulo. A cidade sem a infra-estrutura necessária para atender os grandes contingentes populacionais que aqui chegavam, consolidou a formação de periferias e favelas, áreas de sobrevivência que revelam a fragmentação e os contrastes do tecido urbano. Às conseqüências espaciais, soma-se a problemática de uma população colocada frente a novos hábitos e aspectos culturais contrastantes com a experiência de seus antepassados e, portanto, o drama da perda de valores e identidade e a dificuldade de inserção em uma nova realidade urbana e operária.

Não se trata da discussão sobre os benefícios do crescimento proporcionado pelo desenvolvimentismo, mas o questionamento dos aspectos sociais impostos pelo processo, discussão que ganhará maior relevo no Brasil durante a década de setenta, num momento em que a repressão do regime militar abrandava-se diante do início da crise econômica dos anos oitenta.

Os contextos sociais, políticos e econômicos são aspectos profundamente significativos para o desenho industrial no país. Não é coincidência que a ênfase à industrialização favorecesse a consolidação do campo no Brasil. O privilégio atribuído à atividade industrial como fator prioritário ao desenvolvimento do país e a inserção de estruturas internacionais de produção (as multinacionais) suscitam debates em torno da atividade criativa aqui identificada como desenho industrial.

Não é somente o Brasil que se industrializa a partir do pós Segunda-Guerra Mundial, mas também diversas nações são estimuladas ao desenvolvimento industrial como forma de ampliação dos mercados de consumo e inserção nas relações de comércio internacional.

O Abstracionismo no contexto internacional

O contexto mundial da década de cinqüenta apresenta fatos históricos de significativa relevância. O pós-guerra é marcado pela conseqüente polarização do mundo e a Guerra Fria marca o fim da hegemonia européia na condução do processo cultural ocidental. Os Estados Unidos passam não somente a exercer a hegemonia político-econômica como também uma hegemonia cultural sobre a Europa ocidental. A União Soviética exercerá semelhante papel sobre a Europa Oriental. O contexto de polarização conduzido pelos dois países, faz com que o governo norte-americano promova uma ofensiva diplomática internacional que os levasse ao papel, antes europeu, de condutores do processo cultural ocidental, em contraposição à União Soviética e como medida de combate ao avanço do comunismo.

No campo das artes visuais, há uma significativa mudança da estética oficial vigente até os anos 30 nos Estados Unidos – o realismo social, figurativista, confundia-se nas suas origens com o realismo socialista soviético e, diante da polarização, torna-se fundamental diferenciar-se de concepções estéticas semelhante às adotadas pelo regime soviético.

Documentos tornados públicos do governo norte-americano a partir de 1974 revelam o destino de recursos financeiros do Estado para a promoção do Programa Internacional do Museu de Arte Moderna de Nova York, o MOMA, através da CIA.

Graças ao MOMA e a uma série de iniciativas internacionais intensifica-se a promoção do expressionismo abstrato como continuidade do modernismo, especialmente por meio das obras integrantes da escola de Nova York. Dessa forma, o abstracionismo é difundido e consagrado internacionalmente através da concessão de recursos públicos para a promoção de turnês internacionais e financiamentos

norte-americanos destinados ao patrocínio de inúmeras instituições em todo o mundo voltadas à valorização da abstração como herdeira das vanguardas modernas. Entre elas estão, no Brasil, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, criado em 1947, o Museu de Arte Moderna de São Paulo, fundado em 1948 e a Bienal de São Paulo, criada em 1951.⁸

Dessa forma, os Estados Unidos apropriam-se do projeto moderno e por conseguinte das propostas elaboradas pelas vanguardas européias; dentro de uma perspectiva de modernização nem tanto cultural, mas sobretudo vinculada aos interesses desenvolvimentistas da nação. Qual seria a relevância desse discurso para o desenho industrial no continente americano nos anos cinqüenta?

Dos anos 30 aos 50, grande parte do corpo docente oriundo da *Bauhaus* é acolhido pelas instituições de ensino norte-americanas. Dentro do contexto anteriormente descrito, de promoção de uma estética moderna e abstrata como estratégia de uma ofensiva diplomática cultural e econômica, a herança *bauhausiana* foi limitada às contribuições estético-projetivas – o *Estilo Internacional* foi difundido e comercializado ainda que contraditório às premissas defendidas por Walter Gropius na fundação da escola na Alemanha, em 1919.

8 As contribuições históricas citadas em texto foram proferidas em palestra – Abstração e Política Hegemônica dos Estados Unidos - de Felipe Chaimovitch, durante a disciplina de pós-graduação do Curso Interunidades em Estética e História, em 03 de novembro de 2005 no Museu de Arte Contemporânea (MAC) localizado na Universidade de São Paulo.

*“Diante de novas circunstâncias históricas, das exigências de um novo ambiente no qual os maiores expoentes do instituto eram estáveis, dos novos processos tecnológicos, às mesmas solicitações do público, desde já condicionado pela “cultura de massa” (a ascensão desta data do pós-última guerra), todos os componentes de design da Bauhaus são reduzidos somente à dimensão do “projeto”, ainda que de grande relevo e de fato, jamais superado.”*⁹

9 FUSCO, Renato de. *Storia del Design*. Bari, 1985. p.150-15

O Abstracionismo no Brasil

10 A primeira edição de *Pioneers of modern design form William Morris to Walter Gropius* é publicada em 1936. PEVSNER, Nikolaus. *Pioneiros do Desenho Moderno: de William Morris a Walter Gropius*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

11 GIEDION, Siegfried. *Mechanization takes command: a contribution to anonymous history*. New York: Oxford University Press, 1948.

12 CASTELNUOVO/ GLUBER/ MATTEONI. Enrico/ Jacques/ Dario. *L'oggetto misterioso*. In: CASTELNUOVO, Enrico (org.) *Storia Del Disegno Industriale – 1919 – 1990 Il dominio del design*. Milano: Electa, 1991. p.406-407.

13 Ricardo Marques de Azevedo em *Metrópole e Abstração* esclarece os pressupostos construtivistas: “O programa construtivo – que se apregoa esclarecido e anatemiza o mito – venera, contudo, seus ídolos: o plano, o cálculo, a técnica, o *design* e a *civilisation machiniste*. (...) A forma há de resultar *natural* e necessariamente ao cabo deste procedimento minudente e, uma vez alcançada, prejudica as demais possibilidades. Portanto, a forma *standard*, o padrão, o *objeto-tipo*, é conseqüência ineludível de um processo de *seleção mecânica*, imaginada segundo o modelo da

A historiografia do desenho industrial nasce há aproximadamente meio século, contemporânea às décadas de quarenta e cinquenta e não surge como resultado somente de uma pesquisa erudita, mas, sobretudo de modo militante fortemente aliado a motivações não somente culturais, mas morais e políticas. Pioneiros nesta abordagem à história do movimento moderno em arquitetura foram Pevsner¹⁰ e Gideon¹¹, os mesmos autores que inauguram a historiografia sobre o desenho industrial. Ainda que estes utilizassem métodos distintos de aproximação ao problema, os valores e pontos de referência são comuns: os pressupostos da modernidade. A estreita relação entre arquitetura e design estabelecida por meio das obras de ambos os autores resulta em conseqüências relevantes à historiografia da área.¹² Este vínculo revela que a noção de *industrial design*, aqui compreendida por desenho industrial, esteve desde então condicionada pelos ideais do movimento moderno.

Por conseguinte, neste período e não somente no Brasil, a construção do significado da disciplina passa pela compreensão do moderno e seus paradigmas racionalistas filiados às vanguardas artísticas históricas, sobretudo as vanguardas construtivistas¹³.

Os ecos da abstração geométrica já eram sentidos no Brasil desde o início dos anos 20 e a Semana de fevereiro de 1922 abria espaço

seleção natural darwiniana, pela qual somente as espécies mais aptas garantem sua sobrevivência e perpetuação. Ao contrário desta, contudo, a *mecânica* não decorre da aleatoriedade das circunstâncias (mutações), mas é produto finalístico do ajuste preciso entre os meios empregados e os objetivos pretendidos. É suposta, nesta

operação, a abstração do singular e do específico. O usuário deste produto, ilimitadamente reproduzível é um ideado *usuário-tipo* e, aduz, Le Corbusier, o *homem de série*, denotando assim, que não se trata apenas de industrializar os objetos ou componentes, mas de, correlatamente, fabricar sujeitos – como as coisas, despojados de aura

-, em uma *ortopedia da alma*, pela qual esta se conforma aos parâmetros do gênero: conceber o homem fora de toda a particularidade e alheio à diversidade é hipostasiar um *número* humano.” In: AZEVEDO, Ricardo Marques de. *Metrópole: Abstração*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 39-40.

para um grupo já reunido sob a égide de atualização da expressão plástica e literária segundo os princípios da modernidade.

A revista Klaxon é um exemplo da busca por uma nova visualidade, distante dos princípios gráficos identificados com o século XIX. As primeiras expressões da abstração geométrica entre os anos 20 e 30 são reconhecidas em três momentos: no primeiro, em especulações abstrato-geométrica em telas do início dos anos 20, entre elas a obra *Composição Abstrata* de Vicente do Rego Monteiro, datada de 1922; no segundo, em fundos de tela cujo primeiro plano é figurativo, como o fundo presente na tela *A negra* de Tarsila do Amaral, realizada em 1923; e no terceiro momento, mais significativo, nas decorações de interiores, cenografia e vitrais presentes nas obras de Lasar Segall, Antônio Gomide, Regina Gomide Graz e John Graz.¹⁴

É relevante destacar ainda o papel de Flávio de Carvalho no meio cultural paulistano. Amaral destaca ainda a importância do III Salão de Maio de 1939, organizado por Flávio de Carvalho, por três razões significativas:

14 AMARAL, Aracy. *Surgimento da Abstração Geométrica no Brasil*. In: AMARAL, Aracy (org.). *Arte Construtiva no Brasil*. São Paulo: Companhia Melhoramentos; São Paulo: DBA Artes Gráficas,

*“(...)Primeiro, por ter produzido um catálogo bilíngüe, o que demonstra seu interesse em exportar suas idéias e é o primeiro documento relativo ao modernismo nos anos 20, visto já em retrospecto, com depoimentos de vários de seus participantes. Segundo por portar um Manifesto do III Salão de Maio, distante das preocupações sociais e regionais imperantes em geral entre os artistas brasileiros e estrangeiros à época, mencionando a “busca para uma sensibilidade maior”. (...) A terceira razão de relevância deste III Salão de Maio de 1939 em São Paulo resulta da consequência dos itens anteriores: ele é, de fato o antecedente direto das Bienais Internacionais de São Paulo, nele já despontando artistas destacados no meio artístico internacional, e pela intenção implícita no manifesto, de trazer polêmica das novas tendências contemporâneas da arte – o surrealismo, com ênfase, porém no abstracionismo.”*¹⁵

1998. (Coleção Adolpho Leirner) p.29-46.

Em relação à Semana de Fevereiro de 22, o III Salão de Maio propõe o distanciamento às preocupações sociais e regionais presentes na proposta antropofágica em direção à pesquisa de uma

15 *Idem*. p. 46-53.

16 Alguns trechos do texto de Flávio de Carvalho para o Manifesto do III Salão de Maio, em 1939, são significativos: Sobre a arte abstrata, diz ele: “(...) *safando-se do inconsciente ancestral, libertando-se do narcisismo da representação figurada, da sujeira e selvageria do homem, introduz no mundo plástico um aspecto higiénico: a linha livre e a cor pura, quantidades pertencentes ao mundo do raciocínio puro, a um mundo não subjetivo que tende ao neutro (...)*”. Cita ainda Mondrian: “(...) *o tempo é um processo de intensificação, uma evolução para o universal, do subjetivo para o objetivo (...)*”. In: AMARAL, Aracy. *Surgimento da Abstração Geométrica no Brasil*. AMARAL, Aracy (org.). *Arte Construtiva no Brasil*. São Paulo: Companhia Melhoramentos; São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1998. (Coleção Adolpho Leirner) p.49-50.

17 Segundo Leite, o arquiteto Jacob Ruchti, suíço de nascimento, além de ser a grande revelação construtiva no III Salão de Maio, de 1939, tem significativa importância para a implantação da primeira experiência de raízes modernistas voltada para o ensino das artes: “*Um eco do III Salão de Maio, de 1939, trouxe uma revelação importante, Jacob Ruchti, o qual, junto a Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi, deu início às atividades do IAC, primeira experiência de extração modernista voltada para o ensino das artes no contexto industrial, A história dessa experiência é vital para o entendimento do processo de institucionalização do ensino de design do país. O IAC, que durou de 1951 a 53,*

visualidade purista vinculada às vanguardas soviéticas e holandesas, ou seja, ao discurso internacional.¹⁶ Não é menos significativo que uma das propostas que mais chamou a atenção dos visitantes foi a de Jacob Ruchti, arquiteto formado pelo Mackenzie, escultor e designer de interiores, que apresentou seu trabalho em alumínio, *Espaços*, pioneiro na linha construtivo-geométrica. Ruchti¹⁷ ainda desempenharia nos anos seguintes um importante papel junto a Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccilo, na organização do Museu de Arte Moderna de São Paulo, o MAM-SP e do Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo (MASP).

O contexto dos anos seguintes, o pós-guerra, e em particular os últimos anos da década de 40 são marcados por acontecimentos que resultaram em importantes desdobramentos no futuro.

Talvez os mais significativos sejam a fundação do MASP, em 1947 e, em 1951, a fundação do Instituto de Arte Contemporânea, o IAC no mesmo museu. Inaugurado em 2 de outubro de 1947 por Assis Chateaubriand, fundador e proprietário dos Diários e Emissoras Associadas e pelo professor Pietro Maria Bardi, jornalista e crítico de arte na Itália, recém-chegado ao Brasil, o museu em suas primeiras décadas inaugura uma intensa dinâmica cultural em São Paulo.

Em 1948, os debates promovidos pelo MASP resultam em significativas discussões sobre figuração e abstração. Amaral cita ainda os depoimentos de Jorge Romero Brest, crítico e historiador da arte, e Leon Dégang, primeiro diretor do MAM-SP, o primeiro realizado no Museu de Arte de São Paulo e o segundo, na Biblioteca Municipal, como importantes contribuições ao tema do Abstracionismo. Romero Brest, nessa palestra, já menciona a importância da matemática, que

conduzido por Ruchti, propagou entre nós os laços existentes com o abstracionismo geométrico, fruto do neoplasticismo de Van Doesburg e Piet Mondrian, inspirador formal da Bauhaus, por fim reproduzindo o pro-

grama desenvolvido por Lászlo Moholy-Nagy em Chicago, na chamada Nova Bauhaus. Foi nessa ocasião que se estabeleceu o paradigma, sem intermediários com o concretismo paulista.” In: LEITE, João de Souza. *De costas*

para o Brasil. O ensino de um design internacionalista. In: MELO, Chico Homem de. *O design gráfico brasileiro: anos 60*; Chico Homem de Melo (org.) São Paulo: Cosac naify, 2006. p.257-8.

tanto influiria, sobretudo nos concertos de São Paulo. Assim, diz ele: *“Os abstracionistas não se apóiam na matemática elementar, mas na geometria superior que introduziu a noção do infinito. Enquanto a geometria euclidiana, a do finito, está ao alcance dos sentidos, a geometria enedimensional desenvolve-se até o infinito”*.¹⁸

Desde 1948, seja pela emergência da tendência ou pela influência dos debates, muitos artistas já faziam experiências abstrato-geométricas. Waldemar Cordeiro, Luís Sacilotto, Antônio Maluf, Mary Viera, Weissmann, Samson Flexor, Almir Mavignier, Serpa e Palatnik estão entre eles. Nesse período também se afirma a produção crítica de Mário Pedrosa, crítico aberto que acompanhará e estimulará as inovações estéticas nos anos seguintes, sobretudo após a antológica exposição de Max Bill¹⁹ no MASP em 1950. A presença de Max Bill no Brasil, sobretudo após sua participação na I Bienal de São Paulo em 1951, onde recebe o primeiro prêmio por sua escultura Unidade Tripartida, alteraria vocações e impulsionaria a ida de jovens artistas para a Alemanha, entre eles Mary Vieira, Almir Mavignier e Alexandre Wollner.²⁰

Alexandre Wollner, à época aluno do Instituto de Arte Contem-

passa a lecionar na Technische Hochschule, em Zürich, voltando sua atenção particularmente para o *design* de produtos, com influência do funcionalismo da Bauhaus. Em 1947, fundou o Instituto para Cultura Progressiva baseado em idéias funcionalistas. Em 1948, expôs em Stuttgart junto com Joseph Albers e Jean Arp e, no ano seguinte, mostrou mais de 50 trabalhos em uma exposição organizada com Pevsner e Vantongerloo em Zürich. Convidado a participar da Primeira Bienal de São Paulo em 1951, ganhou o 1º prêmio (aquisição) de Escultura Internacional com a obra *Unidade Tripartida*. Nesse ano, foi indicado para reitor da Hochschule für Gestaltung em

Ulm, que ele transformou em uma escola superior com a prática voltada para o estudo das técnicas das artes plásticas e do *design*. Max Bill, prestigiado e sempre ativo diretor da Escola de Ulm, foi mestre de vários brasileiros, entre eles, Geraldo de Barros, Almir Mavignier, Mary Vieira. Bill desenvolveu os conceitos de Theo Van Doesburg, sobre Arte Concreta, enriquecendo-os teoricamente, bem como o conceito de herança construtiva, com a inclusão a novas pesquisas matemáticas e tecnológicas. A intenção do artista era a de utilizar a geometria, a fim de apresentar uma nova visão sensível das descobertas na ciência. A obra de Bill foi por algum tempo denominada

kalte kunst (arte fria), isto é, uma forma de abstração geométrica ou construtivismo derivado de complexas fórmulas matemáticas, que geram relações entre as partes que as constituem. As esculturas foram consideradas precursoras das estruturas primárias da Minimal Art. In: <http://www.macvirtual.usp.br/mac/home.asp> (Acesso em 18 de janeiro de 2008).

20 AMARAL, Aracy. *Surgimento da Abstração Geométrica no Brasil*. In: AMARAL, Aracy (org.). *Arte Construtiva no Brasil*. São Paulo: Companhia Melhoramentos; São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1998. (Coleção Adolpho Leirner) p.59.

18 AMARAL, Aracy. *Surgimento da Abstração Geométrica no Brasil*. In: AMARAL, Aracy (org.). *Arte Construtiva no Brasil*. São Paulo: Companhia Melhoramentos; São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1998. (Coleção Adolpho Leirner) p.54.

19 Segundo Daisy Peccinini, Max Bill (1908-1994) foi um dos mais importantes artistas do Concretismo. Desenvolvendo atividades em quase todos os ramos da arte - pintura, escultura, arquitetura, design gráfico - com excelência técnica e rigor matemático na composição. Estudou na Escola de Artes e Ofícios de Zürich; ao completar o curso em 1927, passou a ser membro atuante da Bauhaus de Dessau, até 1929. De 1932 a 1936, fez parte do grupo Abstraction-Création em Paris e apoiou o movimento da Arte Concreta proposto por Theo Van Doesburg. Em 1941, Bill veio ao Brasil e à Argentina, expondo suas obras e sendo grande propagador das idéias concretas, com grande sucesso. Organizou numerosas exposições de Arte Concreta, entre os anos de 44 e 64: a exposição de Kunsthalle em Basle (1944), Kunstgesellschaft (1960) e, também em Zürich, Helmhaus (1964). Em 1937, Bill articulou a associação de artistas suíços modernos, Allianz, e, em 1941, fundou a editora Allianz. A partir de 1944,

porânea do MASP relata a sua experiência ao participar da montagem da exposição individual de Max Bill no museu:

“(...) Na montagem comecei a perceber que o desenho tinha funções que não estavam claras para mim, que podia adaptar-se para criar produtos, formas novas. Fiquei paralisado. Foi um choque. Nesse momento, saí da idade das trevas.”²¹

A atribuição do primeiro prêmio da 1ª Bienal Internacional de São Paulo à obra *Unidade Tripartida* de Max Bill é prioritária para a compreensão do discurso que se constrói durante à época. A eleição de uma escultura elaborada a partir de técnicas industriais e em aço inox, material prioritariamente industrial, como primeiro prêmio da exposição que viria a ser posteriormente uma das mais importantes dentro do calendário das artes no país, enfatiza sobre quais pressupostos criativos deverão orientar a produção artística local: uma arte capaz de relacionar-se com os materiais e processos pertinentes ao ambiente industrial. Max Bill encarna as qualidades do artista moderno, capaz de extrair as qualidades plásticas do conhecimento das propriedades dos materiais.

São eleitos e enfatizados os processos criativos capazes de estabelecer um diálogo com o desenvolvimento industrial favorecido pelas estratégias político-econômicas do período. Das relações entre as vanguardas abstratas e o progresso industrial, esclarece Cardoso:

“Do ponto de vista do seu impacto sobre o design, é interessante notar que os principais movimentos vanguardistas (com exceção parcial do Surrealismo) tenham abraçado como valores estéticos: as máquinas e os objetos industrializados; a abstração formal e a geometria euclidiana; a ordem matemática e a racionalidade; a disposição linear e/ou modular de elementos construtivos, a síntese das formas e a economia na configuração, a otimização e a racionalização dos materiais e do trabalho. Essa visão artística-contraposta conscientemente ao ideário romântico do século XIX – que situava a Natureza como fonte dos mais elevados valores estéticos – condizia perfeitamente com os interesses daquela parcela da

21 A. Alexandre Wollner e a formação do design moderno no Brasil: depoimentos sobre o design visual brasileiro/ Um projeto de André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2005

sociedade que buscava impor tipos e padrões industriais baseados em um suposto racionalismo científico. ” ²²

Portanto, o desenvolvimentismo do período elege os processos criativos capazes de estabelecer diálogo com o desenvolvimento industrial favorecido pelas estratégias político-econômicas do período.

O contexto da disciplina ‘desenho industrial’ no Brasil

A difusão da noção de desenho industrial em países como o Brasil, a partir de uma ênfase estético-projetiva oriunda da difusão parcial do discurso moderno, estabeleceu uma compreensão limitada das premissas que envolveram a fundação da escola e da complexidade da atividade. A consolidação de um estilo ocorreu de forma contrária aos propósitos de Gropius: a pesquisa estética não foi a única premissa para uma definição formal. O alinhamento às exigências de produção, às tecnologias disponíveis, às questões econômicas, às solicitações de mercado e às necessidades de desenvolvimento local exerceram papéis significativos na concepção dos produtos e, portanto, dentro de uma noção mais ampla do papel do desenho industrial dentro de uma sociedade.

A compreensão reduzida do desenho industrial como atividade estético-projetiva produz uma série de conseqüências negativas para a disciplina; a primeira delas, a concepção do desenho industrial como arte, segundo Bonsiepe, coloca o profissional no papel de um

22 CARDOSO *apud* SCHWARTZ, Frederic J. *The Werkbund: Design Theory and Mass Culture before the First World War*. New Haven: Yale University Press, 1996. p. 190-221)

outsider destinado a qualificar o mundo profano da produção industrial introduzindo-a no reino aristocrático da cultura. Tal aproximação dificilmente prepara o futuro profissional para comunicar-se com os outros protagonistas do mundo da produção industrial.

Um outro ponto restritivo destacado tanto por autores como Bonsiepe, Castelnuovo, Gluber e Matteoni²³ é a consideração do desenho industrial como subproduto de uma arquitetura moderna, a partir da relevância da contribuição dos arquitetos e historiadores de vanguarda que incluíram o desenho industrial no debate cultural da arquitetura moderna. Além da contribuição prática, especialmente na concepção de mobiliário e de artefatos para o interior das habitações, a visão arquitetônica do desenho industrial privilegia, especialmente, os aspectos morfológicos da disciplina. Dessa forma, o desenho industrial foi em grande parte compreendido como melhoramento estético de um segmento bastante pequeno da produção industrial, com o objetivo de criar uma conformidade com os paradigmas formais da arquitetura moderna. A valorização dos aspectos morfológicos também dificultou a valorização do papel do profissional na produção industrial, onde estão presentes também outros discursos: as condições de produção, custos, políticas de preço, qualidade, comercialização e etc.

23 BONSIEPE, Gui. *Paesi via di sviluppo: la coscienza del design e la condizione periferica*. In: CASTELNUOVO, Enrico (org.). *Storia del Disegno Industriale – 1919-1990 Il dominio del design*. Milano: Electa, 1991. CASTELNUOVO/ GLUBER/ MATTEONI. Enrico/Jacques/Dario. *L’oggetto misterioso*. In: CASTELNUOVO, Enrico (org.) *Storia Del Disegno Industriale – 1919 – 1990 Il dominio del design*. Milano: Electa, 1991

“Se o desenho industrial não vem oferecer nada mais que um controle das características estéticas, não pode deixar de ser uma intervenção marginal.”²⁴

24 BONSIEPE, GUI. *Paesi via di sviluppo: la coscienza del design e la condizione periferica*. In: CASTELNUOVO, Enrico (org.). *Storia del Disegno Industriale – 1919-1990 Il dominio del design*. Milano: Electa, 1991. p. 254.

No Brasil, é possível verificar outras importantes contribuições para a reflexão do discurso do desenho industrial. No entanto, durante o processo de institucionalização do desenho industrial difundiu-se predominantemente uma concepção reducionista da área, limitando o papel da atividade às questões estéticas. A partir dos anos 60, é possível identificar uma crise da noção de desenho industrial no debate internacional paralela às discussões sobre a modernidade.

Bibliografia crítica - Índice de artigos relativos à década de 1950

A bibliografia crítica dos anos 50 é formada pelo índice de artigos relativo à década que, de alguma forma, dirigiram-se ao discurso do desenho industrial. Os artigos, relacionados a seguir, foram determinados através da pesquisa no Índice de Arquitetura Brasileira, 1950/70, elaborado pela Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de São Paulo e do acervo de artigos reunido pela Biblioteca do MASP.

No Índice de Arquitetura Brasileira 1950/1970 foram indexados os seguintes periódicos:

ABA-CAB: Arquitetura Brasileira do Ano – Cadernos de Arquitetura Brasileira. Rio de Janeiro. GB, 1967-70;

AC – Arquitetura e Construção. São Paulo, SP, 1966-67;

AD Arquitetura e Decoração. São Paulo, SP, 1953-58;
Acrópole. São Paulo, SP, 1950-70;
Arquitetura. Rio de Janeiro, GB. Instituto de Arquitetos do Brasil, 1961-69;
Arquitetura e Engenharia. Belo Horizonte, MG, 1950-65;
Bem Estar. São Paulo, SP, 1958-60;
Brasil Arquitetura Contemporânea. Rio de Janeiro, GB, 1953-57;
Casa & Jardim. Rio de Janeiro, GB, 1966-70;
Engenharia Municipal. São Paulo, Sociedade dos Engenheiros Municipais, 1955-70;
Habitat. São Paulo, SP, 1950-65;
Módulo. Rio de Janeiro, GB, 1955-65;
Projeto e Construção. São Paulo, SP, 1970;
Publicação do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, GB, 1938-60;
Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, GB, 1937-69.

Destes estão relacionados somente os periódicos; *Habitat*, *AD Arquitetura e Decoração*, *Acrópole*, *Arquitetura e Engenharia* e *Módulo*, que se dedicaram à publicação de textos relativos ao desenho industrial.

As revistas *Habitat*, *Módulo* e *Acrópole* (com menos rigor) aproximaram-se, durante os anos em que foram publicadas, das linhas editoriais de tendência - nas quais o conteúdo editorial reflete orientações arquitetônicas definidas. A *Arquitetura e Engenharia*, publicação mineira, assim como a *Arquitetura*, publicação carioca do Instituto dos Arquitetos do Brasil, refletiu as posições da corporação durante o período e, revistas como a *AD Arquitetura e Decoração* dedicaram-se a registrar, de maneira plural e neutra ou ainda, promocional, o que se produzia na época.²⁵

25 SEGAWA/CREMA/GAVA.
Hugo/Adriana/Maristela. *Revistas de arquitetura, urbanismo, paisagismo e design: a divergência de perspectivas*. Ci. Inf., Brasília, v.2, p.120-127, set./dez. 2003.

Artigos relativos à década de 50

Os arquivos abaixo relacionados foram publicados na década de 50. Nesta relação, há um grande número de artigos que possuem caráter divulgativo da produção de determinados setores ou determinados autores. Estes são posteriormente destacados, porém não serão analisados. Reitera-se aqui o critério de seleção: somente são destacados os artigos significativos para a construção e definição do campo de conhecimento no Brasil. Estes são analisados um a um a partir da consideração dos seguintes aspectos: a contextualização do texto; a data de publicação, autoria, periódico em que foi publicado; a temática; a relação com outras produções de notoriedade reconhecida e a análise crítica determinada pelo enfoque desta pesquisa: a problemática do significado da disciplina durante o período em questão e a contribuição desta abordagem para a reflexão contemporânea sobre a área

Móveis novos: projetos de Lina Bo e Giancarlo Palanti. Habitat (1): 53-9, out./dez. 1950.

Desenho Industrial: móveis desenhados por Achilina Bo Bardi. Habitat (5): 62-63, 1951.

Artesanato e indústria. Habitat (9):86, 1952.

HAUNER, Carlo. *A nova cerâmica em São Paulo.* AD Arquitetura e Decoração (8) nov./dez. 1954.

BRUCK, Peter. *A forma e o espaço moderno.* AD Arquitetura e Decoração (13) set./out. 1955.

Forma: projetos de Carlos Hauner e Ernesto Hauner. AD Arquitetura e Decoração (9) jan./fev. 1955.

Sobre a nova educação diante dos problemas de automatização: Hochschule für gestaltung. Habitat (34): 60, set. 1956.

Duas cadeiras; projeto de Paulo Archias Mendes da Rocha.

Acrópole (219): 110, jan. 1957

PIGNATARI, Décio. *Forma, função e projeto geral*. AD Arquitetura e Decoração (24) jul./ago. 1957.

Mesinhas para exposição; projeto de Giancarlo Palanti. Acrópole (232):159, fev. 1958.

Desenho Industrial Olivetti. Habitat (50):22-5, set./out. 1958.

Formas. Habitat (50):40-1, set./out.1958

CRISPOTTI, Enrico. *Premissas históricas do desenho industrial*. Habitat (51): 20-3, nov./dez. 1958; (50); 34 –9, set./nov. 1958.

Desenho para interiores. Habitat (51):15-9, nov./dez. 1958.

DORFLES, Gillo. *As artes industriais na cidade nova*. Arquitetura e Engenharia (55): 8, set./out. 1959.

BARATA, Mário. *Artes industriais da Finlândia e arquitetura de exposições*. Módulo 2 (13): 22-3, abr. 1959.

GONÇALVES, Ritva Yara Urban. *A exposição da arte decorativa finlandesa*. Módulo 2 (13): 26-9, abr. 1959.

Henry Van de Velde: o “décor” para a dignidade da vida. Habitat (56): 9-11, set./out. 1959

Artigos relativos à produção de setores ou autores, em específico:

Móveis novos: projetos de Lina Bo e Giancarlo Palanti.. Habitat (1): 53-9, out./dez. 1950.

Desenho Industrial: móveis desenhados por Achilina Bo Bardi.

Habitat (5): 62-63, 1951.

HAUNER, Carlo. *A nova cerâmica em São Paulo*. AD Arquitetura e Decoração (8) nov./dez. 1954.

BRUCK, Peter. *A forma e o espaço moderno*. AD Arquitetura e Decoração (13) set./out. 1955.

Forma: projetos de Carlos Hauner e Ernesto Hauner. AD Arquitetura e Decoração (9) jan./fev. 1955.

Duas cadeiras; projeto de Paulo Archias Mendes da Rocha. Acrópole (219): 110, jan. 1957

Mesinhas para exposição; projeto de Giancarlo Palanti. Acrópole (232):159, fev. 1958.

Desenho para interiores. Habitat (51): 15-9, nov./dez. 1958.

Artigos significativos à disciplina

***Artesanato e indústria*. Habitat (9): 86, 1952.**

O texto *Artesanato e Indústria* foi publicado na edição de número nove da revista *Habitat*, em 1952. Trata-se de uma das primeiras edições da *Habitat*, revista de arquitetura e artes, que iniciou sua publicação no ano anterior, em 1951, editada por Lina Bo Bardi e vinculada ao MASP, que, como já dito, havia inaugurado suas atividades em 1947, sob a gestão de Pietro Maria Bardi.

Tendo como tema principal a polêmica entre o artesanato e a indústria, o texto apresenta-se sem assinatura, o que costuma refletir um posicionamento ou uma orientação definida pelo conselho edito-

rial da revista em relação a um determinado tema ou assunto.

A polêmica, assim como as relações entre arte e indústria, aparece como tema bastante recorrente à década de cinquenta no Brasil. Ambos os temas são reflexos de um debate mais amplo em âmbito internacional, iniciado após a superação do período do primeiro grande desenvolvimento industrial europeu, localizado entre o século XVIII e a primeira metade do século XIX. São antecedentes desta discussão: o impacto da Exposição Universal em Londres em 1851, as reflexões de Ruskin e Morris e o desenvolvimento do movimento moderno. No pós-guerra, as relações entre arte, artesanato e indústria são assunto de destaque no debate cultural de países em processo de transição de economia predominantemente agrária para a industrialização acelerada.

*“A luta entre o artesanato e a produção industrial é uma luta declarada. Iniciou-se, digamos, há uns oitenta anos, e não parece estar prestes a acabar. No plano teórico, o problema da coexistência desses dois sistemas de produção é quase que insolúvel, pois o artesanato é uma indústria anacrônica, insuficiente, e por outro lado a indústria, isto é, a produção em série é uma arte completamente nova, ainda em processo de evolução. (...) Existe em toda a parte a mania da peça única, do objeto original, do objeto “artístico”: as condições econômicas, porém, fazem-no caro e reservado somente para poucos; e ainda nem sempre apropriado a desempenhar a função para a qual foi feito. Existe, pois, um só caminho, o mais simples e mais óbvio: produzir esse objeto em série, fazer um produto standard, usando a mesma precisão instrumental e funcional com que a inteligência do artesão fabricava seus produtos que, em parte, ficam na história como exemplos absolutos de civilização.”*²⁶

Em 1952, o MASP já havia promovido eventos significativos para a construção de um discurso de aproximação das artes ao ambiente industrial: a exposição *Vitrine das Formas*, em 1950, e a exposição individual de Max Bill, em 1951, mesmo ano em que o artista suíço já citado recebera o primeiro prêmio da I Bienal de São Paulo.

Em depoimento, Alexandre Wollner, designer gráfico e na época, aluno do Instituto de Arte Contemporânea do MASP, comenta

26 *Artesanato e indústria.*
Habitat (9): 86, 1952.

o impacto das exposições para a formação dos designers e artistas brasileiros:

“(...) Um dia, vi uma vitrine cheia de potes egípcios, astecas e, ao lado de diversas antigüidades, uma máquina Olivetti. Fui falar com o Flávio Motta, que era assistente do Bardi: “Acho que esqueceram uma máquina de escrever na vitrine (...)”. O Bardi se interessou pelo sujeito que havia dito aquilo e veio me explicar que uma máquina de escrever era a mesma coisa que o pote: um objeto útil, que fazia parte da cultura de um grupo primitivo, assim como hoje a máquina faz parte do nosso grupo. Foi então que comecei a perceber essas coisas.”²⁷ E sobre a sua participação na montagem da exposição individual de Max Bill, Wollner declara: “(...) Na montagem comecei a perceber que o desenho tinha funções que não estavam muito claras para mim, que podia adaptar-se para criar produtos, formas novas. Fiquei paralisado. Foi um choque. Nesse momento, saí da idade das trevas.”²⁸

Assim, a impossibilidade de coexistência entre os dois sistemas de produção e o elogio às máquinas ao lado de uma visão pejorativa da atividade artesanal é uma clara retomada ao discurso de Le Corbusier e ao radicalismo dos dogmas modernistas. São muitas as estratégias para a divulgação e consolidação de uma estética abstrata oriunda das vanguardas construtivas européias.

Ao associar à atividade artesanal as características de artefato restrito e, muitas vezes, pouco adequado ao papel para o qual se destina, o texto pretende estabelecer total dissociação entre a produção artesanal e a produção industrial. O objeto industrial deve descartar seus antecedentes, ou seja, os processos oriundos da produção artesanal e, apoiar-se em parâmetros novos que também se pretendiam universais. As atividades promovidas pelo MASP e o discurso publicado na revista *Habitat* demonstram a eleição do discurso das vanguardas racionalistas como modelo à produção industrial do período.

27 STOLARSKI, A. *Alexandre Wollner e a formação do design moderno no Brasil: depoimentos sobre o design visual brasileiro/ Um projeto de André Stolarski*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p.37.

28 *Ibidem*. p.37.

*“(...) A experiência da decoração artística, feita desde 1900 até a guerra, mostrou o impasse da decoração e a fragilidade de uma concepção que pretende fazer de nossas ferramentas objetos sentimentais, objetos que expressam estados de alma individuais. Insurgiram-se as pessoas contra essa presença importuna e furtam-se a ela. Dia a dia, em contrapartida, assinalaram-se entre a produção industrial os objetos perfeitamente convenientes, perfeitamente úteis, de cuja elegância de concepção, pureza de execução e eficácia de serviços, emana um verdadeiro luxo, que deleita nosso espírito. São tão bem ajustados que os sentimentos harmoniosos e, essa harmonia é suficiente para nos satisfazer plenamente.”*²⁹

Neste sentido, a proposição de um discurso completamente novo e desenraizado das experiências produtivas anteriores requer a formação de um profissional, capaz de adaptar-se às exigências da produção industrial seriada. E com este intuito, o artigo prossegue:

“(...) 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 materiais, suas propriedades e possibilidades e, portanto, as formas úteis e expressivas que requerem. Novas ligas metálicas, materiais plásticos, sintéticos, estão paulatinamente substituindo os velhos materiais: a madeira, o bronze, o barro.(..)”

Ao propor a criação de uma escola de desenho industrial, que tem por objetivo formar artistas modernos, reforça-se a compreensão da noção de desenho industrial às posturas adotadas pelo movimento moderno. O artista moderno oriundo, segundo o texto, da escola de desenho industrial, é àquele que é capaz de, por meio do conhecimento das propriedades materiais, extrair a plástica adequada às necessidades do processo de produção industrial, no qual predominam os elementos racionais determinados pelas relações matemáticas e geométricas e pela pureza e economia de materiais.

Estabelece-se, portanto, ao final do artigo, a relação direta entre

29 CORBUSIER. Le. *A Arte Decorativa*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

o fazer relativo à atividade do desenho industrial e as práticas artísticas determinadas pelas diretrizes de raízes modernistas. Ao imprimir à atividade do desenho industrial a prática projetiva de raízes modernistas, de alguma forma, estabeleceu-se ao campo relativo à disciplina uma conceituação restrita aos limites impostos pela modernidade.

Sobre a nova educação diante dos problemas de automatização: Hochschule für gestaltung. Habitat (34): 60, set. 1956.

O texto publicado na trigésima quarta edição da revista *Habitat* teve como objetivo somente reproduzir as palavras proferidas pelo argentino Tomás Maldonado, à época professor da *Hochschule für Gestaltung*, a HfG de Ulm, durante sua passagem ao Brasil em 1956, na qual proferiu conferências sobre *A educação em face da segunda revolução industrial* no Rio de Janeiro.

A HfG havia iniciado suas atividades no ano anterior à visita de Maldonado, em 1955, sob direção de Max Bill. Tanto Maldonado, quanto Bill, posicionados como vanguarda, eram referência moderna para os artistas abstratos brasileiros. Segundo Leite³⁰, é durante essa época que Niomar Moniz Sodré Bittencourt, diretora do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, solicitou a Maldonado o projeto de uma escola técnica a ser estabelecida no museu, elaborado a partir da experiência da *HfG*. O projeto não chegou a ser implementado, mas deu início a uma série de eventos relacionados ao desenho industrial no Rio de Janeiro: conferências proferidas por Maldonado, Otl Aicher, co-fundador da escola de Ulm e Aloísio Magalhães. O projeto elaborado para a escola técnica que teria como sede o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro fundamentará a criação, em 1962, da Escola

30 LEITE, João de Souza. De costas para o Brasil. *O ensino de um design internacionalista*. In: MELO, Chico Homem de. *O design gráfico brasileiro: anos 60*; Chico Homem de Melo (org.) São Paulo: Cosac naïfy, 2006. p.258-9.

Superior de Desenho Industrial, a ESDI.

A conferência de Maldonado teve como objetivo principal esclarecer ao público brasileiro as características da *HfG* de Ulm e o argentino inicia seu discurso destacando a missão da escola em atribuir ao *designer* um papel de agente construtor da sociedade, reiterando as palavras assinadas por Max Bill no folheto de sua fundação. Maldonado prossegue identificando a escola de Ulm à tradição pedagógica proposta pela *Bauhaus*. No entanto, reforça em seu discurso que Ulm não pretende ser uma repetição da escola alemã:

“(...) Esses dois elementos³¹, expressionismo e estreito pragmatismo, são hoje alheios ao pensamento pedagógico da “Escola Superior de Desenho” de Ulm. A expressão de si mesmo foi substituída por vigilante inteligência crítica: o pragmatismo, por uma doutrina pedagógica onde o fazer e o saber não são elementos opostos, senão coincidentes. Por outra parte a preocupação científica, que esteve ausente quase que por completo no antigo Bauhaus, é uma das principais preocupações da escola. Os problemas, por exemplo, do desenho industrial de produtos para a indústria já não podem ser mais encarados com a mentalidade do “designer” de dez anos atrás. O desenhista não pode prosseguir como até agora, um especialista em cosméticos para produtos industriais. A era da automatização reserva ao desenhista tarefas socialmente muito mais importantes que a de “embelezar” as formas produzidas em série; Garner, um dos grandes investigadores da automatização na Grã-Bretanha, dizia há pouco tempo: “Nem sempre o engenheiro de produção é quem dirige o processo de automatização. Em muitas indústrias é o desenhista do produto que arca com esta responsabilidade.

A obtenção de uma coerência total entre a forma do produto e os métodos eleitos para a sua produção sempre foi um dos principais problemas da indústria manufatureira, mas é evidente que, com o advento da produção automática, este problema adquirirá um caráter decisivo. No futuro, será muito difícil definir onde termina a tarefa do engenheiro de produção e a do desenhista do produto. Não obstante, a diferença entre uma politécnica e uma escola superior de desenho deve sempre existir. No fundo, respondem a finalidades pedagógicas diferentes. O sábio, o engenheiro e o técnico deverão ser sempre completados pelo desenhista. Isto é, por uma personalidade criadora cujos interesses sejam os mesmos que os do sábio, do

engenheiro e do técnico, mas cuja atenção para o destino cultural das formas industriais seja muito maior.”

As palavras de Maldonado refletem, sobretudo as preocupações dos países de industrialização avançada, nos quais era iminente a superação dos processos mecânicos pela automação no processo produtivo industrial proporcionada principalmente pelos contínuos avanços tecnológicos.

Também reflete uma visão crítica acerca das conseqüências da passagem das proposições da *Bauhaus*, a escola alemã, para o continente americano, sobretudo após a instalação de alguns de seus principais representantes nas instituições de ensino norte-americanas. Tanto Cardoso como De Fusco reiteram que, no pós-Segunda Guerra Mundial a memória da *Bauhaus* assumiu um caráter bastante diverso daquele promovido pelos seus integrantes. A sua contribuição mais significativa foi a possibilidade de propor, por meio da arquitetura e do *design*, a construção de uma sociedade melhor, mais livre, mais justa e universal, sem conflitos de nacionalidade e raça que dominavam o período no qual a escola existiu. Entretanto, e contra a vontade de seus idealizadores, a *Bauhaus* acabou contribuindo para a cristalização de uma estética e de um estilo específico: *“(...) o chamado ‘alto’ Modernismo que teve como preceito máximo o Funcionalismo, ou seja, a idéia de que a forma ideal de qualquer objeto deve ser determinada pela sua função, atendo-se sempre a um vocabulário formal rigorosamente delimitado por uma série de convenções estéticas bastante rígidas.”*³² A prática de aplicar fórmulas prontas de muitos admiradores da *Bauhaus* em muito degenerou numa compreensão equivocada da atividade do *designer*, muitas vezes, associando-o às de embelezador de produtos, sobretudo no ambiente industrial. Tal degeneração, em grande medida, acabou por limitar ou restringir a atuação do profissional dentro do processo de produção industrial. Esta situação já se tornara evidente no contexto internacional e Maldonado, à época,

31 O autor refere-se a dois movimentos pedagógicos que influenciaram a escola alemã: o papel da arte na educação, como instrumento de libertação da subjetividade do indivíduo; e a importância do trabalho prático e manual como elementos formadores.

32 CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blücher, 2004. p.120.

é um dos personagens mais significativos para a disciplina, ao refutar a associação da atividade as de qualificador estético. A crítica de Maldonado, ao distanciar com extremo radicalismo as atribuições do designer das do artista, tem como pretensão a afirmação da disciplina sobretudo através da tentativa de definição do campo de atuação do profissional.

O discurso proferido, ainda que contemporâneo à gestão de Max Bill da *UfG* de Ulm, já reflete as características posteriormente eleitas para a escola durante a gestão de Tomás Maldonado:

“O desenvolvimento de novos tipos de métodos de fabricação apresentou ao designer problemas que não podem mais ser manejados sob pontos de vista baseados anteriormente sobre a fundamentação artística. Na educação do designer deve ser conferida cada vez maior ênfase às disciplinas científicas e tecnológicas que agora, assim como serão no futuro, conduzem os processos operativos na produção industrial e que, mais criticamente, determinam o produto final. Hoje, o designer de produtos industriais deve estar capacitado a utilizar fundamentos de um conhecimento com base profissional, em estreita colaboração com construtores, engenheiros de produção e economistas. Acima de tudo, cabe-lhe assumir a posição de compromisso com o complexo sociológico-cultural no qual sua atividade se dá.”³³

Sob a tutela de Maldonado, a escola de Ulm apresenta, assim como o discurso proferido pelo argentino durante sua passagem ao Rio de Janeiro, uma face bastante tecnicista, enfatizando cada vez mais a racionalização como fator determinante para as soluções de desenho industrial.

O desenho industrial produzido pela escola na década de sessenta refletirá: a abstração formal, a ênfase à pesquisa ergonômica, métodos analíticos e quantitativos, modelos matemáticos de projeto; como caracteres bastante condizentes com o entusiasmo tecnicista, ou a automatização, nas palavras de Maldonado, que marcaram principalmente o período nos anos sessenta, caracterizados pela corrida espacial e pelo desenvolvimento da eletrônica.

33 LEITE *apud* ULM, *Quarterly Bulletin of Hochschule für Gestaltung*. ULM: HfG Hochschule für Gestaltung, n.1, Oct. 1958.

No entanto, ainda que as proposições de Maldonado reforcem uma visão rígida, a tentativa de afirmar a disciplina distanciando-a do fazer artístico fez com que se buscasse, em outras áreas do conhecimento, conteúdos que fossem capazes de fornecer subsídios à atividade projetual. Talvez a contribuição mais significativa de Maldonado seja a sua capacidade em apontar para a complexidade do campo de conhecimento do desenho industrial e seu caráter interdisciplinar num ambiente constituído por sistemas artificiais e redes interligadas de produção³⁴, distanciando-se de uma compreensão da atividade restrita às proposições modernas.

Forma, função e projeto geral. AD Arquitetura e Decoração (24). PIGNATARI, Décio. jul./ago. 1957.

O artigo publicado na revista AD Arquitetura e Decoração em 1957 foi escrito por Décio Pignatari. O autor, após concluir seus estudos em direito pela Universidade de São Paulo em 1953, viaja à Europa, onde permanece durante dois anos. Vai à HfG de Ulm, entrando em contato com Tomás Maldonado e o poeta Eugen Gomringer e ainda durante a sua estadia, conhece músicos de vanguarda, entre eles, John Cage. É importante destacar que no ano anterior à publicação do texto em questão, em 1956, Pignatari e o Grupo Noigrandes lançavam oficialmente o movimento de poesia concreta, durante a Exposição Nacional de Arte Concreta realizada no MAM-SP e também no saguão do Ministério de Educação e Cultura, o MEC no Rio de Janeiro.³⁵ No mesmo ano, o grupo publica o *Plano-piloto para Poesia Concreta*

34 CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blücher, 2004. p.168.

35 In:http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/index.cfm?fuseaction=biografias_texto&cd_verbete=5125&cd_item=35&CFID=1816745&CFTOKEN=36650837
<http://www.artbr.com.br/casa/biografias/decio/> (acesso em 25 de janeiro de 2008)
Fonte: Revista de Cultura Vozes, LXXI, (1), 1977.

que posteriormente foi traduzido em diversas línguas. Portanto, Décio Pignatari e os irmãos Haroldo de Campos e Augusto de Campos, além de fundadores do grupo Noigrandes, são representantes de relevante importância dentro do movimento concretista no Brasil, sobretudo na literatura. Por conseguinte, o texto em análise não poderia deixar de refletir a influência do movimento concreto, além de apresentar grande semelhança às proposições do texto *Artesanato e Indústria*³⁶, anteriormente analisado.

“A postulação, já clássica: a forma segue a função, envolvendo a noção de beleza útil e utilitária, significa a tomada de consciência do artista, tanto artística quanto economicamente, frente ao novo mundo da produção industrial em série, no qual, et pour cause, a produção artesanal é posta fora de circulação, por anti-econômica, anacrônica, incompatível e incomunicável com aquele mundo impessoal, coletivo e racional, que passa a depender inteiramente do planejamento, em todos os sentidos, níveis e escalas.

Face às grandes contradições antagônicas entre a produção industrial e a produção artística artesanal – que abriam um abismo entre a arte e o público – a conjunção do útil com o belo tornou-se uma tentativa necessária, a fim de atender a um novo tipo de consumidor, o consumidor de projetos físicos (consumer of Physical design) – no dizer de Neutra – e de superar a fase individualista de rebeldia crítica contra a máquina, que apenas conduziria ao desenho de “belas” máquinas inúteis picabianas, puramente literárias, a Bauhaus marca o turning point daquela tomada de consciência, no sentido positivo-constutivo: belas máquinas úteis. (...) O objeto útil ou utilitário, em que a forma, sem deixar de ser criativa, apenas busca a justa paráfrase de uma função (em que outras condições, como na arquitetura, é sinônimo de conteúdo) não pode absorver toda a capacidade de criação das artes, que ainda encontram na idéia-objeto autônoma a mais conseqüente e profunda de suas manifestações.

É assim, pois, que pintura, escultura, poemas e romances continuam e continuarão a ser produzidos, como objetos válidos em si mesmos, objetos que criam formalmente sua própria função, exibindo a idéia sensível que são, objetos-bens de consumo, sim, mas no âmbito do pensamento e da sensibilidade, inconversíveis que são a valores meramente utilitários. Essas obras de arte são

*verdadeiros bens de raiz do pensamento e da cultura universais, cuja função – universal – é a de atuarem como projetos ou configurações gerais da forma de uma época, leis genéricas e concretas da forma, que se consubstanciam em inúmeros objetos e manifestações particulares, contribuindo basicamente para a formação da linguagem comum do tempo, do seu estilo, como flagrante, cite-se o neoplasticismo de Mondrian, a governar fachadas de edifícios, decorações, lay-outs, displays e a propor uma nova forma mentis, uma nova atitude sensível-formal do homem. Nos últimos anos, vemos o concretismo, em suas várias manifestações, ensaiar uma nova forma geral, que não revoga as anteriores, mas procura absorvê-las criticamente.”*³⁷

O texto de Décio Pignatari, da mesma forma que o texto *Artesanato e Indústria*, aborda a problemática das relações entre arte, artesanato e indústria. Também reforça a marginalidade da produção artesanal na sociedade contemporânea, reforçando seu caráter pessoal e elitista contrários às pretensões de uma sociedade impessoal, coletiva e racional, em que, nas palavras de Pignatari, tudo passa a ser planejado. Certamente está contido nas palavras do autor o ideal mais nobre do movimento moderno: o anseio por uma sociedade mais justa e universal, sem conflitos de nacionalidade ou raça; os mesmo ideais da escola alemã, a *Bauhaus*, também citada por Pignatari.

Da problemática surgida entre arte e indústria, Décio valoriza o papel da arte como configurador de uma linguagem formal que, desvinculada da representação do mundo contingencial e do lugar, pretende ser universal. Por sua vez, os objetos e ambiente deverão consolidar esta linguagem, universal e abstrata, propondo ao indivíduo uma nova sensibilidade formal. Ainda que o modernismo estivesse de alguma forma presente no ambiente cultural brasileiro desde os anos 20; é somente no pós-guerra que se expandiu no Brasil a idéia de uma linguagem formal autônoma. Em sua fase inicial, a ruptura ao passado ou a tradição da escola de Belas Artes francesa fez com que os modernistas brasileiros, entre eles Mário de Andrade, buscassem no ambiente local, sobretudo através do barroco colonial, do artesanato e da música de origem popular, suas fontes de inspiração.

37 PIGNATARI, Décio. *Forma, função e projeto geral*. AD Arquitetura e Decoração (24) jul./ago. 1957.

Entretanto, durante a década de 50, a abstração geométrica, pretensamente universal, impõe-se como vanguarda, aqui representada pelo concretismo, em oposição ao modernismo de nacionalista praticado nas décadas de 20 e 30.³⁸

Desenho Industrial Olivetti. Habitat (50):22-5, set./out. 1958.

Formas. Habitat (50):40-1, set./out.1958

Ambos os artigos foram publicados na quinquagésima edição da revista *Habitat* em 1958. O primeiro, *Desenho Industrial Olivetti*, teve como objetivo apresentar e destacar o interesse suscitado pela passagem da exposição Olivetti no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1958. O autor do texto destaca dois aspectos significativos da mostra: a originalidade e a apresentação de um problema completamente novo ao público: as relações entre arte e indústria, identificadas pelo termo 'desenho industrial'. Além dos produtos da empresa, a mostra foi composta de composições gráficas produzidas pelo pintor Bramante Buffoni acompanhadas de texto de Pietro Maria Bardi. O artigo prossegue apenas reproduzindo os textos de Bardi e as imagens das composições gráficas e fotografias da exposição. A seguir são destacados alguns trechos dos textos elaborados para a exposição:

38 LEITE, João de Souza. *De costas para o Brasil. O ensino de um design internacionalista*. In: MELO, Chico Homem de. *O design gráfico brasileiro: anos 60*; Chico Homem de Melo (org.) São Paulo: Cosac naify, 2006. p.257-8

“Esta exposição quer apresentar alguns problemas que existem entre arte e a indústria, indicados com o nome de desenho industrial; problemas que são constantemente estudados pela “Olivetti” não só em relação à produção de suas máquinas, como também em relação à propaganda e

a tudo quanto está em conexão. Os resultados disto são reconhecidos mundo afora. (...) Cada objeto é o resultado de uma idéia abstrata; segue-se, logo depois, o desenho que a traduz concretamente, numa dimensão. Assim nasceu a máquina de calcular Tetratys, isto é, da superfície que encerra o mecanismo.

Cada uma das partes que vem a constituir a Lexikon tem uma arquitetura que obedece a exigências materiais, estruturais, estéticas: não no sentido de uma dependência progressiva, mas com uma interdependência em que a consideração estética talvez determine as duas outras necessidades. (...)"³⁹

A Olivetti, multinacional italiana de máquinas e equipamentos de escritório, fundada em 1908, passa, na década de 30, a investir em uma política de desenho industrial vinculada aos padrões estéticos do modernismo como forma de promover uma imagem de modernidade, eficiência e esclarecimento. Inicialmente, a empresa contrata diversos profissionais para reformulação das peças publicitárias, do **desenho** gráfico e da identidade visual da empresa, alinhando-os às tendências funcionalistas da época. Contudo, mais como uma roupagem estilística, pois ainda não havia nenhuma alteração nos produtos em si.

Somente a partir de 1936, com a contratação do **designer** Marcello Nizzoli a empresa passa a se ocupar com a forma dos produtos. Em estreita colaboração com engenheiros da empresa, Nizzoli projeta uma série de máquinas, durante as décadas de 40 e 50, e entre elas a série Lexikon, destacada na exposição de 1958 no Rio de Janeiro, que definiu o que se chamou por 'estilo Olivetti'. Entretanto, os críticos mais severos identificam na política de desenho industrial da empresa uma preocupação maior com a aparência da qualidade do que com a qualidade em si.⁴⁰

Certamente a exposição realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro é parte da estratégia de divulgação dos produtos em si, mas é também uma forma de posicionar-se como uma empresa

39 . *Desenho Industrial Olivetti*. Habitat (50):22-5, set./out. 1958.

40 CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blücher, 2004. p.155-56.

moderna e avançada. Há, em termos, alguma razão por parte dos críticos; Bardi ao destacar o predomínio da consideração estética em relação às exigências materiais e estruturais, de alguma forma, evidencia a preocupação da plástica, da visualidade do objeto em relação a outras características intrínsecas ao produto.

Logo, de alguma forma, a orientação adotada pela empresa parece limitar-se à utilização de um repertório de formas e cores determinado pelo modernismo, o que reconhecidamente degenerou em um estilo.

O texto *Formas*, publicado também na revista *Habitat*, ainda que pouco extenso apresenta uma reflexão bastante significativa ao debate cultural da época.

“O desenho industrial, este conceito que há mais de meio século vem revolucionando o ambiente em que se desenrola a vida contemporânea, atinge tudo quanto nos rodeia, propõe uma nova educação visual e do gosto, avançando sempre novas exigências quanto à boa forma ou segundo tradução do termo francês, à forma útil.

(...) A procura da boa forma visa todos os objetos de uso cotidiano, sejam eles os aparelhos domésticos, os móveis, ou utensílios da cozinha. Não somente os artesãos como também os próprios artistas vem se dedicando à pesquisa da forma e dos materiais mais adequados para exprimir a estética funcional do objeto. Entre os artistas que mais se tem destacado nesses últimos anos, encontra-se o finlandês Tapio Wirkkala. Escultor, sente-se talvez por esta razão, atraído a observar e estudar a forma dos objetos de uso. Seus experimentos levam-no longe, num campo quase abstrato, onde não se cansa a empregar aos materiais mais diferentes. Seja na qualidade de desenhista, de artista ou de artesão, seja no mundo das formas dos organismos vivos, das cristalizações de minerais, ou na geometria descritiva. Wirkkala parece sempre enraizado nos elementos de seu artesanato, isto é, seus vôos imaginativos originam-se da própria matéria e do tratamento que dispensa a essa. Wirkkala tem se salientado como um dos desenhistas mais versáteis e estimulantes da Europa, numa idade em que a industrialização leva, no conceito de muitos, a pensar com menor interesse no artesanato. Mas com o vidro, a madeira, os metais – principalmente a prata – Wirkkala soube

criar um mundo sereno e puro de formas precisas e ritmadas. (...) Seria isto possível entre nós, ou em países onde os artesãos e artistas não oficiais constituem uma classe marginal?”⁴¹

41 *Formas*. Habitat (50):40-1, set./out.1958

42 ARGAN, Giulio Carlo. *Arte, Artigianato, Industria*. In: *Progetto e Oggetto*. Milano: Medusa, 2003.

43 Tapio Wirkkala (1915-85) foi *designer*, escultor, professor e museógrafo. Sua obra reflete sensibilidade diante do entorno em que viveu tanto aos aspectos da natureza como da tradição artesanal local. O constante contato com a natureza proporcionou-lhe um profundo estudo de biônica aplicada ao *design*. Estudou no Instituto de Artes Industriais, em Helsinki, de 1933 a 36 e foi seu diretor artístico de 1951 a 54. Além do título de Doctor Honoris Causa outorgado pelo Royal College of Arte, de Londres, Tapio recebeu inúmeros prêmios na Bélgica, Estados Unidos da América do Norte, Itália e Suécia.
In: <http://www.designbrasil.org.br/portal/opiniaao/exibir.jhtml?idArtigo=147> (acesso em 27.01.2008)

Como visto, o autor ao iniciar seu texto procura esclarecer o significado da noção de desenho industrial associando-a ao binômio forma-função. Reforça que o objeto deverá com a plástica adequada atender às vistas e às mãos do operador sem que seja esquecido o papel para o qual ele se destina. O conceito proposto retoma o discurso da escola alemã, a *Bauhaus*, que buscou com a arte eliminar as barreiras tecnicistas, ao potencializar o projeto como pura ideação formal.⁴²

Entretanto, a contribuição mais significativa está contida nos parágrafos finais do texto, onde é destacada a produção do *designer* e escultor finlandês Tapio Wirkkala⁴³. A produção de objetos industriais de Wirkkala, além de revelar um extremo domínio dos materiais, incorpora à natureza local, por meio da sensibilidade, elementos da tradição artesanal finlandesa. O autor tem como objetivo, ao destacar a produção de Wirkkala, criticar a convicção até então bastante em voga, inclusive presente nos textos anteriormente comentados: a visão pejorativa sobre os processos de produção artesanais face à atividade industrial. E encerra seu texto ao questionar sobre a possibilidade de aqui, no Brasil, desenvolver-se uma experiência semelhante à finlandesa. A conclusão aberta não fornece respostas ou caminhos possíveis para o florescimento de um processo de produção industrial capaz de incorporar elementos materiais, culturais, sociais e tecnológicos próprios do contexto brasileiro, mas reflete, dentro do debate cultural sobre a disciplina, o início de uma consciência crítica em relação à adoção total de paradigmas internacionais e pretensamente universais, próprios do movimento moderno, como único modelo à produção de objetos.

A publicação não revela a autoria do texto, mas indica a proximidade às questões em proposição dentro do debate italiano à mesma

época. Argan faz também importantes considerações sobre o tema das relações entre arte, artesanato e indústria, utilizando-se também da produção de Wirkkala como resultado de uma evolução dos processos artesanais em direção aos processos industriais. Em *Risposta a um'inchiesta sull'artigianato*, originalmente publicado em 1959, expõe suas convicções:

“(...) Se fala tanto da crise do artesanato: mas existe uma crise, uma condição de desaceleração também na indústria. A indústria, técnica produtiva típica da sociedade moderna guiada pela ciência moderna, é de fato enquadrada numa estrutura capitalista de exploração que limita conscientemente as possibilidades produtivas, no sentido qualitativo e por vezes também quantitativo, para alcançar fins particulares ou especulativos ao invés de fins sociais ou de progresso. Esta estrutura tende a manter bem clara a distinção entre direção e execução, reservando à primeira as funções ativas que, consideradas a partir de um ponto de vista estético, definem presunçosamente “criativas”. Então, quando um Aalto, um Albin, um Wirkkala repensam, segundo novas metodologias, um “tipo” de artesanato tradicional, pretendem demonstrar que a transformação do artesanato à indústria não deve ser alcançada a partir de uma “revolução da técnica”, mas por meio da evolução da cultura técnica das classes que estavam tradicionalmente ligadas à produção concreta. Aqueles arquitetos vão afirmar que o design, como “contemplação produtiva”, é produto de um Kunstwollen que não pode senão se explicar como expressão de um Volksgeist, e que, portanto, isso não é a arte da burguesia técnica, mas a verdadeira arte “popular” moderna. Por isso que o design, que reelabora industrialmente ou modernamente uma experiência do artesanato, pode realmente chamar-se “design industrial”; enquanto que ao design americano, por exemplo, de um Teague, me parece mais apropriado o termo “design capitalista”.⁴⁴

44 ARGAN, G. C. *Risposta a um'inchiesta sull'artigianato*. In: ARGAN, G. C. *Progetto e Oggetto*. Milano: Medusa, 2003. p. 46.

45 ARGAN, G. C. *Progetto e Oggetto*. Milano: Medusa, 2003

A Itália foi talvez o país que, no contexto mundial, mais soube tirar proveito das atividades artesanais para o desenvolvimento da sua produção industrial. Um país que em 1959, segundo Argan, não possuía escolas de desenho industrial, mas sobretudo escolas de artesanato⁴⁵ e, que do ponto de vista do desenvolvimento industrial europeu, apesar de estar bastante atrás de seus vizinhos, conquistou uma posição de destaque mundial dentro do discurso da disciplina nos anos 70.

A posição de Argan revela-nos os pressupostos adotados para o desenvolvimento do desenho industrial na Itália. Reitera também uma postura crítica ao modelo norte-americano difundido nos países latino-americanos. Através da marginalização do artesanato impõe-se o que Argan chamou de “revolução da técnica” e suas conseqüências necessárias

O debate, neste momento, apresenta o início de uma crítica em relação aos meios propostos pelo movimento moderno para se alcançar o ideal de uma sociedade mais justa. As proposições do movimento moderno no pós-guerra em grande parte degeneraram-se somente em manipulação de um vocabulário estético restrito. Foram poucas as conquistas sociais e abre-se a perspectiva para uma reflexão acerca dos caminhos escolhidos para a construção do campo do desenho industrial no país.

Entretanto, o discurso limitou-se em muito a apontar perspectivas distintas às adotadas sem maiores preocupações em propor estratégias capazes de favorecer a construção de um processo industrial vinculado aos processos produtivos existentes no país.

***Premissas históricas do desenho industrial.* CRISPOTTI, Enrico. Habitat (51): 20-3, nov./dez. 1958; (50); 34 –9, set./nov. 1958.**

Enrico Crispotti, crítico e curador italiano, é o autor do texto de caráter historicista *Premissas históricas do desenho industrial*, publicado em duas partes na revista *Habitat*. Sua abordagem tem como recorte o período da segunda metade do século XVIII e o século XIX, encerrando-se em 1919, com a inauguração da *Bauhaus* em Weimar que, segundo o autor, iniciaria uma nova fase na história do desenho

industrial. Para efeitos desta pesquisa, será apenas destacado o trecho em que o autor elabora considerações gerais à noção de desenho industrial sem, no entanto, maiores análises.

“O nascimento do desenho industrial relaciona-se evidentemente com as origens industriais do mundo moderno. Descendendo do antigo artesanato, o design, diferencia-se na realidade por um fato constitutivo de primeira importância, devido justamente aos novos processos de produção industrial. O artesão apresentava o objeto de utilidade com uma finalidade de individualismo e unidade – cada peça criada justamente como ‘unicum’ pelo artesão – enquanto o desenho industrial, respondendo às exigências de uma estrutura social mais complexa, como é a atual civilização mecânica e industrial, colocou o problema de qualificação da quantidade, isto é, de produção industrial estandardizada.

O desenho industrial surgiu, portanto, como nova metodologia para os novos meios de produção. Assim sua história, sua formulação progressiva da entidade problemática – a qualificação da quantidade – está em relação direta com a primeira formulação de uma produção estandardizada nos processos industriais modernos e principalmente nos processos de industrialização das construções. (...)”⁴⁶

As artes industriais na cidade nova. DORFLES, Gillo. Arquitetura e Engenharia (55): 8, set./out. 1959.

O texto *As artes industriais na cidade nova* é a transcrição das palavras proferidas por Gillo Dorfles durante o Congresso Internacional de Críticos de Arte realizado em Brasília – ainda em fase de construção – organizado por Mário Pedrosa.

Sobre o desenho industrial, Dorfles elabora importantes indagações em seu discurso: *“(...) Mas que parte desta produção deve ser considerada também como “arte”? É esta a questão que se põe; que*

46 CRISPOTTI, Enrico. *Premissas históricas do desenho industrial*. Habitat (50); 34, set./nov. 1958.

*quociente artístico deve-se reconhecer as múltiplas estruturas produzidas pela indústria? (...) a estética industrial tem hoje papel de primeiro plano na formação do gosto de um povo. É preciso ir mais além: os objetos industriais são quase os únicos que estejam ao alcance das camadas mais vastas da população. É por isso que cabe a estes últimos, mais do que aos quadros e estátuas, a tarefa de influenciar o gosto do cidadão e formar um "estilo" novo. E eis porque, nos nossos dias, a obra de arte "em série" se impõe ao lado da obra de arte "única". Podemos mesmos deduzir daí que, se uma nova civilização "visual" está nascendo, será em função dos elementos gráficos e plásticos produzidos por meio da indústria."*⁴⁷

Para Dorfles o desenho industrial assume na contemporaneidade o papel de arte popular uma vez que as chamadas 'artes maiores' são inacessíveis à maioria da população. Neste discurso são indiretamente retomadas as convicções das vanguardas racionalistas:

*"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 conduzido. (..) Não subsiste, assim, ocasião para o excepcional, a obra do virtuose: proscreve-se o 'unicum', porquanto importa prescrever padrão, tipo, standard, módulo e célula; o elemento reprodutível, eqüidoso e invariável."*⁴⁸

47 DORFLES, G. *As Artes Industriais na Cidade Nova*. Arquitetura e Engenharia (55), 1959. p. 8.

48 AZEVEDO, Ricardo Marques de. *Metrópole: abstração*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p.61-67.

Pelo discurso proferido é possível refletir sobre os propósitos e conseqüências da eleição de uma nova estética adequada às necessidades do processo de industrialização. Ainda que o discurso de Dorfles apóie-se nos princípios do modernismo; no contexto de uma industrialização financiada e sobretudo, conduzida pelo capital internacional, a formação do gosto orientou-se muito mais pelo desejo de se consolidar um mercado consumidor aos produtos que aqui

passaram a ser produzidos do que a construção de condições de vida mais justas e acessíveis à maioria da população brasileira.

Artes industriais da Finlândia e arquitetura de exposições. BARATA, Mário Módulo 2 (13): 22-3, abr. 1959.

A exposição da arte decorativa finlandesa. GONÇALVES, Ritva Yara Urban Módulo 2 (13): 26-9, abr. 1959.

Ambos os artigos publicados na trigésima terceira edição da revista *Módulo* têm como tema a exposição *Artes Industriais da Finlândia*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, nos últimos meses de 1958.

O primeiro texto cuja autoria é de Mário Barata, intelectual e historiador da arte brasileira, tem como tema principal o projeto museográfico desenvolvido pelo arquiteto finlandês Timo Sarpaneva, que esteve pessoalmente no Rio de Janeiro para a montagem da exposição. Para efeitos desta pesquisa será somente transcrita a introdução, cujo conteúdo é mais significativo para a temática da pesquisa, este trecho apresenta idéias semelhantes às proferidas por Dorfler durante sua passagem pelo Brasil.

“A recente exposição de Artes Industriais da Finlândia, no Museu de Arte Moderna do Rio e no Museu de Arte Moderna bandeirante, foi uma prova de que o desenho industrial constitui um dos aspectos mais importantes da criação estética do nosso tempo. Podendo – inicialmente – difundir novas e adequadas formas plásticas pelas camadas mais largas e densas da população, ele contribui para melhorar seu gosto e nível de vida. Essa função social de objetos

*práticos ou de adorno, que integram a estética moderna na existência cotidiana, não pode ser esquecida. (...)”*⁴⁹

O texto seguinte, *A exposição de arte decorativa finlandesa*, em grande parte relaciona somente os trabalhos e os ‘artistas’ presentes na mostra sem maiores reflexões.

“(...) Esta exposição compreendia trabalhos de artistas no setor de vidros, têxteis e mobílias. Uma exposição de vidros de tal monta ainda não saíra das fronteiras da Escandinávia, e foi também a primeira vez que trabalhos finlandeses vieram à América do Sul.

*Se bem que a arte decorativa finlandesa siga tendências modernas, ela se baseia em tradições antigas, que vêm desde a idade média. (...) Em 1930 o arquiteto Alvar Aalto revolucionou a indústria de móveis usando madeira compensada. Desde a Primeira Guerra Mundial fabricava-se na Finlândia mobílias com estrutura metálicas, e Alvar Aalto modificou esta era fria do metal para uma era mais acolhedora, de madeira(...) A arte decorativa finlandesa tem sido representada em várias exposições internacionais, e o sucesso obtido tem incentivado e inspirado seus artistas, que obtiveram vários prêmios internacionais, e seus trabalhos pertencem a coleções de museus, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos. Porém, isso não seria possível se seus criadores não tivessem obtido uma boa instrução na Escola de Arte Decorativa, nem se não houvesse a compreensão e a colaboração das fábricas e das associações de arte decorativa.”*⁵⁰

Nesta exposição, além das obras de Alvar Aalto, também estiveram presentes os objetos criados por Tapio Wirkkala, anteriormente citado. O destaque dado à produção finlandesa, seja pela exposição, seja pelos prêmios internacionalmente conferidos às obras, instiga o início de uma reflexão crítica no debate cultural internacional acerca da radical adoção dos dogmas modernistas à produção de objetos. O texto *Formas* e o destaque dado à passagem da exposição de Artes Industriais da Finlândia por meio dos artigos publicados têm como objetivo apresentar ao público intelectual brasileiro perspectivas diversas à consolidação de uma

49 BARATA, Mário. *Artes industriais da Finlândia e arquitetura de exposições*. Módulo 2 (13): 22, abr. 1959.

50 GONÇALVES, Ritva Yara Urban. *A exposição da arte decorativa finlandesa*. Módulo 2 (13): 26-9, abr. 1959.

linguagem formal internacionalista. Não é menos significativo e coincidente o lançamento do *Manifesto Neoconcreto* em 1959, sobre o qual Ferreira Gullar torna mais explícita a sua crítica:

“(...) a arte concreta tende a manter sua linguagem dentro de uma objetividade racionalista perigosa. No ponto extremo dessa tendência encontra-se o grupo paulista, para o qual as noções de tempo, espaço e estrutura, na arte são as mesmas que na ciência. Os neoconcretos negam essa identidade que, a seu ver, rouba à arte a categoria de meio de conhecimento e linguagem criativa independente. Para os neoconcretos a obra de arte é “um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos” e que “só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica”. Por isso mesmo, as noções objetivas de tempo, espaço e estrutura não se podem aplicar a uma tal realidade, antes orgânica que mecânica. Sendo a obra de arte expressão de um mundo humano, de indivíduos e não de máquinas, o tempo, o espaço e a estrutura que o constitui (e que nela se constituem) não podem ser noções abstratas, válidas apenas para a objetividade científica ou para o pensamento racional.(...)”⁵¹

Portanto, insinua-se no debate cultural brasileiro do final da década de 50, a presença de uma reação crítica ao concretismo e, no desenho industrial, a reflexão acerca da possibilidade do processo de produção artesanal ou local contribuir para a configuração e desenvolvimento do processo de produção industrial no Brasil.

Henry Van de Velde: o “décor” para a dignidade da vida. Habitat (56): 9-11, set./out. 1959

Trata-se de um artigo de caráter historicista e biográfico cujo objetivo é divulgar a exposição Van de Velde presente na V Bienal. Os conteúdos relacionados no texto são importantes, porém não significativos para o tema desta pesquisa.

51 GULLAR, Ferreira. *Da arte concreta a arte neoconcreta*. Módulo 2 (13):30-5, abr. 1959.

Artesanato e indústria

A luta entre o artesanato e a produção industrial é uma luta declarada. Iniciou-se, digamos, há uns oitenta anos, e não parece estar prestes a acabar. No plano teórico, o problema da coexistência desses dois sistemas de produção é quase que insolúvel, pois o artesanato é uma indústria anacrônica, insuficiente, e por outro lado a indústria, isto é, a produção em série, é uma arte completamente nova, ainda em processo de evolução. Mas é necessário que surja, porque o mundo econômico de hoje exige seus meios adequados. O vaso de barro da época das palafitas fora uma obra-prima do artesanato; entretanto, essa peça não poderá resistir, nessas condições, até o dia do Juízo Final.

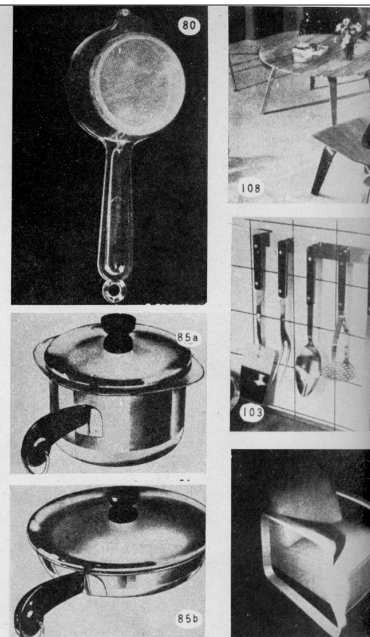
Existe em toda a parte a mania da peça única, do objeto original, do objeto "artístico": as condições econômicas, porém, fazem-no justamente um objeto muito caro e reservado somente para poucos; e ainda nem sempre apropriado a desempenhar a função para a qual foi feito. Existe, pois, um só caminho, o mais simples e mais óbvio: produzir esse objeto em série, fazer um produto *standard*, usando a mesma precisão instrumental e funcional com que a inteligência do artesão fabricava seus produtos que, em parte, ficam na história como exemplos absolutos de civilização. Deve-se agora estimular no artesão, ou melhor, no artista, uma mentalidade adequada às exigências industriais e à indagação: criar os modelos perfeitos, ricos de ideias e inteligência que, ao mesmo tempo, possam ser reproduzidos em número suficiente de exemplares.

E esse um problema relacionado à inteligência: os industriais de um lado e os artistas de outro devem encontrar o comum denominador de inteligência, onde compreender é começar. A indústria necessita de artistas capazes de idealizar as formas e os modelos essenciais.

Na América do Norte, centro do industrialismo moderno de que consiste a civilização de hoje, o problema está bem encaminhado para uma solução: a iniciativa das escolas, museus, universidades, para exercitar e acostumar a mente ao desenho das formas belas enquanto úteis, e úteis porque belas; essa iniciativa está em pleno desenvolvimento.

A indústria brasileira que tenciona colocar-se num plano internacional, deve considerar com seriedade esse 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.

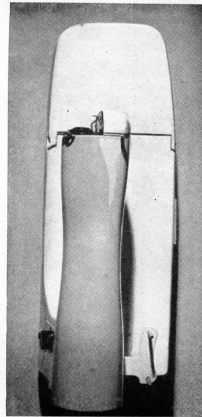
A indústria não pode trabalhar com os moldes do artesanato: os resultados dessas experiências foram cópias indecorosas, não correspondendo em geral às exigências do custo e do material. O que é preciso, é uma escola nacional de desenho industrial, capaz de formar artistas modernos. Modernos no sentido de conhecer os materiais, suas propriedades e possibilidades e portanto, as formas úteis e expressivas que requerem. Novas ligas metálicas, materiais plásticos, sintéticos, es-



Akron Institute of Art, USA. Nos Estados Unidos, segundo a tradição do Bauhaus, vários institutos preparam desenhos industriais. A arte, a linha contemporânea, penetra no cotidiano, nos mais corriqueiros objetos e utensílios de comum, da panela à cadeira.

Artesanato e indústria. Habitat (9):86, 1952.

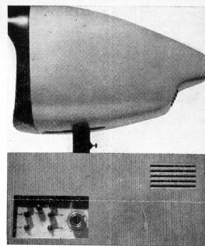
Formas. Habitat (50):40-1, set./
out. 1958



40 Marcello Nizzoli, Máquina de costura.

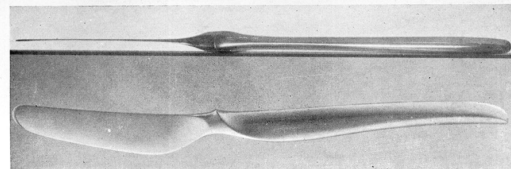
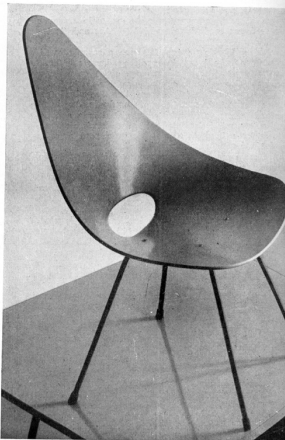
O desenho industrial, este conceito que há mais de meio século vem revolucionando o ambiente em que se desenvolve a vida contemporânea, atinge tudo quanto nos rodeia, propõe uma nova educação visual e do gosto, avançando sempre sempre exigências quanto à boa forma ou segundo tradução do termo francês, à forma útil. Publicamos aqui dois exemplos do que foi conseguido recentemente com objetos de uso cotidiano: a máquina de costura desenhada por Marcello Nizzoli e a televisão de Dario Montagni, Sergio Berizzi e Cesare Buttè. Em outra página desta revista, o nome de Nizzoli aparece ligado às mais expressivas realizações no campo do desenho industrial, encorajadas pela inteligente visão da Olivetti. Os esboços de Nizzoli têm qualidades singulares no que diz respeito aos detalhes do objeto familiar que ele deve fazer reviver com novas feições; detalhes esses que são indicados, claros, de maneira simbólica, nunca esquecendo a função e ressaltando que são destinados, ao mesmo tempo, ao contato com a vista e a mão do espectador. A forma do objeto, despojada ao essencial, aproxima-se a uma obra plástica de Arp ou às formas elementares do mundo orgânico. No exemplo acima, o invólucro possui uma forma tão pacata que parece não sentir a pressão interna do mundo dos mecanismos, enquanto a cor preta usada nos planos de fechamento, acentua a impressão de cavidade. A televisão desenhada pelos arquitetos acima mencionados, é um "aparelho" atualizado, com um raciocínio perfeito, e foi feito de aço com o desejo de uma real, própria e verdadeira. As três partes do televisor são distintas e colocadas em evidência; o conjunto obtido dessa maneira é o resultado de absolutas exigências de cálculo e mais uma prova da estreita relação entre função e forma.

Dario Montagni, Sergio Berizzi e Cesare Buttè, Aparelho de televisão.



Formas

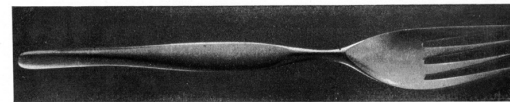
A forma côncava foi a inspiração para esta cadeira de plástico de ferro.



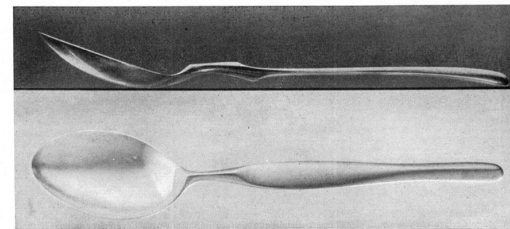
Tapio Wirkkala, Faca.

A procura da boa forma visa todos os objetos de uso cotidiano, sejam eles os aparelhos domésticos, os móveis, ou utensílios da cozinha. Não somente os artesões como também os próprios artistas vêm se dedicando à pesquisa da forma e dos materiais mais adequados para exprimir a estética funcional do objeto. Entre os artistas que mais se tem destacado nesses últimos anos, encontra-se o finlandês Tapio Wirkkala. Escultor, sente-se talvez por esta razão atraído à observar e estudar a forma dos objetos de uso. Seus experimentos levam-no longe, num campo quase abstrato, onde não se cansa a empregar os materiais mais diferentes. Seja na qualidade de desenhista, de artista ou de artesão, seja no mundo de formas dos organismos vivos, das cristalizações de minerais, ou na geometria descritiva, Wirkkala parece sempre enraizado nos elementos de seu artesanato, isto é,

seus vãos imaginativos originam-se da própria matéria e do tratamento que dispensa a essa. Wirkkala tem-se salientado como um dos desenhistas mais versáteis e estimulantes da Europa, numa idade em que a industrialização leva, no conceito de muitos, a pensar com menor interesse no artesanato. Mas com o vidro, a madeira, os metais — principalmente a prata — Wirkkala soube criar um mundo sereno e puro de formas precisas e ritmadas no esboço. Apresentamos aqui os talheres criados para a Kultuskokkus, registrando ao mesmo tempo que Wirkkala foi encorajado pelo governo da Finlândia de desenhar a série de novas notas para a Casa da Moeda. Seria isto possível entre nós, ou em países onde os artesões e artistas não oficiais constituem uma classe marginal?



Tapio Wirkkala, Talheres.





Introdução

A situação brasileira e suas relações com o contexto internacional

O desenvolvimentismo promovido pelo governo de Juscelino Kubitschek também apresentava suas mazelas: no final da década de 50, os *déficits* governamentais aumentavam ano a ano acompanhados do crescimento da inflação. Os gastos com a construção de Brasília, aumentos salariais concedidos ao funcionalismo público, o subsídio à produção cafeeira e o amplo crédito concedido ao setor privado são as principais razões das dificuldades econômicas enfrentadas no período.

A política industrial adotada foi fundamental para o início do processo de industrialização brasileira, no entanto seus desdobramentos revelaram a ausência de melhor articulação social;

Figura ao lado: Exposição a Mão do Povo Brasileiro, realizada no MASP em 1969. In: BARDI, Lina Bo. *Tempos de grossura: o design no impasse*. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

“(...) a ação do Estado ressentiu-se de uma melhor articulação com a política agrícola que promo-

vesse sobretudo o crescimento da produção de alimentos básicos, de modo a viabilizar o crescimento econômico com ganhos de salário real e incorporação ao mercado de contingentes populacionais marginalizados; de melhor articulação setorial, de modo a evitar o atraso relativo de alguns setores, a heterogeneidade tecnológica e as substanciais diferenças nos níveis de produtividade; do desenvolvimento de um sistema financeiro privado capaz de mobilizar recursos para créditos de longo prazo para investimento, até hoje dependente das agências públicas de fomento, e de melhor articulação social, que promovesse melhor distribuição de renda e maior acesso das camadas de mais baixa renda ao mercado e aos serviços sociais básicos como educação, saúde e habitação.”⁵²

52 VERSIANI, Flávio R. e SUZIGAN, Wilson. *O processo brasileiro de industrialização: uma visão geral*. p.25-26. (Texto preparado para a seção relativa à industrialização da América Latina no X Congresso Internacional de História Econômica, Louvain, agosto de 1990)

O governo de Kubitschek, em meio a uma crise, encerra-se com a posse de Jânio Quadros em 1961, eleito por eleições diretas realizadas em outubro do ano anterior. A condução do país durante o primeiro ano de mandato de Quadros é desastrosa e culmina numa estratégia política equivocada: Quadros renuncia ainda em 1961, abrindo espaço para a posse do vice-presidente João Goulart, popularmente conhecido como Jango. Como solução adotada a fim de resolver os impasses existentes a sua presidência o Congresso determina a adoção do sistema parlamentarista no Brasil e Goulart assume a presidência com poderes limitados.

“Ao iniciar-se o governo Jango, era claro o avanço dos movimentos sociais e o surgimento de novos atores. Os setores esquecidos do campo - verdadeiros órfãos da política populista – começaram a se mobilizar. O pano de fundo dessa mobilização encontra-se nas grandes mudanças estruturais ocorridas no Brasil entre 1950 e 1964, caracterizadas pelo crescimento urbano e uma rápida industrialização.

Essas mudanças ampliaram o mercado para os produtos agrícolas e a pecuária, levando a uma alteração nas formas de posse da terra e de sua utilização. A terra passou a ser mais rentável do que no passado e os proprietários trataram de expulsar antigos posseiros ou agravaram suas condições de trabalho. Isso provocou forte descontentamento entre a população rural. Além disso, as migrações aproximaram campo e cidade, facilitando a tomada de consciência de uma extrema submissão por parte da gente do campo.”⁵³

Ao movimento rural soma-se a mobilização de outros setores da sociedade: os estudantes. Por meio da União Nacional dos Estudantes (UNE), eles passam a tentar exercer um papel político mais significativo e a Igreja Católica, a partir dos anos 50, começa a olhar para as classes mais desfavorecidas reconhecendo que o capitalismo pouco favoreceu as classes populares.

Dentro desse contexto, João Goulart organiza uma série de medidas: reforma agrária; ampliação dos direitos políticos garantida pelo direito ao voto; ampla intervenção estatal na economia; nacionalização de empresas e rigorosa regulamentação de remessas de lucro ao exterior.

“As reformas de base não se destinavam a implantar uma sociedade socialista. Eram uma tentativa de modernizar o capitalismo e reduzir as profundas desigualdades sociais do país a partir da ação do Estado. Isso, porém implicava uma grande mudança, a qual as classes dominantes opuseram forte resistência.”⁵⁴

No cenário internacional, o contexto da Guerra Fria e, sobretudo a vitória da revolução cubana dentro do continente americano significavam para os setores mais conservadores da sociedade e entre eles, os militares, a possibilidade de uma guerra revolucionária – cuja intenção final seria a instauração do comunismo – que corria à margem do confronto entre soviéticos e norte-americanos.

Não é preciso dizer que, diante das circunstâncias da época, as iniciativas de João Goulart não conquistavam o apoio de muitos setores da sociedade e diante de um ambiente em crise, marcado por greves e rebeliões, as alas mais conservadoras apóiam o golpe militar em 1964 como a única forma de pôr fim aos conflitos de luta de classes e da possibilidade de implementação do comunismo.

Paulatinamente, o regime militar, graças à instituição dos Atos Institucionais (AI) garantia plenos poderes aos seus dirigentes o que possibilitou tanto a repressão de seus opositores como também facilitou a ação do governo em áreas estratégicas, o que

53 FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. p. 244.

54 *Idem*. p. 246.

garantiu de alguma forma resultados favoráveis à economia do país:

Uma das medidas presente no Programa de Ação Econômica do Governo (PAEG), elaborado pelos ministros Roberto Campos e Otávio Gouveia de Bulhões, impôs reflexos ao desenho industrial no Brasil. O estímulo às exportações não apenas de recursos naturais, mas também de produtos manufaturados, promovido pelo PAEG, suscita debates dentro da disciplina, já que ao favorecer a inserção dos produtos brasileiros no mercado internacional, a produção brasileira, ancorada aos modelos internacionais, pouco tem a oferecer além de cópias mal elaboradas de produtos já conhecidos nos países desenvolvidos.

A substituição de importações não exigiu a absorção e desenvolvimento de tecnologia e, portanto, o resultado foi o desenvolvimento de uma indústria com elevado grau de ineficiência, não-competitiva interna e internacionalmente e, com pouca ou nenhuma criatividade em termos tecnológicos.

A política protecionista adotada e o modelo de substituição de importações, fundamentado na inserção de indústrias estrangeiras para a formação do parque industrial brasileiro, também contribuíram para a formação de uma mentalidade empresarial protecionista no país – na qual os empreendedores industriais não encararam o protecionismo como um meio para que, num determinado tempo, se implantasse uma indústria eficiente e competitiva; mas como um fim – no qual o protecionismo garantiu um mercado interno sem concorrência e, portanto, sem necessidade de investimentos para o desenvolvimento de novas tecnologias.⁵⁵

Com a garantia de um mercado interno de consumo; a maioria das empresas estrangeiras atraídas para o país consolidou, no Brasil, estruturas industriais obsoletas já superadas em seus países de origem, contribuindo para um fraco desenvolvimento tecnológico e criativo no campo da produção industrial brasileira.

Estimulou-se, assim, por meio das diretrizes político-econômicas adotadas, as primeiras reflexões sobre a necessidade de cons-

55 VERSIANI, Flávio R. e SUZIGAN, Wilson. *O processo brasileiro de industrialização: uma visão geral*. p.25-26

trução de um desenho industrial autônomo com características nacionais, estabelecendo-se no debate cultural da década o início de uma discussão que se estende até os dias de hoje: a problemática da identidade do produto brasileiro.

Os anos posteriores ao golpe militar foram marcados por violenta repressão no Brasil o que acabou por gerar a própria rearticulação da oposição. No final da década são realizadas inúmeras ações de protesto contra a ditadura militar. Em todo o contexto internacional ocorrem mobilizações públicas de protesto, basta lembrar o significado das manifestações estudantis ocorridas na Europa durante o ano de 1968.

A década encerra-se marcada pelo antagonismo: a convivência com uma brutal repressão à resistência - luta armada de indivíduos ansiosos pela democracia - lado a lado à prosperidade proporcionada pelas conquistas favoráveis no campo da economia:

56 FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. p. 266.

“Enquanto o país vivia um dos seus períodos políticos mais tenebrosos, o governo alcançava êxitos na área econômica. Reequilibradas as finanças por Campos e Bullhões através de uma recessão relativamente curta, o ministro da fazenda, Delfim Netto, tratou de incentivar o crescimento econômico, facilitando a expansão do crédito. Ao mesmo tempo, estabeleceu controles de preços para refrear a inflação que, a partir de um patamar de 25,4% de elevação em 1968, começou a declinar.

*Houve uma forte recuperação industrial em 1968, liderada pelas indústrias automobilísticas, de produtos químicos e de material elétrico. A construção civil expandiu-se bastante, graças principalmente aos recursos fornecidos pelo Banco Nacional de Habitação (BNH). Em 1968 e 1969 o país cresceu em ritmo impressionante, registrando variações, respectivamente, de 11,2% e 10% do PIB, o que corresponde a 8,1% e 6,8% no cálculo per capita. Começava assim o período do chamado “milagre econômico”.*⁵⁶

O ambiente cultural e seus reflexos ao discurso da disciplina

Do ponto de vista da cultura, a década encerra um dos períodos mais significativos e prósperos em mudanças nos mais diversos campos do conhecimento. *“As rupturas foram de toda a ordem: políticas, sociais, artísticas, científicas e comportamentais.”*⁵⁷

O idealismo por uma sociedade mais justa e sem conflitos de classes ou raças alimentou o desejo de revolução em jovens de todo o mundo; proporcionando assim, a construção de novos horizontes não somente políticos e comportamentais, como também culturais.

A evolução dos meios tecnológicos também exerceu grande papel à época. O rápido desenvolvimento dos meios de comunicação proporcionou uma multiplicação de imagens do globo terrestre que favoreceu o estreitamento das relações entre os homens do planeta: a visão do planeta a partir do espaço; a chegada do homem à lua; a ampla circulação de imagens dos ícones revolucionários, entre eles Che Guevara; os registros das manifestações estudantis realizadas em Paris durante o ano de 1968; a Guerra do Vietnã; o movimento *black power* nos Estados Unidos; todos são estímulos ao desejo de superação dos conflitos de toda ordem e passam a colocar em cheque autoritarismos de qualquer natureza.⁵⁸

No âmbito das artes, os reflexos dessa situação são identificados a partir da reconsideração das conquistas do movimento moderno. Impõe-se a crítica à teoria modernista por meio da coexistência de tendências contraditórias, cujo objetivo final é o desejo de superação dos limites impostos sobretudo pelos rígidos princípios hegemônicos do movimento moderno até então em voga: o formalismo e o funcionalismo, consagrados pela expressão “a forma segue a função”, a necessidade de ruptura radical com a história e a expressão “honesta” da estrutura e do material.⁵⁹

57 MELO, Chico Homem de. *O design gráfico brasileiro: anos 60*. Chico Homem de Melo (org.) São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.28.

58 *Idem*. p. 28-31.

59 NESBITT, Kate. *Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica 1965-1995*. Kate Nesbitt (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.15.

Inicia-se o período designado pela expressão ‘pós-moderno’, motivo de inúmeros debates e controvérsias (às quais esta pesquisa não pretende se ocupar), inaugurando um momento caracterizado pelo pluralismo de questões como contraponto às convicções pretensamente universais e totalitárias que marcaram o modernismo.

É nos anos 60 que o panorama da historiografia sobre arquitetura e *design* contemporâneos é enriquecido com novas contribuições mais atentas a considerar o peso e as conquistas do movimento moderno⁶⁰. Na área de arquitetura, a publicação em 1966 do livro *Complexidade e Contradição* de Robert Venturi mudou radicalmente a atitude das pessoas em relação à arquitetura moderna. Somase também a influência de novos paradigmas externos à disciplina, sobretudo a fenomenologia e as teorias da comunicação passam a acrescentar novos modos de abordar a sua crise, inaugurando um período de re-exame da mesma.⁶¹

Contemporaneamente também é possível identificar uma crise da noção de desenho industrial. A historiografia do *design* não surge como resultado apenas de uma pesquisa erudita, mas, sobretudo, de modo militante fortemente ancorado a motivações não somente culturais, mas morais e políticas. Pioneiros nesta abordagem à história do movimento moderno em arquitetura foram Pevsner e Gideon, os mesmos autores que inauguraram a historiografia sobre o desenho industrial.⁶² Tal vínculo revela que a noção esteve desde então condicionada pelos ideais do movimento moderno.

No entanto, nos mesmos anos 60, com a crise do moderno, somam-se também novas contribuições à área, sobretudo a partir das obras de Reyner Banham e Tomás Maldonado⁶³. A noção de desenho industrial assim como fora construída não parece ser mais suficiente para incluir os contextos distintos em que o *designer* é chamado para atuar pelo desenvolvimento do capitalismo contemporâneo. É neste mesmo período que a literatura internacional abandona nomenclaturas como ‘*industrial design*’, que fora traduzido como ‘desenho

60 CASTELNUOVO/ GLUBER/ MATTEONI. Enrico/ Jacques/ Dario. *L’oggetto misterioso*. In: CASTELNUOVO, Enrico (org.) *Storia di Disegno Industriale – 1919-1990 Il dominio del design*. Milano: Electa, 1991. p. 406.

61 NESBITT, Kate. In NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: teórica (1965-1990)*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 11.

62 CASTELNUOVO/ GLUBER/ MATTEONI. Enrico/ Jacques/ Dario. *L’oggetto misterioso*. In: CASTELNUOVO, Enrico (org.) *Storia del Disegno Industriale – 1919-1990 Il dominio del design*. Milano: Electa, 1991. p. 405.

63 *Idem*, p.406-407.

industrial', enfocando sobretudo o desenho do produto, e passa a utilizar somente o termo inglês '*design*', com significado mais amplo, incluindo as complexas relações entre a produção e os aspectos tecnológicos, sociais, políticos e psicológicos que a envolvem.

No entanto, o debate sobre o desenho industrial ganha contornos significativos no Brasil somente a partir do processo de industrialização acelerada promovido pelo Estado a partir dos anos 50; sendo totalmente vinculado à difusão do projeto moderno no continente americano. Este descompasso não deixou de ter reflexos também no discurso sobre o tema da caracterização de um *design* brasileiro. Nos últimos anos da década de 50, já é possível identificar contribuições que refletem e questionam a validade dos conteúdos de matriz racional-funcionalista no âmbito brasileiro.⁶⁴ Nos anos 60, as colocações de Décio Pignatari, influenciadas pelas teorias da comunicação semiótica, já revêem aspectos da raiz modernista contida na noção de desenho industrial e a problemática da identidade do produto brasileiro.⁶⁵

A década de 60, portanto, encerra um período de relevantes reflexões para todos os campos da cultura e também para o desenho industrial. A partir da crítica ao movimento moderno o campo de discussões amplia-se determinando uma enorme complexidade às questões relativas à disciplina: a diversidade da reflexão sobre *design* elaborada a partir da década de 60 fez emergir muitas direções que antes haviam sido represadas ou colocadas a parte.⁶⁶

64 Ver os seguintes artigos: *Formas*. Habitat (50):40-1, set./out. 1958; BARATA, Mário. *Artes industriais da Finlândia e arquitetura de exposições*. Módulo 2 (13): 22-3, abr. 1959; e GONÇALVES, Ritva Yara Urban. *A exposição da arte decorativa finlandesa*. Módulo 2 (13): 26-9, abr. 1959.

65 Ver PIGNATARI, D. *A profissão de desenhista industrial*. Arquitetura (21), 1964. p. 25-28

66 CASTELNUOVO/ GLUBER/ MATTEONI *apud* MARGOLIN, Victor. *Design Discourse*. Chicago, 1989.

Bibliografia crítica

Índice de artigos relativos à década de 1960

O Índice de artigos tem como objetivos relacionar a totalidade de textos dirigidos, de alguma forma, à discussão da disciplina. A relação de artigos a seguir foi determinada graças às pesquisas realizadas no Índice de Arquitetura Brasileira (FAU), 1950/70, elaborado pela Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e dos levantamentos no acervo de artigos reunido pela Biblioteca do MASP.

Nesta relação, assim como na listagem relativa à década de 50, há um grande número de artigos que possuem caráter divulgativo ou promocional da produção de determinados setores ou determinados autores. Estes são posteriormente destacados, porém não serão analisados. Reitera-se aqui o critério de seleção: somente são destacados

os artigos significativos para a construção e definição do campo de conhecimento no Brasil. Estes são analisados a partir da consideração dos seguintes aspectos: a contextualização do texto; a data de publicação, autoria e periódico em que foi publicado; a temática; a relação com outras produções de notoriedade reconhecida e a análise crítica determinada pelo enfoque desta pesquisa. A problemática do significado da disciplina durante o período em questão e a contribuição desta abordagem para a reflexão contemporânea sobre a área também foram critérios de seleção adotados.

Em relação à década anterior, nos anos 60 a produção de textos dirigidos à disciplina apresenta um significativo aumento. A quantidade de artigos, portanto, proporcionará a possibilidade de uma divisão dos mesmos em grupos temáticos. Dos grupos formados, serão comentados somente os artigos cujos conteúdos contribuíram de forma significativa na construção e consolidação da disciplina no país. A seguir, os artigos serão relacionados na sua totalidade e adiante, os mesmos serão organizados em subgrupos a partir das características de semelhança e proximidade dos temas.

Índice de artigos relativos à década de 60

Desenho industrial. Módulo 3 (17): 50-2, abr. 1960.

Construir com cubos. Habitat (63): 3-18, mar. 1961.

KNOX, John E. *Novo desenho de um moinho de café*. Módulo 7

(28): 44-7, jun. 1962.

Objeto estético vai se tornar utilidade. Arquitetura (7): 29-30, jan. 1963.

CORONA, Eduardo. *O desenho industrial, o arquiteto e iniciativas erradas.* Acrópole (292): 102, mar. 1963.

Desenho Industrial na GB. Arquitetura (10): 22-4, abr. 1963.

GULLAR, Ferreira. *Arte industrial na Checoslováquia.* Arquitetura (11): 21-5, maio 1963.

Renovação do "Industrial Design" no Brasil. Arquitetura (12): 40-1, jun. 1963.

GRINOVER, Lúcio. *Quatro arquitetos brasileiros em Paris.* Acrópole (297): 268-9, jul. 1963.

BLACK, Misha. *Desenho Industrial: arte ou tecnologia.* Arquitetura (14): 18-9, ago. 1963.

CECCON, Claudius S. P. *Escola Superior de Desenho Industrial: experiência de um ano e perspectivas.* Arquitetura (21): 10-3, mar. 1964.

CORONA, Eduardo. *Desenho Industrial.* Acrópole (304): 22, mar. 1964.

GRINOVER, Lúcio. *Desenho Industrial.* Habitat (76): 52-4, mar./abr. 1964.

CAUDURO, João Carlos. *Origem e desenvolvimento industrial no Brasil.* Habitat (76): 47-50, mar./abr. 1964.

PIGNATARI, Décio. *A profissão de desenhista industrial.* Arquitetura (21): 25-8, mar. 1964.

REGO, Flávio Monteiro. *Arquitetura e Desenho Industrial.* Arquitetura (16): 18-9, out. 1963; (22): 16-7, abr. 1964.

PIGNATARI, Décio. *O desenhista industrial.* Habitat (77): 39-42, maio/jun. 1964.

Móveis e Objetos. Habitat (77): 43-4, maio/jun. 1964.

Novas formas e novas utilidades. Habitat (79): 51-5, set./out. 1964.

O sentido de uma exposição. Acrópole (312): 33, nov./dez. 1964.

AQUINO, Flávio de. *Escola Superior de Desenho Industrial.* Módulo 8 (34): 32-8, ago. 1963: 9(38): 45-51, dez. 1964.

BAERLIN, Ronaldo e equipe. *Objeto sempre.* Arquitetura (31): 33, jan. 1965.

Escola Superior de Desenho Industrial. Arquitetura (31): 40-1, jan. 1965.

PROCHNIK, Wit Olaf. *Objetos de madeira.* Arquitetura (31): 38, jan. 1965.

CORONA, Eduardo. *ABDI, IAB, ESDI, FAU, UD, USE, etc.* Acrópole (317): 20, maio 1965.

Aparelhos médicos desenhados no Brasil; projeto de Carl Heinz Bergmiller. AC Arquitetura e Construção 1(1) 56-7, nov. 1966.

Eames, o criador. AC Arquitetura e Construção (0): 48-50, jul. 1966.

Você sabe ler objetos? AC Arquitetura e Construção 1 (2): 30-1, dez. 1966.

Uma bienal de desenho industrial. AC Arquitetura e Construção 1 (4): 38, abr./jun. 1967.

Uma casa experimental de nossa era: projeto de George Nelson. Habitat (60):17-22, maio/jun. 1967.

Prêmio Compasso de Ouro ABDI, Associação de Desenho da Itália. Arquitetura (71): 7-8, maio de 1968.

Desenho Industrial: projeto de José Carlos Bornancini e Nelson Ivan Petzold. Acrópole (351): 31, jun. 1968.

Desenho Industrial: Os italianos também são mestres. Jornal do Brasil. 05 de julho de 1969.

O desenho industrial da protoforma à formática. Jornal do Brasil. 01 de novembro de 1969.

Índice de artigos relativos à década de 60 determinado pelos temas recorrentes no período.

Artigos relativos à produção de setores ou autores, em específico:

- Desenho industrial*. Módulo 3 (17): 50-2, abr. 1960.
Construir com cubos. Habitat (63): 3-18, mar. 1961.
KNOX, John E. *Novo desenho de um moinho de café*. Módulo 7 (28): 44-7, jun. 1962.
Desenho Industrial na GB. Arquitetura (10): 22-4, abr. 1963.
Renovação do "Industrial Design" no Brasil. Arquitetura (12): 40-1, jun. 1963.
Móveis e Objetos. Habitat (77): 43-4, maio/jun. 1964.
Novas formas e novas utilidades. Habitat (79):51-5, set./out.1964.
O sentido de uma exposição. Acrópole (312): 33, nov./dez. 1964.
BAERLIN, Ronaldo e equipe. *Objeto sempre*. Arquitetura (31): 33, jan. 1965.
PROCHNIK, Wit Olaf. *Objetos de madeira*. Arquitetura (31): 38, jan. 1965
Aparelhos médicos desenhados no Brasil; projeto de Carl Heinz Bergmiller. AC Arquitetura e Construção 1(1) 56-7, nov. 1966.
Eames, o criador. AC Arquitetura e Construção (0): 48-50, jul. 1966.
Você sabe ler objetos? AC Arquitetura e Construção 1 (2): 30-1, dez. 1966.

Uma bienal de desenho industrial. AC Arquitetura e Construção 1 (4): 38, abr./jun. 1967.

Uma casa experimental de nossa era: projeto de George Nelson. Habitat (60):17-22, maio/jun. 1967.

Prêmio Compasso de Ouro ABDI, Associação de Desenho da Itália. Arquitetura (71): 7-8, maio de 1968.

Desenho Industrial: projeto de José Carlos Bornancini e Nelson Ivan Petzold. Acrópole (351): 31, jun. 1968.

Desenho Industrial: Os italianos também são mestres. Jornal do Brasil. 05 de julho de 1969.

Dos artigos relacionados à produção de setores ou autores em específico destacar-se-á somente trechos do texto *Desenho industrial*, publicado na terceira edição da revista Módulo no início dos anos 60.

O artigo tem como objetivo principal apresentar os pressupostos e a metodologia de trabalho dos *designers* que integram a *Forminform*, um dos primeiros “*estúdios para industrial design*”⁶⁷ fundado no Brasil.

Formado por Geraldo de Barros, Ruben Martins, Alexandre Wollner e Walter Macedo, o escritório inicia suas atividades em 1958. Acompanhando as prerrogativas do modernismo, exaustivamente discutidas no capítulo anterior, o grupo esclarece suas convicções reiterando a influência exercida por Max Bill no Brasil. Para que fosse explicitado o processo de trabalho executado pelo grupo, selecionou-se um objeto desenvolvido pela empresa como exemplo e a partir daí o texto desenvolve-se esclarecendo cada uma das etapas relativas ao processo de concepção do projeto. A seguir, destaca-se o trecho no qual as prerrogativas teóricas do grupo são enfatizadas:

67 *Desenho industrial.* Módulo 3 (17): 50, abr. 1960.

“(...) “Forminform” dá como exemplo um trabalho executado por ordem de uma indústria nacional. Também o processo teórico relacionado com este trabalho é indicado em resumo. Por meio de um tal método procura-se eliminar o mais possível os preconceitos e sentimentos individuais.

*‘O industrial designer’ deve dissimular-se por trás de sua obra, de modo que a forma do objeto não seja expressão das características do autor, mas das características do próprio problema*⁶⁸
*O exemplo deve provar também que, pelo destaque dado às verdadeiras funções e a omissão de todas as partes não essenciais, o objeto não somente adquire novas qualidades estéticas, mas torna-se mais barato quanto a sua produção e aquisição.*⁶⁹
*‘Tudo quanto é supérfluo aumenta o preço sem aumentar o resultado do esforço, custa mais sem valer mais.’*⁷⁰

Mais uma vez afirmam-se a supressão da subjetividade, o formalismo e o funcionalismo, além dos aspectos de economia como valores essenciais à concepção de objetos.

Artigos relacionados a grupos profissionais e entidades de classe:

68 Trata-se de uma citação presente no texto extraída de um artigo elaborado por Max Bill para a reunião da “Gemeinschaft für neue Wohnkultur”. Não há mais referências no texto. In: *Desenho industrial*. Módulo 3 (17): 50, abr. 1960

69 *Desenho industrial*. Módulo 3 (17): 50, abr. 1960.

70 Citação presente no texto extraída de um artigo elaborado por Max Bill para a reunião da “Gemeinschaft für neue Wohnkultur”. Não há mais referências no texto. In: *Desenho industrial*. Módulo 3 (17): 50, abr. 1960

CORONA, Eduardo. *O desenho industrial, o arquiteto e iniciativas erradas*. Acrópole (292): 102, mar. 1963.

CORONA, Eduardo. *Desenho Industrial*. Acrópole (304): 22, mar. 1964.

REGO, Flávio Monteiro. *Arquitetura e Desenho Industrial*. Arquitetura (16): 18-9, out. 1963; (22): 16-7, abr. 1964.

CORONA, Eduardo. *ABDI, IAB, ESDI, FAU, UD, USE, etc*. Acrópole (317): 20, maio 1965.

Dois autores são significativos à temática relativa ao papel do profissional, especialmente o papel do arquiteto na sociedade da época e, sobretudo para o desenho industrial: Eduardo Corona e Flávio Marinho Rêgo. Corona nasceu em Porto Alegre no ano de 1921, cursou arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) no Rio de Janeiro e posteriormente desenvolveu sua atuação como arquiteto e professor na cidade de São Paulo. Sua obra mais significativa é o edi-

fício para os Departamentos de História e Geografia da Universidade de São Paulo, projetado em 1961.

Flávio Marinho Rêgo, arquiteto, também formado pela ENBA, no Rio de Janeiro, exercerá sua atividade de arquiteto fortemente influenciado pela idéias do modernismo, assim com Eduardo Corona.

O texto de Eduardo Corona, *O desenho industrial, o arquiteto e iniciativas erradas*, publicado na revista Acrópole de março de 1963, tem como temática duas questões: a primeira delas enfatiza a importância da inserção do arquiteto como profissional mais adequado a enfrentar a atividade do desenho industrial. A segunda, dedica-se à crítica das posturas adotadas pela grande maioria das indústrias no Brasil.

Além dos atributos dedicados à classe profissional, há nesta primeira questão a consideração e a inserção das disciplinas de comunicação visual e desenho industrial na grade curricular do curso de arquitetura da FAU-USP. A partir da reforma do ensino realizada em 1962, há também o desejo de garantir ao profissional da arquitetura um mercado de trabalho nascente promovido pelo desenvolvimento industrial no país:

71 CORONA, Eduardo. *O desenho industrial, o arquiteto e iniciativas erradas*. Acrópole (292): 102, mar. 1963.

“(...) Agora, estamos presenciando resultados animadores da reforma posta em prática na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, dentro do qual se destacam sobretudo as linhas didáticas de interesse objetivo e profundamente estimulantes. Dentre estas está a de “Comunicação Visual”, cujo conteúdo leva o futuro arquiteto a enfrentar problemas, desde a simples criação formal até a elaboração paciente do desenho industrial. É neste que a experiência dos arquitetos paulistas tem sido aplicada com resultados inteiramente satisfatórios, como professores e como profissionais de alto gabarito.

No que se refere ao campo prático, desde a industrialização da construção aos resultados de uso do desenho industrial, muito significativa tem sido a atividade do arquiteto.(...)”⁷¹

Em artigo posterior publicado também na revista Acrópole

no ano seguinte, a temática é semelhante às do artigo *O desenho industrial, o arquiteto e iniciativas erradas*. Nele, Corona reitera sua posição:

“(...) Ora, os arquitetos estão aí, seja na instituição de classe, seja nos escritórios como os mais credenciados, por enquanto e os pioneiros neste país, para defenderem sempre o verdadeiro desenho industrial, já que ele constitui o prolongamento e a complementação do espaço arquitetônico que, hoje, tem sua definição no campo da arte brasileira.(...)”⁷²

A mesma opinião também é compartilhada pelo arquiteto Flávio Marinho Rego em seu artigo *A arquitetura e o desenho industrial* publicado em duas edições da revista *Arquitetura*. Ainda que o texto de Rego refira-se à atividade do arquiteto em meio ao processo de industrialização, é possível verificar semelhanças às opiniões quando, ao justificar a ênfase à vinculação do arquiteto ao desenho para indústria de construções, esclarece:

“(...) Queremos deixar claro que não é nosso pensamento defender a fuga dos arquitetos para a profissão de desenho industrial. (Poderá realmente haver essa classificação?) Evidentemente o caráter polimorfo da profissão de arquiteto o possibilitaria, dependendo de sua imaginação e determinação, a se exercer no campo do desenho industrial e, geral, (nos países já industrializados temos vários exemplos significativos). Entretanto o que nós queremos evidenciar é a necessidade do arquiteto de para bem exercer a sua profissão, se vincular estreitamente àquela faixa de industrialização que se realiza ligada à sua profissão.(...)”⁷³

72 CORONA, Eduardo. *Desenho Industrial*. Acrópole (304): 22, mar. 1964.

73 REGO, Flávio Monteiro. *Arquitetura e Desenho Industrial*. *Arquitetura* (22): 16, abr. 1964.

Os críticos mais severos às estreitas relações entre a arquitetura e o desenho industrial interpretam discursos semelhantes como reflexos de um ponto de vista restritivo à disciplina do desenho industrial: a consideração do desenho industrial como um produto da arquitetura moderna é uma visão oriunda das prerrogativas da *Bauhaus*, para a qual a arquitetura é a disciplina capaz de integrar todas as artes.

“Sem esquecer a relevante contribuição dos arquitetos de vanguarda que incluíram o desenho industrial no debate cultural da arquitetura moderna, e sem deixar de reconhecer os ótimos resultados práticos, alguns com valor exemplar, especialmente no campo do design de mobiliário e dos artigos para os interiores da habitação, é inegável que a visão arquitetônica do desenho industrial tem revelado seus defeitos no curso das duas últimas décadas. Concentrava-se sobretudo no mobiliário para residências urbanas e de escritórios e era intimamente vinculado aos aspectos morfológicos do design. Como consequência, o desenho industrial era principalmente visto como um melhoramento estético de um segmento muito pequeno da produção industrial, com o papel de criar conformidade com o paradigma formal da arquitetura moderna. (...)

A tendência de aproximar morfológicamente a produção industrial impôs uma difícil integração do design na indústria onde prevaleciam – e prevalecem - outros discursos: a possibilidade técnica de produção, o custo, a política de preços, o controle de qualidade, a programação e comercialização; a estes poderá incluir-se no futuro a compatibilidade ambiental. Quando vem identificado às questões de estilo, o campo do design é compreendido como um assunto que poderá ser considerado depois de importantes questões de funcionalidade e de marketing (...). Se o desenho industrial nada mais tem a oferecer que um controle sobre as características estéticas, não poderá deixar ser uma intervenção marginal.⁷⁴

74 BONSIEPE, Gui. *Paesi in via di sviluppo: La coscienza del design e La condizione periférica*. In: CALTELNUOVO, Enrico (org.). *Storia del Disegno Industriale 1919 – 1990 il dominio del design*. Milano: Electa, 1991. p.253-4.

75 Ver NIEMEYER, Lucy. *Design no Brasil: origens e instalação*. Rio de Janeiro: Editora 2AB, 1997. p. 62-75.

Segundo Niemeyer,⁷⁵ a proposta defendida pela FAU-USP, na qual caberia ao arquiteto a solução do desenho industrial consolidou-se como experiência única, pois não foi seguida pelas demais escolas de arquitetura no Brasil.

Corona, na segunda questão tratada em seu artigo, não só critica as posturas adotadas pela grande maioria das indústrias no Brasil, como reconhece que somente na indústria moveleira há a participação do arquiteto. Enquanto isso, a grande maioria opta por adquirir licenças para a produção de produtos estrangeiros e com isso, dispensam a participação de profissionais na concepção de produtos:

“Culpamos essas indústrias que, em vez de promoverem cada vez mais a capacidade do arquiteto nacional, culminam desastrosamente em estabelecer contratos de exclusividade de móveis e objetos

com grandes organizações, bonitos sem dúvida, mas pagando alto e solapando nosso ímpeto de criação que, podemos dizer, é potente, é válido, é de qualidade e não pode ser menosprezado.

Estamos prontos, todos os arquitetos brasileiros, para impedir que isso continue e desde já protestamos contra isso junto aos nossos amigos industriais para que se unam e chamem os arquitetos nacionais para as criações - que se trabalhosas serão autênticas - e deixem que cadeiras “Barcelona” se constituam em preocupação de alguns poucos sonegadores de impostos e imponham ao brasileiro, o móvel brasileiro.”⁷⁶

No texto *Desenho industrial* Corona destaca suas melancólicas impressões da sua visita a V Feira Nacional de Utilidades Domésticas (UD):

“(...) forçoso é reconhecer, que na função ampla que deve ter o produto industrial de culturalmente representar um progresso e por isso algo de impositivo para o público, muito pouco temos alcançado até o momento.”⁷⁷

A situação declarada no texto de Corona, a participação do arquiteto restrita à indústria moveleira e a crítica aos industriais, reitera a percepção de Bonsiepe sobre o caráter restritivo que se impõe à disciplina a partir de uma compreensão do desenho industrial como extensão da arquitetura, destituindo-o de autonomia.

Entretanto, há ainda um outro aspecto a ser evidenciado no texto: o debate cultural já aponta uma percepção crítica sobre o processo de industrialização. O parque industrial consolidado no país entre as décadas de 50 e 60 caracterizou-se pela abertura às empresas de origem estrangeira que aqui consolidaram estruturas predominantemente voltadas para montagem de produtos desenvolvidos em suas matrizes no exterior. Por sua vez, o interesse das mesmas concentrava-se na consolidação de mercados de consumo e remessa de lucros às matrizes localizadas em seus países de origem. A este aspecto, soma-se a cultura do empresariado brasileiro que ao se deparar com uma situação de concorrência ou perda de mercado jamais encarou o

76 CORONA, Eduardo. *O desenho industrial, o arquiteto e iniciativas erradas*. Acrópole (292): 102, mar. 1963.

77 CORONA, Eduardo. *Desenho Industrial*. Acrópole (304): 22, mar. 1964.

desenvolvimento tecnológico e criativo como soluções. Recorria-se sempre ao protecionismo: a garantia de mercado interno por meio de taxações a produtos similares foi constantemente moeda de troca com o Estado para a manutenção dos postos de trabalho no país.

Como resultado dessa situação, não havia oportunidades reais de inserção dos desenhistas industriais nas estruturas produtivas, assim como também, o produto não atendia às expectativas da maior parte da sociedade brasileira, seja por seu alto custo ou pelas características que pouco se relacionavam com a realidade do país. Pouco a pouco, a temática da identidade do produto nacional despontará como um dos assuntos mais constantes no debate cultural da época.

Corona, ainda no texto *Desenho industrial*, destacará em 1964 a importância da Associação Brasileira de Desenho Industrial (ABDI) criada em 1963, ano anterior à publicação do texto em questão, e os esforços do Instituto de Arquitetos Brasileiros (IAB), além dos concursos em realização, entre eles o *Prêmio Roberto Simonsen* promovido na UD como iniciativas e oportunidades para o desenvolvimento tanto do profissional como também do produto brasileiro.

Artigos relativos ao ensino da disciplina no Brasil:

GRINOVER, Lúcio. *Quatro arquitetos brasileiros em Paris*. Acrópole (297): 268-9, jul. 1963.

CECCON, Claudius S. P. *Escola Superior de Desenho Industrial: experiência de um ano e perspectivas*. Arquitetura (21): 10-3, mar. 1964.

CAUDURO, João Carlos. *Origem e desenvolvimento industrial*

no Brasil. Habitat (76): 47-50, mar./abr. 1964

AQUINO, Flávio de. *Escola Superior de Desenho Industrial*. Módulo 8 (34): 32-8, ago. 1963: 9(38): 45-51, dez. 1964.

Escola Superior de Desenho Industrial. Arquitetura (31): 40-1, jan. 1965.

Quatro arquitetos brasileiros em Paris, escrito pelo arquiteto e professor Lúcio Grinover, foi publicado em 1963 e tem como tema principal o relato da viagem realizada à Paris, França, por ocasião do III Congresso Internacional de Desenho Industrial promovido pelo *International Council of Societies of Industrial Design* (ICSID).

O grupo formado por Abrahão Sanovicz, João Carlos Cauduro, J. Rodolpho Stroeter e Lúcio Grinover, todos professores da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP), formava a primeira delegação brasileira a participar dos congressos realizados pelo ICSID. A presença brasileira limitou-se à observação dos trabalhos apresentados, pois a ausência de uma associação brasileira de desenho industrial impossibilitava a filiação à organização formada somente por entidades de classe.

No ano anterior, em 1962, foi integrada ao currículo da FAU-USP a seqüência de desenho industrial à grade curricular do curso de Arquitetura e Urbanismo. A ida a Paris tinha como objetivo apresentar as experiências do primeiro ano de ensino na faculdade e colocar o corpo docente em contato com as discussões no âmbito internacional sobre a disciplina. Três temas são propostos para a discussão durante o congresso: *Estética Industrial, fator de unidade?, Para ou contra o plágio e A formação do designer*.⁷⁸

78 GRINOVER, Lúcio. *Quatro arquitetos brasileiros em Paris*. Acrópole (297): 268-9, jul. 1963.

“Nos numerosos objetos expostos, dos talheres às máquinas operatrizes, das bicicletas às televisões, dos móveis aos aparelhos cirúrgicos de controle eletrônico, pudemos verificar o alto nível de desenvolvimento da indústria européia, norte-americana e japonesa, no sentido da perfeição técnica de construção e do acabamento do produto. Notamos, entretanto, uma acentuada unifor-

mização das formas dos objetos, uma profunda “internacionalização” das soluções consideradas sob o ponto de vista formal. Não foi possível, a não ser em casos excepcionais, assinalar características fundamentais no sentido de uma diferenciação cultural entre os diversos países. Essa uniformização obtida na produção dos objetos expostos foi a centelha que inflamou o Congresso por ocasião dos debates e das discussões em torno do tema “Estética Industrial, fator de unidade?”, nos primeiros dias de trabalho.”⁷⁹

79 *Idem.*

80 A posição à qual se refere o autor é esclarecida em outro trecho do texto: *“A Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo conferiu novo rumo ao ensino em 1962. Cientes da responsabilidade e da tarefa que lhes cabia, os arquitetos docentes da Faculdade, contribuindo para o desenvolvimento da formação de profissionais de que o país está necessitando, criaram, como parte integrante e fundamental do curso, entre outras, a “Sequência de Desenho Industrial”. (...) A nossa tese, examinada*

Em linhas gerais nos anos 60, o debate sobre o desenho industrial já apresentava reflexos de uma discussão mais ampla: críticas às teorias modernistas são desenvolvidas em várias áreas do conhecimento. No Brasil, são exemplares as propostas do grupo Neoconcreto que, em finais da década de 50, rejeitam o excessivo racionalismo e cientificismo, compreendendo-os como instrumentos de mecanização das atividades do artista. A discussão proposta pelo Congresso e as palavras de Grinover são perspectivas iniciais de uma reconsideração sobre a validade dos princípios de universalidade e ruptura radical com história e valores locais - paradigmas caros ao desenho industrial de filiação modernista.

À temática sobre *a formação do designer*, um dos temas do Congresso, Grinover escreve:

“No decorrer da última etapa do Congresso, quando se tratou da “formação dos designers”, tivemos mais uma confirmação da validade de nossa posição.⁸⁰ Nesse dia houve uma longa exposição dos resultados, no campo do ensino, de um grande número de países. Foram apresentados “slides” e filmes, chegando a despertar interesse a intervenção de Max Bill, que recomendava uma formação mais humanista, e as projeções da escola de Chicago. Para nós, esta sessão foi decisiva, uma vez que, após anos de estudo e experiências a escola Jay Doblin tinha chegado à posição filosófica que em nós justamente agora estamos atuando. Aquela instituição de ensino preconiza a formação do Homem para a sociedade de amanhã, através de uma síntese da Ciência, da Cultura, da Comunicação e do Design. Tratava-se da impostação filosófica que tínhamos dado em 1962 à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, nada mais, nada menos.”⁸¹

pela maioria, fundamenta-se no desenvolvimento e na coordenação do pensamento criador da Universidade e apóia-se na sólida tradição de uma classe profissional preparada onde, ao lado de uma preocupação constante pela cultura, existe uma orientação segura para a integração progressiva da técnica, visando o desenvolvimento de toda a pesquisa de caráter operativo.” GRINOVER, Lúcio. *Quatro arquitetos brasileiros em Paris*. Acrópole (297): 268-9, jul. 1963.

81 GRINOVER, Lúcio. *Quatro arquitetos brasileiros em Paris*. Acrópole (297): 268-9, jul. 1963.

82 A escola de Chicago, conhecida com New Bauhaus do Instituto de Arte de Chicago, mais tarde integrado no Illinois Institute of Technology foi fundada em 1937 pelos professores imigrantes da Bauhaus : Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Josef Albers e Walter Peterhans. In: WOLLNER, Alexandre. *A Emergência do Design Visual*. In: AMARAL, Aracy. *Arte Construtiva no Brasil*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998. p. 227-232.

83 LEITE, João de Souza. *De costas para o Brasil. O ensino de um design internacionalista*. In: MELO, Chico Homem de. *O design gráfico brasileiro: anos 60*; Chico Homem de Melo (org.) São Paulo: Cosac naify, 2006. p.262.

A instituição da seqüência de disciplinas de desenho industrial na FAU-USP, ao atender às expectativas e solicitações da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP), cujo objetivo era a formação de profissionais qualificados capazes de atuar nas estruturas industriais do estado, aproxima-se do modelo pedagógico desenvolvido pela escola de Chicago⁸² cujo programa fora adotado, ainda na década de 50, pelo IAC nos seus dois anos de atividade. A atenção à intervenção de Max Bill por uma formação mais humanista e a experiência em Chicago demonstram uma maior afinidade à experiência desenvolvida pela *Bauhaus* de Gropius: uma compreensão do desenho industrial enraizado na expressão artística individual.⁸³ É válido ressaltar que a *HfG* de Ulm, ainda que considerada uma experiência sucessora à escola alemã distancia-se da mesma, sobretudo após a saída de Bill, ao enfatizar a compreensão do desenho industrial baseado num rígido cientificismo racionalista; modelo que será adotado pela Escola de Desenho Industrial (ESDI) no Rio de Janeiro.

Sobre a fundação e o início das atividades da ESDI no Rio de Janeiro dedicam-se os artigos: *Escola Superior de Desenho Industrial: experiência de um ano e perspectivas*, de Cláudio Ceccon, publicado na revista *Arquitetura* em 1964; o texto *Escola Superior de Desenho Industrial* de Flávio de Aquino - arquiteto, crítico de arte e professor da escola - foi publicado em duas partes na revista *Módulo de 64* e *Escola Superior de Desenho Industrial*, publicado na revista *Arquitetura* em 1965. Todos os artigos relacionados à instituição têm como tema explicar a proposta de ensino para o desenho industrial eleita pela escola: seus objetivos e expectativas, grade curricular e avaliações sobre a experiência do primeiro ano da escola. A seguir, os trechos mais significativos dos textos citados:

“A idéia de fundar no Rio, uma Escola de Desenho Industrial surgiu há 8 anos, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Aproveitando a vinda de Tomás Maldonado, reitor da Hochschule für Gestaltung, de Ulm, e sob a sua influência de Niomar Moniz Sodré e Carlos Flexa Ribeiro, direto-

res do MAM, programaram os currículos; e o próprio projeto do Museu, elaborado pro Affonso Eduardo Reidy, foi a isso adaptado. Razões econômicas não permitiram levar a idéia à frente.”⁸⁴

84 AQUINO, Flávio de. *Escola Superior de Desenho Industrial*. Módulo 8 (34): 33, ago. 1963.

O texto *Escola Superior de Desenho Industrial: experiência de um ano e perspectivas* ao contextualizar historicamente faz algumas críticas ao desenvolvimento do ensino de desenho industrial no Brasil, sobretudo à experiência de ensino em realização na FAU-USP:

“Em 1956, na fase de planejamento do Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro foi prevista a instalação de uma escola, mas por razões econômicas, isso não foi possível.⁸⁵ Em 1961 a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, inclui em seu currículo o desenho industrial, mas em vez de orientá-lo para a pré-fabricação e industrialização dos meios construtivos, obriga os estudantes de arquitetura a projetar bules e aspiradores. Só em 1963 surgiu a primeira escola de nível universitário – A Escola Superior de Desenho Industrial – na Guanabara, atualmente a única na América Latina.

A Escola Superior de Desenho Industrial não tem por finalidade formar profissionais que façam objetos bonitinhos. O ensino está orientado no sentido de substituir a “bossa” individual, puramente intuitiva e quase sempre formalmente gratuita, por uma metodologia de resolução de problemas. Esta metodologia não é um academismo e sim uma atitude estreitamente ligada às dificuldades enfrentadas pelo desenhista industrial. (...)

Na formação do desenhista industrial as matérias tecnológicas e científicas têm importância crescente, pois são elas que determinam, cada vez mais, a produção e o caráter do produto final. Trabalhando em cooperação com cientistas, construtores e engenheiros de produção, o desenhista industrial deve estar capacitado a dialogar e comunicar-se numa linguagem comum. Por isso o ensino do desenho industrial deve ser feito por todos os que têm contato direto ou indireto com o planejamento do produto. (...)

O raciocínio metódico é desenvolvido com a colocação de uma seqüência de problemas prático-teóricos que serão por ele solucionados através de meios e métodos sistemáticos que o levem a conclusões lógicas. Essas soluções serão sempre acompanhadas por memórias justi-

ficativas a fim de habituar o aluno a ser capaz de transmitir, em linguagem simples, clara e objetiva, o que cria.”⁸⁶

85 Ver texto analisado no capítulo relativo à bibliografia da década de 50: *Sobre a nova educação diante dos problemas de automatização: Hochschule für Gestaltung*. Habitat (34): 60, set. 1956.

Segundo Leite,⁸⁷ a ESDI ao aproveitar a proposta para a escola técnica no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, elaborada por Maldonado em 1956, reproduz o modelo pedagógico da *HfG* de Ulm que, segundo o autor, representa ainda hoje a matriz hegemônica da educação em *design* no Brasil.

Um aspecto importante da fundação da escola concentra-se na escolha do nome da instituição:

“O próprio nome da Escola foi desde então amplamente debatido. A palavra design não podia ser usada em sua grafia original por se tratar de um estabelecimento estatal. Sua tradução mais aproximada – planejamento, programação – transposta para o português, daria: Escola Superior de Planejamento Industrial, o que provocaria associações inexatas com o planejamento econômico, arquitetônico e técnico da indústria e não com o produto industrial. Na falta de uma expressão ou palavra que pudesse resumir os objetivos da Escola, adotou-se DI, confiando-se em que o futuro desenvolvimento da profissão venha a lhe dar uma configuração específica.”⁸⁸

86 CECCON, Claudius S. P. *Escola Superior de Desenho Industrial: experiência de um ano e perspectivas*. Arquitetura (21): 10-11, mar. 1964.

87 LEITE, João de Souza. *De costas para o Brasil. O ensino de um design internacionalista*. In: MELO, Chico Homem de. *O design gráfico brasileiro: anos 60*; Chico Homem de Melo (org.) São Paulo: Cosac naify, 2006. p.275-279.

O debate aberto sobre qual nomenclatura adotar para a disciplina e o desejo em adotar-se o termo ‘*design*’ em substituição à expressão ‘desenho industrial’ aponta para a problemática do significado. A atribuição da noção de planejamento ou programação à disciplina tem como objetivo ampliar o campo de atuação do profissional *designer* dentro dos novos contextos econômicos, sociais, políticos e tecnológicos que são reorganizados durante a década de 60. A decisão acerca do termo ideal para identificar a primeira escola em nível superior na América Latina reflete um debate mais amplo em âmbito internacional: nos mesmos anos 60, a literatura dedicada à disciplina abandona a nomenclatura ‘*industrial design*’, cuja tradução identificou como ‘desenho industrial’ – cujo significado até então se restringia a aspectos do projeto de produto - e passa a utilizar somente o termo

inglês '*design*', cujo significado mais amplo tem como objetivo, ao estabelecer relações com a noção de planejamento, compreender as complexas relações entre a produção e os aspectos tecnológicos, sociais, políticos e psicológicos que a envolvem na contemporaneidade.

Por fim, o texto *Origem e desenvolvimento industrial no Brasil* de João Carlos Cauduro, arquiteto e professor da FAU-,USP, publicado na revista Habitat em 1964, tem como tema principal a construção de um panorama histórico-didático da instituição do ensino de desenho industrial no país:

“Coube a um grupo de arquitetos do Rio de Janeiro, por volta de 1930, a reformulação das relações da cultura com a indústria do país. Até aquela data, a utilização da produção era feita em termos artesanais, donde a importância que adquiriu, por exemplo, o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Naquela época, acreditavam os arquitetos, de acordo com as teorias em voga, no artesanato como único veículo da cultura.(...)”

Concomitantemente, como decorrência da própria atividade profissional, o arquiteto passou a dirigir seus esforços no sentido de equipar o meio ambiente do homem. Depois da atuação de alguns pioneiros, das décadas de 20 e 30 – tais como Warchavchic e Flávio de Carvalho – a década seguinte viu surgir um grupo de profissionais (Rino Levi, Villanova Artigas, Bernard Rudofsky entre outros) que passou a realizar desenho de móveis e outros equipamentos de habitação, como propostas para a produção de nossa indústria. (...)

Lina Bo Bardi e Giancarlo Piretti fundam o “Studio de Arte Palma”, onde realizam uma série de projetos e cujos objetivos estão expressamente definidos num artigo publicado na revista “Habitat” nº 1, 1950:

“ O Studio Palma, fundado em 1948, particularmente se dedicando ao desenho industrial, abrangia uma seção de planejamento com oficina de produção: uma marcenaria equipada com moderníssimo maquinário e uma oficina mecânica. Buscou ali criar tipos de móveis (em especial, cadeiras e poltronas) adaptados ao clima e à terra, eliminando os estofamentos exagerados e usando, o mais possível, os tecidos e o couro distendidos, estofa baixo e delgado. Um dos problemas básicos

foi o de evitar-se a produção do mofo, amiúde corrente na estação das chuvas. Tentou-se partir do material procedendo-se a um estudo sobre madeiras brasileiras, e utilizando-se a madeira compensada recortada em folhas paralelas, até então empregadas em móveis, que eram construídos de madeira maciça e compensadas de miolo.

O ponto de partida foi a simplicidade estrutural, aproveitando-se a beleza das veias e da tinta da madeira brasileiras, assim como seu grau de resistência e capacidade. O Studio de Arte Palma funcionou por dois anos e os novos móveis criaram um caso de consciência dos fabricantes, passivos repetidores de modelos postergados.”⁸⁹

É importante localizar dentro do período de institucionalização oficial do ensino de desenho industrial no Brasil, a original contribuição de Lina Bo Bardi sobre o pré-artesanato no Brasil e a situação peculiar do país no quadro do Terceiro Mundo, em grande parte baseados na experiência da arquiteta em contato com a cultura popular do Nordeste.

A pesquisa sobre um desenho industrial compatível com a realidade brasileira não se limitou à experiência realizada pelo Studio Palma. Bastante negligenciada pela literatura corrente no período sobre o ensino da disciplina e contemporaneamente às discussões para implantação da ESDI em 1962, segundo Pierrotti⁹⁰, Lina desenvolve o projeto da *Escola de Desenho Industrial e Artesanato* a ser instalada no Solar do Unhão, em Salvador, como parte das atividades inerentes ao Museu de Arte Popular instalado no mesmo local.

Bardi elabora uma ampla e detalhada proposta para o funcionamento da *Escola* e do próprio museu: o funcionamento dos cursos da *Escola* previsto para durar dois anos, com um currículo que incluía história da arte, desenho, visitas às fabricas e aos ateliês, execução de modelos e prática dos ofícios. A partir desta ampla formação, os conhecimentos teóricos e práticos estariam potencialmente integrados pelos alunos nas oficinas. Haveria oficinas de: ferro, metais não ferrosos, madeira, barro, vidro, tipografia (artes gráficas) e de lapidação de

89 CAUDURO, João Carlos. *Origem e desenvolvimento industrial no Brasil*. Habitat (76): 47-50, mar./abr. 1964

90 Eduardo Pierrotti, em sua dissertação de mestrado *Tensão modernopopular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura* defendida em outubro de 2002 na *Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (FAUFBA)*, desenvolve importante estudo acerca da experiência e contribuição da arquiteta em sua passagem pela região do nordeste brasileiro. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp165.asp> e www.docomomo.org.br/seminario%205%20pdfs/045R.pdf Acesso em: jan 2008.

pedras. Há indicações para outras oficinas numa provável ampliação da Escola: sisal, couro, palha, pintura e estamperia. Tais oficinas estariam localizadas nos dois galpões do complexo do Solar do Unhão.

Segundo Leite⁹¹, a arquiteta recuperava uma linha de ação vinculada aos ensinamentos dos ofícios inserida em uma visão cultural mais ampla, não codificada pelo vocabulário do construtivismo internacional.

“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 também por diversificar a economia do Estado. O objetivo da Escola era eliminar a diferença entre os que projetavam e aqueles que executavam objetos manufaturados a fim de integrá-los ao processo industrial. (...) O plano elaborado para a Escola possui muitas conexões com as propostas de Walter Gropius para a Bauhaus. No entanto, Lina Bardi especifica que uma escola de desenho industrial no Brasil deveria tomar os valores primitivos de uma cultura telúrica. Seu texto-programa refuta literalmente as posturas da Bauhaus e da Escola de Ulm, que seriam metafísicas e experimentais; inúteis, segundo ela, para a problematização brasileira. A referência de Lina é o desenho industrial italiano que não é metafísico, cujo sucesso se deve ao fato de ter-se voltado para uma sociedade real e não utópica. A Escola realiza a síntese de toda a atuação tática empreendida por Lina Bo Bardi em sua estratégia para o Nordeste. Para a arquiteta, haveria um desenho industrial brasileiro se este processo se efetivasse. Esta etapa foi sustada da perspectiva deste trabalho e de muitas ações encerradas de forma drástica pelo golpe militar de 1964.”⁹²

91 LEITE, João de Souza. De costas para o Brasil. *O ensino de um design internacionalista*. In: MELO, Chico Homem de. *O design gráfico brasileiro: anos 60*; Chico Homem de Melo (org.) São Paulo: Cosac naify, 2006. p.260.

92 PIERROTTI, Eduardo. *Tensão modernopopular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura*. Dis-

Outras iniciativas semelhantes foram propostas por Lina Bo Bardi entres as décadas de 50 e 60: a *Exposição Bahia* realizada em 1959, durante a V Bienal, foi considerada a primeira grande exposição de arte popular nordestina. Anos depois, em 1965, a mostra *Nordeste do Brasil* realizada em 1963 em Salvador, capital da Bahia, foi selecionada pelo próprio Itamaraty para ser exibida na Europa, às vésperas de sua inauguração na Galeria de Arte Moderna de Roma, foi cancelada por instruções do governo militar brasileiro. Anos mais tarde, em 1969, a

exposição *A mão do Povo Brasileiro*, realizada no MASP, além de amalgamar a síntese das reflexões de Lina acerca dos processos produtivos, propõe à sociedade paulista o reexame acerca das opções escolhidas para o desenvolvimento do desenho industrial no Brasil.

A experiência de Bardi em Salvador não consta do panorama histórico do ensino da disciplina elaborado por Cauduro. O texto *Origem e desenvolvimento industrial no Brasil* prossegue enfatizando a contribuição do MASP e do IAC e um balanço geral das experiências até então propostas para o ensino do desenho industrial no Brasil:

ponível em: www.documomo.org.br/seminario%205%20pdfs/045R.pdf. Acesso em: jan 2008.

“(...) fundado em 1950, o primeiro curso de Desenho Industrial do país teve apenas a duração de dois anos, limitando-se ao curso fundamental.”⁹³

“Em 1962 o ensino de desenho industrial é introduzido na Universidade de São Paulo. A Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, consciente da necessidade imediata da formação de profissionais aptos a realizarem projetos para a indústria, reestrutura seu programa, introduzindo as Seqüências de Desenho Industrial e Comunicação visual como parte integrante de seu curriculum. (...) Em 1963, funda-se, no Estado da Guanabara, a Escola Superior de Desenho Industrial.

Em junho do mesmo ano, o Brasil é representado pela primeira vez no Congresso Internacional de Desenho Industrial, sediado em Paris e, promovido pelo ICSID (International Council Of Societies of Industrial Design) através de quatro professores das Seqüências de Desenho Industrial da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Em agosto de 1963, é fundada a Associação Brasileira de Desenho Industrial, com sede em São Paulo (...)”⁹⁴

93 CAUDURO, João Carlos. *Origem e desenvolvimento industrial no Brasil*. Habitat (76): 49, mar./abr. 1964

94 *Idem*. p. 49-50.

Artigos dirigidos à discussão do papel da disciplina e do profissional no contexto brasileiro:

GRINOVER, Lúcio. *Desenho Industrial*. Habitat (76): 52-4, mar./abr. 1964.

PIGNATARI, Décio. *A profissão de desenhista industrial*. Arquitetura (21): 25-8, mar. 1964.

PIGNATARI, Décio. *O desenhista industrial*. Habitat (77): 39-42, maio/jun. 1964.

Os artigos de Décio Pignatari *A profissão de desenhista industrial* e *O desenhista industrial*, publicados respectivamente na revista Arquitetura e Habitat, ambos durante o primeiro semestre de 1964, apresentam o mesmo texto sob títulos diferentes. O texto também dirigido ao papel do profissional e o significado da disciplina, *Desenho Industrial* de Lúcio Grinover, apresenta ainda alguns trechos idênticos aos do artigo de Pignatari, o que dificulta o estabelecimento da real autoria das idéias presentes nos textos.

Os dois temas iniciais de ambos os artigos são: o esclarecimento acerca das atividades do profissional, o desenhista industrial, e seu papel junto ao desenvolvimento da produção industrial e o significado da noção de 'desenho industrial.' Sobre este aspecto, os textos apresentam trechos idênticos:

95 O trecho em destaque está identicamente presente nos textos: GRINOVER, Lúcio. *Desenho Industrial*. Habitat (76): 52-4, mar./abr. 1964; PIGNATARI, Décio. *A profissão de desenhista industrial*. Arquitetura (21): 25-8, mar. (...)

“O desenhista industrial, quer como indivíduo isolado, quer como integrante de uma equipe, é um técnico de natureza toda especial, atua efetivamente como mediador entre a indústria e o mercado consumidor, entre as exigências da produção e as necessidades práticas e culturais do consumidor. (...) Ligado à indústria por meio de departamento ou pela prestação particular e profissional de serviço especializado, o desenhista é elemento do planejamento do produto.”⁹⁵

“Mas, o que é desenho industrial? O que significa?”

O termo “Desenho Industrial”, tradução do inglês “Industrial Design” traz consigo uma série de equívocos, que devemos eliminar da maneira mais definitiva e absoluta.

Desenho Industrial não é desenho técnico.

Desenho Industrial não é decoração.

Desenho Industrial não é embelezamento de produto.

Desenho Industrial não é “Arte aplicada”.

Desenho Industrial é o planejamento Técnico-formal do produto; isto é, o projeto de objetos destinado à produção em série, visando a qualidade dos mesmos, dentro das necessidades sociais, econômicas e culturais ditadas pela época e pela comunidade para a qual ele atua.”⁹⁶

Durante a década de 60, a configuração das noções de desenho e desenhista industrial não estava clara nem mesmo para o ICSID, como demonstra a dificuldade por parte da instituição em encontrar uma definição coerente da atuação do desenhista industrial. Entre 1959 e 1971 há pelo menos três diferentes tentativas de revisão conceitual do campo, até as mesmas serem definitivamente abandonadas nas reuniões seguintes.

No entanto, os textos de Grinover e Pignatari apontam para a superação da noção de ‘desenho industrial’ vinculada até então aos pressupostos racionalistas do movimento moderno:

“O desenho industrial, este conceito que há mais de meio século vem revolucionando o ambiente em que se desenrola a vida contemporânea, atinge tudo quanto nos rodeia, propõe uma nova educação visual e do gosto, avançando sempre novas exigências quanto à boa forma ou segundo a tradução do termo francês, à forma útil.

(...) À procura da boa forma visa todos os objetos de uso cotidiano, sejam eles os aparelhos domésticos, os móveis, ou utensílios da cozinha. Não somente os artesãos como também os

96 O destaque enfatizado pela marcação em negrito está presente no texto original. Ver: GRINOVER, Lúcio. *Desenho Industrial*. Habitat (76): 52-4, mar./abr. 1964.

próprios artistas vem se dedicando à pesquisa da forma e dos materiais mais adequados para exprimir a estética funcional do objeto. (...) ”⁹⁷

A primeira definição elaborada em 1959 pelo *International Council of Societies of Industrial Designers* voltada para a caracterização da atividade profissional também enfatiza conteúdos relacionados às vanguardas modernas:

“O designer industrial é alguém qualificado através de treinamento, conhecimento técnico, experiência e sensibilidade visual para determinar materiais, mecanismos, formas, cores, acabamentos e decorações de objetos produzidos em quantidade por processos industriais. O designer industrial pode, em diferentes momentos, preocupar-se com todos ou somente algum desses aspectos da produção industrial de objetos.

O designer industrial pode se dedicar também aos problemas de embalagem, publicidade, exibição e marketing quando a resolução desses problemas requer a valorização visual em adição à experiência e ao conhecimento técnico.

O designer de indústrias ou comércios de base artesanal, onde processos manuais são usados para a produção, é considerado um designer industrial quando os trabalhos produzidos através de seus desenhos ou modelos têm uma natureza comercial, são produzidos em lotes ou, de qualquer forma, em quantidade, e não são trabalhos pessoais de um artista.”⁹⁸

97 *Formas*. Habitat (50): 40, set./out. 1958.

98 Segue texto original: “An industrial designer is one who is qualified by training, technical knowledge, experience and visual sensibility to determine the materials, mechanisms, shapes, colour, surfaces finishes

Até finais da década de 50, a noção de ‘desenho industrial’ apresenta-se vinculada aos pressupostos racionalistas do movimento moderno: a necessária capacitação do artista para a criação das formas essenciais e o famoso postulado ‘a forma segue a função’ são superados ao se degenerar em compreensões equivocadas sobre a atividade profissional. Recorria-se ao desenhista industrial apenas quando o objetivo concentrava-se em garantir as qualidades estéticas do produto, envolvendo-o somente na etapa final da produção.

and decoration of objects which are reproduced in quantity by industrial processes. The industrial designer may, at different times, be concerned with all or only some of these aspects of an industrially produced object.

The industrial designer may also be concerned with the problems of packaging, advertising, exhibition and marketing when the resolution of such problems requires visual appreciation in addition to technical knowledge and experience.

The designer for craft based industries or trades, where hand processes are used for production, is deemed to be an industrial designer when the works which are produced to his drawings or models are of a commercial nature, are made in batches or otherwise in quantity, and are not personal works of the artist craftsman.” In:

http://www.icsid.org/about/about/articles33.htm?query_page=1
(Acesso ao site: janeiro de 2008)

99 | CASTELNUOVO/ GLUBER/
MATTEONI. Enrico/ Jacques/ Dario.
L'oggetto misterioso.
In: CASTELNUOVO, Enrico (org.)

O caráter de planejamento atribuído à atividade pretende integrá-la à totalidade do processo produtivo.

Já na década de sessenta, à crise do moderno somam-se novas contribuições à área, sobretudo a partir das obras de Reyner Banham e Tomás Maldonado⁹⁹, também citados por Pignatari em seu texto *A profissão de desenhista industrial*. As contribuições de Grinover e Pignatari refletem e questionam os conteúdos de matriz racional-funcionalista no âmbito brasileiro e propõem para a disciplina e para atividade relativas ao desenho industrial uma noção próxima ao conceito de ‘planejamento.’

No contexto do capitalismo avançado, a concepção de desenho industrial condicionada aos paradigmas modernistas não é mais suficiente para caracterizar o campo de conhecimento e a atividade profissional num contexto marcado por complexas relações sociais, culturais, políticas e econômicas que passam a condicionar o processo de produção industrial.

Após as discussões relativas à área e à atuação profissional, os artigos seguem propostas distintas. O texto *Desenho Industrial* de Grinover prossegue retomando as origens históricas da disciplina, enquanto o artigo *A profissão de desenhista industrial* ou *O desenhista industrial*, de Pignatari, ao rever considerações históricas, introduz a reflexão acerca da situação do desenho industrial na condição brasileira:

“(…) Qual deve ser a sua posição, onde deve situar-se ele, hoje, quando o país, aos solavancos, busca recuperar seu atraso acelerando o processo de industrialização e expandindo um mercado interno até agora praticamente coagulado nos grandes e privilegiados centros urbanos, dada a estrutura arcaica e improdutiva de sua imensa potencialidade agrária?

(…) E é em termos de linguagem que o desenhista industrial brasileiro deve aparelhar-se para exercer de maneira conseqüente e crítica as múltiplas atividades de coordenador. Quando dizemos de maneira crítica, queremos também significar: de maneira criativa. E a maneira crítica e criativa, na atual fase de desenvolvimento ou subdesenvolvimento brasileiro, devoradora de técnicas e culturas.

“Só nos é útil aquilo que podemos digerir” – diz Neutra. As condições brasileiras do ponto de vista da livre empresa parecem favoráveis a tendência norte-americana, mas as necessidades de linguagem própria e de libertação da subserviência do produto estrangeiro exigem uma consciência de planejamento, desde a formação do produto até a definição de suas relações com os complexos de produção e de consumo, que só pode beneficiar-se com a tradição do desenho industrial europeu. Queremos dizer que a oposição pura e simples entre uma ou outra tendência já tem razão de ser: o desenho industrial se internacionaliza a olhos vistos.

(...) Embora a configuração de desenho e desenhista industrial ainda não seja clara – como se conclui dos debates do último congresso do ICSID, realizado em Paris, no ano passado – podemos afirmar que o desenhista industrial no Brasil fará muito se começar por rejeitar e combater energeticamente a cópia, o plágio, a imitação e a deturpação do produto estrangeiro. Como já dissemos, sua atitude deve ser crítica, antropofágica, a bem da profundidade de sua atuação.

(...) Para concluir: o desenhista industrial não pode ser considerado como artista – pelo menos no sentido tradicional do termo – e nem mesmo técnico, entendido este como um profissional especializado em cuja órbita não se inscreve, pelo menos diretamente, a responsabilidade pela destinação última – social e cultural – do objeto de cuja produção participa.

Configurador da imagem útil do mundo industrial, o desenhista industrial é um mediador qualitativamente habilitado entre a produção e o consumo e atua no sentido de apurar, de modo criativo, a linguagem da vida material da comunidade.”¹⁰⁰

Storia del Disegno Industriale – 1919-1990 Il dominio del design.
Milano: Electa, 1991. p.406-407.

100 PIGNATARI, Décio. *A profissão de desenhista industrial.* Arquitetura (21): 25-8, mar. 1964 e PIGNATARI, Décio. *O desenhista industrial.* Habitat (77): 39-42, maio/jun. 1964.

As colocações de Décio Pignatari, influenciadas pelas teorias da comunicação semiótica, já revêem aspectos da raiz modernista contida na noção de desenho industrial.

As proposições teóricas de Rayner Banham para disciplina àquela época, também compartilhadas por Pignatari, caracterizam a concepção estética dos produtos de consumo em massa por meio de dois aspectos: a transitoriedade e a vinculação a uma iconografia de símbolos imediatos, socialmente aceitáveis e ligados ao uso e à natureza do produto em contraposição aos aspectos defendidos pela concep-

ção moderna à disciplina: uma estética permanente e vinculada às noções abstratas – até então, sinônimos de qualidade.

Pignatari, ao buscar elementos para a construção de uma linguagem própria ao produto nacional, retoma a abordagem inicial do modernismo no Brasil: as prerrogativas defendidas pelos modernistas das décadas de 20 e 30 que, ao se apropriar das linguagens internacionais, voltam-se prioritariamente para o Brasil.

A retomada de reflexões e o retorno dos problemas relativos à identidade em 1964 são favorecidos pelo estímulo às exportações não apenas de recursos naturais, mas também de produtos manufaturados, promovido pelo Programa de Ação Econômica do Governo (PAEG), elaborado pelos ministros Roberto Campos e Otávio Gouveia de Bulhões. A medida impôs reflexos ao desenho industrial no Brasil.

O desenvolvimento de produtos no país ressentindo-se de linguagem própria, tão pouco conseguiria algo em âmbito internacional: com uma produção apoiada em procedimentos tecnológicos já superados, os resultados qualitativos estavam comprometidos. Os mesmos não apresentavam qualquer inovação, pois se apoiavam nos modelos internacionais. Produtos visíveis ao olhar estrangeiro como cópias mal-feitas. É para esta urgência de competitividade, que encontrará suas maiores conseqüências nos anos noventa, que Pignatari já aponta nos anos 60. Urge-se para a construção de um repertório como forma de embasamento à linguagem do produto brasileiro: embasado na capacidade criativa, antropofágica, de apropriar-se dos códigos necessários - internacionais e nacionais.

O discurso orientado à valorização da cultura brasileira como fonte criativa, mais do que tentativa de inserção do produto brasileiro no mercado internacional, nos anos seguintes, orientar-se-á às reais necessidades do país buscando promover a inserção de um imenso contingente populacional que, à margem do processo de desenvolvimento, não foi capaz de participar, nem do ponto de

vista criativo e menos ainda, do ponto de vista do consumo e do desenvolvimento promovido pela aceleração industrial.

Artigos de caráter histórico

Objeto estético vai se tornar utilidade. Arquitetura (7): 29-30, jan. 1963.

Artigos relativos ao desenvolvimento da disciplina em países outros países:

GULLAR, Ferreira. *Arte industrial na Checoslováquia.* Arquitetura (11): 21-5, maio 1963.

BLACK, Misha. *Desenho Industrial: arte ou tecnologia.* Arquitetura (14): 18-9, ago. 1963.

O desenho industrial da protoforma à formática. Jornal do Brasil. 01 de novembro de 1969.

O artigo *Arte industrial na Checoslováquia* de Ferreira Gullar tem como tema a passagem da Exposição Tchecoslovaca de Arte e Técnica pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em abril de 1963. A produção exibida no Brasil, resultado da experiência socialista nos

países do leste europeu, apoiava-se nas perspectivas propostas pelas vanguardas racionalistas cujos objetivos não se limitavam apenas a produzir objetos mas, sobretudo a notar a importância da boa forma como elemento educativo e integrador. Gullar ao comentar a situação da disciplina do Brasil estabelece relações com a experiência tcheca:

“Noticia-se que o Conselho Nacional de Educação começa a mexer no problema do desenho industrial. Ora, quem conhece como eu, as escolas técnicas criadas nos vários Estados da União, sabe muito bem que o ensino técnico no Brasil está engatinhando. Essas escolas ensinam muita coisa, mas sua orientação é falida. Nada existe nelas que indique a menor preocupação pelos problemas reais e complexos da formação de um homem que possa exercer uma função criadora na indústria. Ensina-se meia-dúzia de rudimentos, a fim de que o aluno possa mais tarde tornar-se um operário com algumas noções. Nada mais.

Por tudo isso, uma reformulação do ensino técnico industrial deve ser acolhida com aplausos. No entanto, estou sendo informado de que, também neste caso, a emenda está saindo pior que o soneto. Toda a preocupação dos “reformuladores” é acelerar a formação de operários, no sentido qualitativo e levando em conta alguns novos problemas surgidos com o desenvolvimento industrial do país. Mas ninguém pensa em que a indústria não pode viver apenas de operários semi-especializados e que ela necessita de reformulação em profundidade. Aí está o desenho industrial checo para o demonstrar. Não basta produzir: é preciso integrar o homem no trabalho, o trabalho na forma e a forma nas necessidades humanas. O objetivo do ensino não deve ser a criação de robots mas, ao contrário, a humanização do trabalho e a liberação das potencialidades criadoras dos indivíduos.”¹⁰¹

O texto *Desenho Industrial: arte ou tecnologia* publicado na revista *Arquitetura* em 1963 apresenta a conferência do professor de Desenho Industrial do Royal College of Art em passagem pelo Brasil, Misha Black.

A perspectiva britânica sobre o desenho industrial compreendia a disciplina como modo de projeção profundamente emaranhado à vida social, à experiência cotidiana. Dentro dessa perspectiva, o

101 GULLAR, Ferreira. *Arte industrial na Checoslováquia*. *Arquitetura* (11): 21-5, maio 1963.

102 LEITE, João de Souza. *De costas para o Brasil. O ensino de um design internacionalista*. In: MELO, Chico Homem de. *O design gráfico brasileiro: anos 60*; Chico Homem de Melo (org.) São

desenho industrial ao estender-se a todas as áreas onde está presente a noção de projeto, abre possibilidades infinitas para o campo.¹⁰² A seguir, são reproduzidos os trechos relativos à definição do campo presentes no discurso de Black:

“(...) No desenho industrial, as exigências técnicas e sociais estão diretamente ligadas à estética. (...) O desenho industrial concretiza formalmente as necessidades humanas. O homem sempre tomou decisões estéticas ao moldar as vasilhas em que cozinhava, ao desenhar os tecidos que vestia e, mais tarde, viria a se preocupar em relação à mobília, louça e outros objetos da civilização. Nesse sentido, o desenho industrial é tão antigo quanto as primeiras povoações.

Entretanto, quando o desenhista deixou de ser o fabricante e a revolução industrial tornou possível e necessária a multiplicação do desenho original, o desenvolvimento do artesanato foi então examinado, e a relação do homem para com os objetos, bem como sua utilidade, teve de ser reexaminada. Durante cem anos críticos, artistas e desenhistas teorizaram sobre o assunto. Se o resultado dessa especulação não foi conclusivo, ao menos tornou possível uma atitude consciente quanto ao desenho de objetos fabricados em série, e não resta a menor dúvida sobre a importância desse fato.

Nosso ambiente urbano consiste atualmente, e isso em escala quase idêntica, de objetos fabricados em série e de planejamentos arquitetônicos (ou falta de planejamento).

(...) Três tipos de pessoas moldam nosso ambiente urbano: arquitetos, engenheiros e desenhistas industriais, os quais dividem entre si a responsabilidade social das condições físicas, nas quais nossos filhos e netos serão criados.(...)

O Desenho Industrial expressa um novo conceito; a profissão tem aproximadamente 45 anos de existência, já tendo, entretanto, produzido objetos de grande beleza dentro dos limites impostos pelo anonimato que caracteriza os objetos feitos à máquina. O desenhista industrial é em parte engenheiro, em parte artista. Intermediário entre a cultura, trabalha nos limites do que é aceitável pelo público para o qual desenha; tenta convencer a indústria a dirigir o gosto ou a planejar a aceitação desse mesmo público, que não se deve satisfazer somente o mais baixo denominador

comum do desenho relaciona, ainda, as exigências da produção em massa e da aceitação pública (e, conseqüentemente, a venda) às necessidades reais de cada um. Através desse procedimento, o desenhista industrial alia o fator da demanda social à tecnologia e à arte.

(...) Um crítico de arte, Sir Herbert Read, disse em 1934: “Uma teoria falsa supõe que o objeto, para funcionar do modo mais eficiente possível, possuirá indubitavelmente as qualidades estéticas necessárias”. A esse argumento podemos responder que um objeto que funcione bem poderá ter (e provavelmente terá) as qualidades estéticas necessárias, mas a união das duas coisas não é imprescindível.

(...) O grande arquiteto norte-americano Frank Lloyd Wright escreveu: Até que a Ciência e a Arte se tornem uma só coisa, não haverá descanso ou paz para a humanidade.” Talvez os arquitetos, engenheiros e desenhistas industriais, trabalhando juntos, consigam alcançar essa unidade essencial.”¹⁰³

Paulo: Cosac naify, 2006. p.278.

103 BLACK, Misha. *Desenho Industrial: arte ou tecnologia*. Arquitetura (14): 18-9, ago. 1963.

A contribuição inglesa à noção de desenho industrial antecipará novas perspectivas para o campo que predominarão no debate internacional da disciplina nos anos 70: a superação do caráter restritivo, no qual o desenhista industrial detém-se somente aos aspectos da concepção de objetos; para uma abordagem na qual, o desenho industrial é responsável, conjuntamente com outras disciplinas, pela moldagem do ambiente humano. Com isso, abrem-se novas perspectivas para o ensino da disciplina, onde a interdisciplinaridade torna-se um elemento essencial à formação do profissional dedicado ao desenho industrial.

O desenho industrial da protoforma à formática. Jornal do Brasil. 01 de novembro de 1969.

À inauguração do primeiro centro francês permanente de desenho industrial no Museu de Artes Decorativas em 1969, o Jornal do Brasil enviou seu correspondente Armando Strozenberg, que entrevistou Roger Tallon, à época diretor do escritório de Pesquisas e Realizações da Technés e professor no Instituto de Artes Aplicadas à Indústria. Tallon foi o responsável pelo desenvolvimento do TGV na França. A seguir, os trechos mais significativos presentes no texto:

“(...) Não existe uma definição única e universal de desenho industrial. Para a ICSID (Comitê Internacional de Estudos em Desenho Industrial), “design é a pesquisa da informação global e método experimental sistemático no tratamento de todo o problema.” A ambigüidade é acentuada pelo fato de cada planejador parece corresponder sua concepção de desenho industrial nem sempre coerente e nunca definitiva, variando em função de suas próprias realizações. Para Roger Tallon, “todo o campo da produção industrial concerne o design, do material agrícola ao material aeroespacial, por ser ele gerador de formas verdadeiras, de protoformas.” Considerando impossível delimitá-lo, “pode-se apenas dizer o que ele não é, e no que tende a se transformar: nada há de comum entre o desenhista industrial e o arquiteto ou o decorador, últimos sobreviventes de atividades nascidas com a Renascença, mantidas pelo monopólio oficial do sistema de belas-artes – formação e diplomas – produção e encomendas.”

Artesanato e estilização também não são desenho industrial, embora de um modo geral a produção escandinava esteja próxima a um artesanato industrializado. “Os escandinavos têm demasiadas soluções para poucos problemas, herdeiros que são de tradições culturais onde formas, funções e simplicidade se combinavam num artesanato ímpar, mas o desenho industrial não é tradição, e sim questionar contínuo.” Quanto aos estilistas e estetas industriais, são duplamente parasitas, da indústria e do consumidor. “por tomar e distorcer em adaptações inúteis valores impostos pelo design, sendo, portanto, o styling não criativo e mercenário, embelezando apenas o produto e enganando o consumidor.”

Efêmero se se trata de um objeto para consumo imediato, durável se de um objeto de equipamento, os objetivos do desenho industrial são a “síntese da melhor forma, traduzindo o melhor funcionamento nos materiais mais adequados”, donde seu inevitável desenvolvimento futuro, paralelo ao tecnológico, o que acarreta uma grande responsabilidade da formação do planejador. Tallon, professor no Instituto de Artes Aplicadas à Indústria, seção da École des Arts Décoratifs, acha o curso no qual leciona, e todos os outros existentes na Europa e nos EUA, inteiramente absurdos e artificiais. “Uma profunda reforma do ensino é necessária, na qual terminaria com estas células educativas fechadas que são as faculdades de engenharia, desenho e arquitetura, substituindo-as por uma noção de design interdisciplinar num contexto universitário aberto também às ciências humanas, à medicina, à administração e ao comércio.”

(...) O problema do desenhista industrial como profissional, na França, é idêntico ao de todos os outros países desenvolvidos, onde ele se faz herdeiro de tradições artístico-literárias, “buscando, como o arquiteto o fez em vão, um poder total de transformação do meio ambiente, o que lhe será impossível enquanto não tomar consciência de que é, em relação à indústria, cúmplice tão cego quanto o cientista e o engenheiro, enquanto seu papel social deveria ser não só o de intermediário entre a indústria e o homem/consumidor, porém ao lado deste.”

Mas, estando o destino da sociedade ligado ao desenvolvimento tecnológico, e dada a função ambicionada pelo desenho industrial de “higienizar as formas de um meio artificial, isto é, produzido industrialmente, e que se deteriora,” pode-se pensar na generalização da noção de desenho industrial a tal ponto que “em breve ela terá substituído qualquer outra noção de meio criativo no domínio útil, transformando-se numa nova ciência, a Formática.”¹⁰⁴

Dois pontos são fundamentais no discurso de Tallon: o primeiro deles está em considerar impossível delimitar o campo de ação da disciplina, no segundo, devido a própria abrangência do campo, Tallon propõe o design como elemento interdisciplinar e integrador de outras áreas do conhecimento, superando as atuais barreiras presentes nas estruturas de ensino. As contribuições de Misha Black e Roger Tallon, sob perspectivas distintas, anunciam uma nova amplitude à área; o papel da disciplina não se limita à configuração de objetos, mas

104 *O desenho industrial da protoforma à formática*. Jornal do Brasil. 01 de novembro de 1969.

sobretudo à configuração de ambientes humanos. A consciência desta abrangência certamente impõe revisões ao ensino da disciplina numa direção interdisciplinar e na qual, o design supera a condição de disciplina coadjuvante, particularmente, ao campo da arquitetura e passa a conter em si outras áreas do conhecimento.

PIGNATARI, Décio. *O desenhista industrial*. Habitat (77): 39-42, maio/jun. 1964.

O desenhista industrial

Décio Pignatari

O desenhista industrial cria projetos técnico-formais de objetos destinados à produção em série, visando a qualidade dos mesmos, dentro das necessidades sociais, econômicas e culturais ditadas pela época e pela comunidade para a qual trabalha.

Quer como indivíduo isolado, quer como integrante de uma equipe, o desenhista industrial é um técnico de natureza toda especial; atua efetivamente como mediador entre a indústria e o mercado, entre as exigências da produção e as necessidades práticas e culturais do consumidor, pois a ele compete a criação da imagem concreta do produto tal como ela se oferece ao mercado consumidor.

Enquanto profissional especializado, ele se insere no complexo da produção em plano horizontal, ao lado da Direção Geral, do Departamento Técnico, do Departamento Comercial ou de Vendas, do Departamento de Promoção e Propaganda. Isto significa, em outras palavras, que o desenhista industrial, ou o Departamento de Desenho Industrial, não pode ficar situado naquele escalão do fato industrial que recebe o produto já "mastiado", para simplesmente lhe dar forma ou "estilo" (como se costuma dizer), tal como vem sucedendo em muitos ramos industriais do Brasil. Ligado à indústria por meio de departamento ou pela prestação particular e profissional do serviço especializado, o desenhista industrial é elemento essencial do planejamento do produto. A sua atuação se manifesta tanto na origem, como no desenvolvimento, na concretização, na produção e na circulação do produto.

No planejamento do produto, ele é o coordenador. Coordenador entre o possível e o desejável. Entre a necessidade e a aspiração. E nisso reside a natureza especial de sua atuação técnico-profissional. O desenhista industrial cria a imagem do produto a partir de dentro do próprio produto, a partir do pro-

cesso que resulta em produto, e sempre tendo em vista as possibilidades e necessidades reais do consumidor. Assim pode-se dizer que o fato produtivo não se extingue com a produção e venda do produto. O uso deste por parte do consumidor transcende o ato da compra, provoca relações e estímulos das mais diversas naturezas, inóspitas culturais, cujas respostas revertem à indústria sob a forma do que se costuma chamar "reação do mercado", estabelecendo um circuito contínuo, uma comunicação produtiva, se assim podemos dizer, que constitui o fluxo vital da infraestrutura socio-econômica e industrial.

Por ser apto e capaz de apreender e compreender esse processo, bem como as constantes alterações e mudanças de seus vários aspectos, por ter consciência dele, enfim, o desenhista profissional melhor se define profissionalmente como o coordenador do planejamento do produto. Vale dizer: a forma final do produto é um resultado original e criativa baseado na ordenação de dados técnico-operacionais, de produtividade, mercadológicos, psicossociológicos e culturais.

Por esta razão, o desenhista industrial não é apenas um desenhista técnico, um "estilista" ou um "artista". Integra as atividades destes, mas também aquelas necessárias à sua função coordenadora. Isto não quer dizer que ele seja um homem de sete instrumentos e deva invadir outras searas: técnico-industriais, econômicas, etc., mas sim que não pode explicitar sua plena capacidade, não pode dar o melhor de si, com a previsão requerida, se tiver de operar num setor estanque, desinformado dos demais fatores de produção, da evolução das técnicas, dos materiais e das formas e das necessidades e aspirações do público consumidor, ou seja, da vontade consciente ou inconsciente de progresso, bem-estar e cultura do povo.



A revolução industrial já data de mais de século e meio. E somente hoje — quando já está em processo a segunda revolução industrial, com a automação — começa a formar-se no Brasil a consciência do desenho industrial a consciência de sua necessidade, e começam a aparecer os primeiros desenhistas industriais dignos do nome. Qual deve ser a sua posição, onde deve situar-se ele, hoje, quando o País, aos solavancos, busca recuperar seu atraso acelerando o processo de industrialização e expandindo um mercado interno até agora praticamente congelado nos grandes e privilegiados centros urbanos, dada a estrutura arcaica e improdutiva de sua imensa potencialidade agrária? Nos Estados Unidos e nos países adiantados da Europa, essa consciência começou a formar-se no último quartel do século passado, ao mesmo tempo em que se ia percebendo que a produção de tipo artesanal estava irremediavelmente condenada. A crise do artesanato — que se observa nas regiões onde vai penetrando a indústria, como, por exemplo, no Nordeste brasileiro — envolveu, como não podia deixar de ser, também a arte, em todas as suas manifestações. O avanço conjugado da ciência, da técnica e da indústria, pôs em cheque não apenas o sistema de produção artística tradicional, como as próprias noções de beleza e qualidade que a ele correspondiam. Este embate produziu a ruptura — que perdura até hoje — entre formas utilitárias e formas não-utilitárias, ruptura esta de onde nasceu, pode-se dizer, o desenhista industrial, justamente destinado, em última instância, a promover, senão o restabelecimento, a síntese das teses opostas. Foi o norte-americano Louis Sullivan quem, ao formular o postulado: a forma segue a função, estabeleceu o primeiro critério consistente para o planejamento das formas utilitárias. Por importante que sua idéia e obra tenham sido e ainda sejam (principalmente para o pragmatismo americano), no sentido da nova consciência formal da realidade industrial e da ruptura com o decadente mundo artesanal, o fato é que a sua postulação, em posterior desenvolvimento teórico e

prático, degenerou em mero funcionalismo, segundo o qual a forma não apenas deriva automaticamente da função, como, assim nascida, é necessariamente bela. Ainda hoje particularmente na publicidade, o objetivo "funcional" é amplamente utilizado como ponto positivo de um produto. Se a palavra "artista", por suas conotações com o artesanato e com o romantismo burguês do século XIX, já não era — como, aliás, raramente o foi — um bom cartão de visita no chamado mundo prático, passou a ser uma colocação francamente pejorativa face à onda "funcionalista". O arquiteto preferiu classificar-se como engenheiro e o criador de formas úteis a adotar outras denominações diferenciadoras, conforme o seu campo de atuação específico e "designer", programador visual, desenhista industrial. "Artista" passou a designar simplesmente o criador de formas não-utilitárias. Que essa diferenciação possa ser necessária no período de formação do desenho industrial, é bastante compreensível — principalmente se se considera a ação nociva que exerce o artista tradicional, sem informação nem formação técnico-científica, quando invade o campo do desenho industrial, por mero oportunismo comercialista, improvisando as soluções mais descabidas para a forma do produto, a ponto de submeter-se a toda e qualquer sugestão ou imposição do cliente que lhe encomendou o trabalho — prodígio que é em sacar soluções antes de formular os problemas.

Numa ordem superior de considerações, porém, essa diferenciação não pode ser drástica, ao contrário: deve ser bastante matizada. Como observa Richard Neutra, o grande "designer" e arquiteto norte-americano de origem austríaca, em sua obra "Survival through design": se é certo que o desenhista industrial não pode prescindir do acervo de conhecimentos técnico-científicos de seu tempo, não é menos certo que o desenho industrial, parte integrante da arte de viver, não pode ser substituído pela ciência ou pela tecnologia, pura e simplesmente.

Mesmo porque o desenvolvimento do desenho industrial europeu sempre se mostrou bastante crítico, para não dizer refratário, em relação ao funcionalismo pragmático, quando mais não fosse pelas diferentes condições históricas em que se criou. Na Europa, a sólida tradição artesanal propôs problemas diferentes ao desenho industrial, que procurou superar o artesanato justamente pela sua absorção, a fim de preservar certos valores, como a qualidade e a beleza. Isto se fez e se vem fazendo principalmente através do ensino, com a fundação de escolas superiores destinadas à formação de profissionais qualificados. Walther Gropius foi pioneiro nesse trabalho, com a fundação Bauhaus (1919), semente e instigadora de muitos institutos semelhantes em todo o mundo (principalmente nos Estados Unidos), que tem a sua continuação na "Hochschule für Gestaltung" (Escola Superior da Forma), em Ulm, e cuja influência se estende até a recém-fundada Escola Superior de Desenho Industrial, da Guanabara. Max Bill — arquiteto, desenhista industrial, pintor, escultor e gráfico — formado na Bauhaus e primeiro reitor da escola de Ulm, resume essa posição ao defender a tese de que a qualidade e a beleza também constituem parte integrante da função. Nem é outra a posição de Neutra, ao lembrar que as muitas garantias de boa performance ou funcionamento de qualidade para o consumidor, este entendido como ser biológico e social. E mais: na natureza, a beleza de modo algum pode ser entendida como mero acréscimo à utilidade ou função de um organismo, pois que neste as cores e formas não são adicionais, mas intrínsecas, iminentes, integradas; às vezes, mesmo, o contrário é que se dá: a função segue a forma, já que esta é a causadora dos primeiros estímulos fundamenteis.

A escola de Ulm tem uma posição crítica em relação à Bauhaus: reconhece seu valor institucional e histórico, mas nega validade aos seus métodos pedagógicos, nos dias atuais. Esta, pelo menos, é a posição de Tomas Maldonado, ex-reitor e atual professor de metodologia

HABITAT



Tempos novos forçam o aparelhamento de idéias novas. Por isso a CELITE criou o novo Conjunto Es-poula, trazendo para o banheiro as formas da natureza.

ter enérgicamente a cópia, o plágio, a imitação e a deturpação do produto estrangeiro. Como já dissemos, sua atitude deve ser crítica, antropofágica, a bem da profundidade de sua atuação.

Foi o grande poeta Oswald de Andrade quem, há 35 anos, lançou a "antropofagia", como a filosofia e a sociologia — melhor ainda — como a antropologia cultural mais adequada à civilização brasileira, antropofagia que caracterizaria o pragmatismo brasileiro, um pragmatismo latino e nativo, mas não isolacionista, ao contrário: internacional, aberto para o mundo. Em defesa da criação de valores nacionais próprios de validade internacional, com gabarito de exportação, através de deglutição e assimilação do que é útil no produto estrangeiro (seja objeto, "know how" ou outra informação) e devolução ao mercado mundial de produto nacional de qualidade, ou linguagem (diários) própria. Há poucos anos o sociólogo Guerreiro Ramos publicou "A redução sociológica", livro onde, sem referir-se à antropofagia, defendeu a mesma tese, citando como exemplo o caminhar FNM, que foi adaptado à perfeição por técnicos nossos às nossas condições e necessidades. O poeta Haroldo de Campos, primeiro, e o cri-

tico Frederico Moraes (em "Arte e Indústria" — único livro sobre design industrial publicado no Brasil) estabeleceram, com propriedade, a ligação entre a antropologia de Oswald de Andrade e a redução sociológica de Guerreiro Ramos.

Esta função crítica não podem exercer no Brasil, por exemplo, os chamados "departamentos de estilo" de muitas indústrias nossas, onde sequer o objeto completo se chega a desenhar, mas apenas parcelas e detalhes isolados de um todo (em geral importado). E muito menos o "layoutman" de publicidade improvisado em desenhista de produtos; o "layoutman" também é um "designer", mas num setor do campo visual, bidimensional, que lhe é próprio. Esta função compete especificamente ao desenhista industrial que para tanto, deve lutar por sua autonomia na medida mesma em que luta para despertar nos responsáveis pelo complexo empresarial a consciência da inadiável necessidade de seus serviços de coordenação. Do ponto de vista jurídico, para efeito de enquadramento profissional no sistema da legislação brasileira vigente, o desenhista industrial deve conquistar quanto antes o seu estatuto próprio, já que, nas con-

dições presentes, a proteção ao seu trabalho pode ser dupla, mas também ambígua: se o mesmo é tido como artístico, produz direitos autorais e deve ser registrado na Escola Nacional de Belas Artes; se é considerado trabalho técnico-industrial, produz "royalties" e deve ser registrado em marcas e patentes, na Junta Comercial. Uma terceira solução, que se vai impondo pela prática, parece ser a melhor: a remuneração por prestação de serviços, obrigando-se o cliente a providenciar a devida proteção ao produto, registrando-o em marcas e patentes.

Para concluir: o desenhista industrial não pode ser considerado como um artista — pelo menos no sentido tradicional do termo — e nem como técnico, entendido este como um profissional especializado em cuja órbita não se inscreve, pelo menos diretamente, a responsabilidade pela destinação última — social e cultural — do objeto de cuja produção participa. Configurador da imagem útil do mundo industrial, o desenhista industrial é um mediador qualitativo habilitado entre a produção e o consumo e atua no sentido de apurar, de modo criativo, a linguagem da vida material da comunidade.

HABITAT

visual e semiótica da escola de Ulm, tal como a expressou na importante conferência pronunciada em Bruxelas, por ocasião da Feira Mundial que ali teve lugar em 1958 — "As novas perspectivas da indústria e a formação do desenhista industrial" — trabalho depois publicado no boletim da escola, "Ulm 2". Maldonado denomina o método de ensino que estaria atualmente em vigor na escola, de "operacionalismo científico", que infelizmente não esclarece o que seja, mas que pode ser entendido como um enquadramento rigorosamente técnico do desenhista industrial excluída em definitivo qualquer indagação de ordem estética. Recentemente, porém, parece tender a abrandar seu sistemático e a aproximarse da posição de Max Bill, com quem tivera sérias divergências.

Seja como for, o que interessa para o nosso caso é que Tomas Maldonado percebeu que os tempos estavam mudando e foi o primeiro a apontar o caminho que se nos afigura como novo e certo para o desenho industrial, com a ênfase especial que deu à Teoria dos Signos (Semiótica) e à Teoria da Informação e da Comunicação, embora não tenha expressado, em suas necessárias consequências.

Com o incremento da automação, compreender-se-á melhor que o mundo do objeto está em vias de superação. A máquina, no século passado, visou substituir à força muscular e maravilhou o mundo burguês de então com a variedade de seus produtos. Nossos avós viam intimamente ligados aos objetos. A máquina, em nosso século, principalmente a cadeia de montagem de Ford e, agora, com a produção automatizada, tem muito mais analogia com o sistema nervoso (comandos, mensagens, performances operacionais) do que com o sistema muscular, e maravilhou o mundo burguês de então com a variedade como pela quantidade de seus produtos. Hoje, mais do que para o objeto, para a coisa, volta-se para a relação entre as coisas, para a relação entre os objetos. Falar em relação, falar em sistema nervoso, é falar em linguagem. Entramos na era da linguagem, na era do código, na era dos signos.

HABITAT

A publicidade, ainda que muitas vezes de maneira empírica, bem compreendeu isto, e o desenho industrial cada vez mais vai sendo permeado por essa realidade impositiva. Não é por acaso que indústrias diretamente ligadas ou muito interessadas nos problemas da automação — como a IBM e a Olivetti — tenham sido das primeiras a se darem conta do fenômeno e a buscarem a criação de uma imagem coerente e unificada — de uma linguagem — para si mesmas e para os seus produtos. Linguagem não deve ser confundida com estilo. O estilo pertence ao mundo dos objetos, fadado à desapareição: é estático, congela os objetos e as suas relações; seu envelhecimento é rápido, pois, como diz Oppenheimer, a maior mudança de nosso tempo é a mudança de ritmo da própria mudança. Só a noção de linguagem é suficientemente dinâmica para caracterizar e orientar o desenho industrial de nosso tempo, mais ainda quando se vê o norte-americano já praticando a "obsolescência planejada", o envelhecimento artificial, planejado, do produto: objetos com os dias contados, literalmente. Um absurdo para nós, para as condições brasileiras — mais já numa certa camada se vai firmando o hábito ou a necessidade de trocar de carro todo o ano.

O inglês Rayner Banham, crítico de desenho industrial — cuja teoria é analisada, na conferência acima citada, por Tomas Maldonado, que o contradiz em vários pontos — aborda estes tópicos em termos tais que tornam clara e explícita a noção de linguagem que suporta a sua teoria. Ataca tanto o chamado "styling" americano, como a "boa forma" da tradição de Bauhaus, considerando o primeiro como arte popular (cita o exemplo dos carros americanos) e o segundo como neocadêmico estético. Onde este, com sua "boa forma" e suas escolhas de selecionadíssimos alunos, desejaria apenas "algumas flores raras", Reyner deseja "muitas flores selvagens", dizendo que a estética dos produtos de consumo em massa deve ser transitória, não pode depender da noção abstrata e eterna de "qualidade", mas sim de

uma iconografia de símbolos imediatos, socialmente aceitáveis e ligados ao uso e à natureza do produto. Reyner fala em estética, possivelmente à falta de melhor termo — o que sempre gera polémicas — mas é evidente que está pensando em termos de linguagem (que deveriam merecer a aprovação de Maldonado, diga-se de passagem).

E é em termos de linguagem que o desenhista industrial brasileiro deve aparelhar-se para exercer de maneira consequente e crítica as suas múltiplas atividades de coordenador. Quando dizemos de maneira crítica, queremos também significar: de maneira criativa. E a maneira crítica e criativa, na atual fase de desenvolvimento ou subdesenvolvimento brasileiro, devoradora de técnicas e culturas. "Só nos é útil aquilo que podemos digerir" — diz Neutra. As condições brasileiras, do ponto de vista da livre empresa, parecem favorecer a tendência norte-americana, mas as necessidades de linguagem própria e de libertação da subserviência ao produto estrangeiro exigem uma consciência de planejamento, desde a formação do profissional até a definição de suas relações com os complexos de produção e de consumo, que só pode beneficiar-se com a tradição do desenho industrial europeu. Queremos dizer que a oposição pura e simples entre uma e outra tendência já tem razão de ser: o desenho industrial se internacionaliza a olhos vistos. Sirva como exemplo a penetração da Olivetti no mercado norte-americano e a da IBM no mercado europeu — ambas com um senso de planejamento e programação — com um senso de linguagem — onde não é fácil separar as características "nacionais" próprias.

Embora a configuração de desenho e desenhista industrial ainda não seja clara — como se conclui dos debates do último congresso do ICISD (Internacional Council of Societies of Industrial Design), realizado em Paris, no ano passado — podemos afirmar que o desenhista industrial no Brasil já fará muito se começar por rejeitar e comba-

41

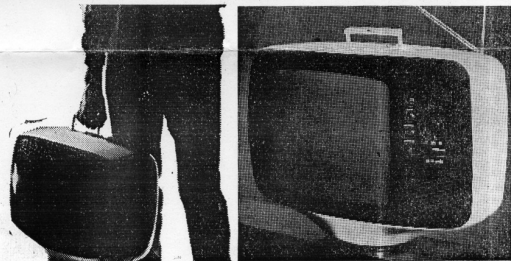
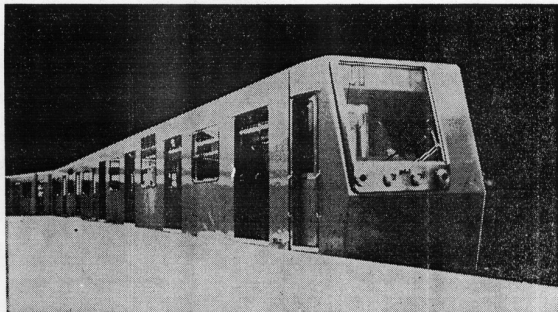
O desenho industrial da protoforma à formática. Jornal do Brasil. 01 de novembro de 1969.

Arte - Desenho Industrial
 4
 Jornal do Brasil - 1. 11. 68
 CADERNO

Por motivo da inauguração, em Paris, do primeiro centro francês permanente de desenho industrial, no Museu de Artes Decorativas, o JB entrevistou Roger Tallon, um dos quatro grandes designers mundiais convidados para expor paralelamente suas principais concepções

O DESENHO INDUSTRIAL DAS PROTOFORMAS À FORMÁTICA

ARMANDO STROZENBERG □ CORRESPONDENTE DO JB



A televisão de Roger Tallon e o metrô do México realizado pela equipe da Technés, dois desenhos a caminho de uma nova ciência, a Formática

Paris (Via Varig) — Apesar de — e devido — apenas 6% de sua indústria a utilizar sistematicamente, a França terá a partir do final de outubro sua primeira Exposição Internacional Permanente de Desenho Industrial, no Museu des Arts Décoratifs, sendo representada pelos trabalhos de Roger Tallon, diretor de estudos da Technés e professor no Instituto de Artes Aplicadas à Indústria.

Através da Technés, única grande firma inteiramente francesa de desenho industrial, Tallon e sua equipe realizaram, em 20 anos, trabalhos para cerca de 300 companhias, indo desde a marca de firma a locomotivas a jato, cabos de panela, varas de pescar, carburadores e pulverizadores portáteis para agricultura, sendo porém seus mais famosos produtos a Télévia e o Urba 2 000, metrô a colchão de ar.

HISTÓRIA & ESTÓRIAS

Oficialmente, o desenho industrial começa em 1929 com Loewi, nos EUA; mas ele apenas introduziu o contrato a longo prazo com as indústrias, criando assim a nova etapa do trabalho sistematizado e contínuo. Na verdade, o primeiro escritório registrado como de desenho industrial data de 1919, fundado por um australiano, Singel, em Nova Torque.

Históricamente, o apuramento da noção de desenho industrial se efetuou em três fases, através de uma sucessão de metamorfoses que coincidiram com as transformações que o desenvolvimento industrial causou à sociedade:

- 1) Idealista e racionalista a princípio, seu problema não era compreender as novas condições criadas pela máquina, para as poder controlar, mas o de impor a ela o respeito aos valores de um humanismo romântico — donde, por exemplo, uma máquina a vapor com colunas dúblicas, construída em 1840;
- 2) pragmático e industrial em seguida, esta é a fase americana, tendo começado nas indústrias Ford; é um ponto de mudança total de valores — a indústria se interessando pela massa, o desenho se interessa pela indústria;
- 3) metodológico-ergonômico, atualmente o desenho industrial está consciente de sua responsabilidade social, dado o aparecimento de condições que possibilitam uma verdadeira democratização do consumo nos países pós-industriais.

Não existe uma definição única e universal de desenho industrial. Para a ICSID (Comité Internacional de Estudos de Desenho Industrial), "design é a pesquisa da informação global e método experimental sistemático no tratamento de todo problema." A ambiguidade é acentuada pelo fato de que a cada planejador parece corresponder sua concepção de desenho industrial, nem sempre coerente e nunca definitiva, variando em função de suas próprias realizações. Para Roger Tallon, "todo o campo da produção industrial concerne o design, do material agrícola ao material aeroespacial, por ser ele gerador de formas verdadeiras, de protoformas." Considerando impossível delimitá-lo, "pode-se apenas dizer o que ele não é, e no que tende a se transformar: nada há de comum entre o desenhista industrial e o arquiteto ou o decorador, últimos sobreviventes de atividades nascidas com a Renascença, mantidas pelo monopólio oficial do sistema de belas-arts — formação e diplomas — produção e encomendas."

Artesanato e estilização também não são desenho industrial, embora de um modo geral a produção escandinava esteja próxima a um artesanato industrializado. "Os escandinavos têm demasiadas soluções para poucos problemas, hereditários que são de tradições culturais onde formas, funções e simplicidade se combinavam num

artesanato ímbar; mas o desenho industrial não alcançava aqui, mas o desenho industrial não é tradição, e sim questionar continue." Quanto aos estilistas e estetas industriais, são duplamente parasitas, da indústria e do consumidor, "por tomar e destruir, em adaptações inúteis valores impostos pelo design, sendo portanto o styling não criativo e mercenário, embelezando apenas o produto e enganando o consumidor."

Efêmero se se trata de um objeto para consumo imediato, durável se de um objeto de equipamento, os objetivos do desenho industrial são a "síntese da melhor forma, traduzindo o melhor funcionamento nos materiais mais adequados", donde seu inevitável desenvolvimento futuro, paralelo ao tecnológico, o que acarreta uma grande responsabilidade na formação do planejador. Tallon, professor no Instituto de Artes Aplicadas à Indústria, seção da Ecole des Arts Décoratifs, acha o curso no qual leciona, e todos os outros existentes na Europa e nos EUA, inteiramente absurdos e artificiais. "Uma profunda reforma de ensino é necessária, na qual se terminaria com estas células educativas fechadas que são as faculdades de engenharia, desenho e arquitetura, substituindo-as por uma noção de design interdisciplinar num contexto universitário aberto também às ciências humanas, à medicina, à administração e ao comércio."

SITUAÇÕES ATUAIS & FUTURO

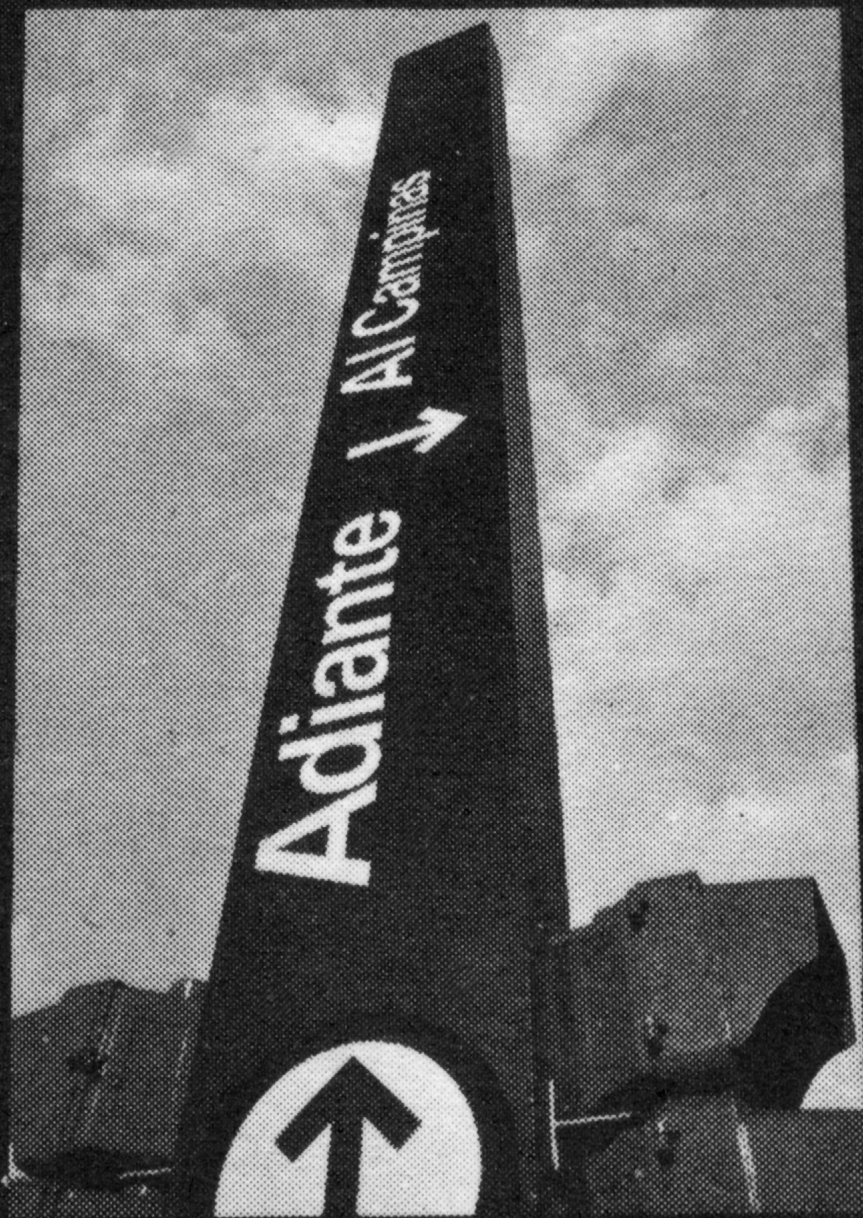
Hoje, com 40 anos, Roger Tallon é diretor do Escritório de Pesquisas e Realizações da Technés desde 1950. Excelente desenhista desde a infância, a cursar uma escola de belas-arts preferiu a engenharia, iniciando assim sua formação interdisciplinar, completada pelo autodidatismo e pela experiência cotidiana na Technés. Considerado um dos melhores desenhistas industriais europeus, apesar de praticá-lo num país onde "ele vai bem porque não existe", um dos principais motivos que o levou a participar na exposição de outubro é ser esta uma oportunidade de promover mais sua equipe que a si mesmo, mostrando a importância do trabalho conjunto, a par da importância da exposição para a divulgação do desenho industrial na França, onde "sua evolução é muito lenta, por estar ligada à evolução de uma nação que se ajusta a seu tempo sem grande entusiasmo; a natureza do desenho industrial é totalmente desconhecida pelo industrial francês, que o confunde com o styling, sendo estas dificuldades acentuadas pelo reduzido número de empresas modernas e dirigidas racionalmente quando comparadas à constelação de empresas vetustas e de destino incerto."

O problema do desenhista industrial como profissional, na França, é idêntico ao de todos os outros países desenvolvidos, onde ele se faz herdeiro de tradições artístico-literárias, "buscando, como o arquiteto o fez em vão, um poder total de transformação do meio ambiente, o que lhe será impossível enquanto não tomar consciência de que é, em relação à indústria, cúmplice tão cego quanto o cientista e o engenheiro, enquanto seu papel social deveria ser não só o de intermediário entre a indústria e o homem/consumidor, porém ao lado deste."

Mas, estando o destino da sociedade ligado ao desenvolvimento tecnológico, e dada a função ambicionada pelo desenho industrial de "hiper-nizar as formas de um meio ambiente artificial, isto é, produzido industrialmente, e que se deteriora", pode-se pensar na generalização da noção de desenho industrial a tal ponto que "em breve ela terá substituído qualquer outra noção de meio criativo no domínio do útil, transformando-se talvez numa nova ciência, a Formática."

C.J. arquitetura

revista de arquitetura, planejamento e construção



Introdução

O panorama histórico de um “milagre” que não se sustentou

Em agosto de 1969, o então Presidente da República Costa e Silva fora vítima de um derrame e sem possibilidades de recuperação, acabou sendo substituído pelo general Emílio Garrastazu Médici.

O período governado por Médici, conhecido com um dos mais repressivos durante a ditadura militar no Brasil, foi marcado por grandes antagonismos: de um lado, a eficácia e a brutalidade da repressão quase eliminou por completo os grupos de luta armada, urbanos e rurais; a oposição legal, por sua vez, também se encontrou bastante enfraquecida; enquanto que, no âmbito da economia a atuação do governo alcançava espetaculares resultados.¹⁰⁵

Figura ao lado: Capa da 5ª edição da revista CJ Arquitetura publicada em 1974 - a edição reuniu diversos artigos dedicados ao *design*.

105 FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo: 2006. p. 266-7.

“O período do chamado “milagre” estendeu-se de 1969 a 1973, combinando o extraordinário

*crescimento econômico com taxas relativamente baixas de inflação. (...) O milagre tinha uma explicação terrena. Os técnicos que o planejaram, com Delfim Netto à frente, beneficiaram-se, em primeiro lugar, de uma situação da economia mundial caracterizada pela ampla disponibilidade de recursos. Os países em desenvolvimento mais avançados aproveitaram as novas oportunidades para tomar empréstimos externos. O total da dívida externa desses países, não produtores de petróleo, aumentou menos de 40 bilhões de dólares em 1967 para 97 bilhões em 1972 e 375 bilhões em 1980”.*¹⁰⁶

106 *Idem.* p.268.

107 Sobre as informações de caráter histórico e político, o texto apóia-se predominantemente na recente contribuição do historiador Boris Fausto em: FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo: 2006. p. 266-80.

108 VERSIANI, Flávio R. e SUZIGAN, Wilson. *O processo brasileiro de industrialização: uma visão geral*. p.18-21. (Texto preparado para a seção relativa à industrialização da América Latina no X Congresso Internacional de História Econômica, Louvain, agosto de 1990)

Segundo o historiador Boris Fausto¹⁰⁷, o Brasil, além de contar com os empréstimos, também foi favorecido com a entrada do investimento de capital estrangeiro, sobretudo por meio da indústria automobilística.

A formação de capital industrial, amplamente subsidiada pelo Estado, apoiou-se predominantemente em três ações: isenções ou reduções de tarifas aduaneiras e impostos incidentes sobre máquinas e equipamentos; em 1971, isenções também estendidas às compras de máquinas e equipamentos no mercado interno, como forma de eliminar a discriminação à produção interna de bens de capital; financiamentos de longo prazo com taxas de correção inferiores às taxas da inflação no período e incentivos fiscais, administrados por órgãos locais, para investimentos industriais em regiões menos desenvolvidas.

As exportações se diversificam graças à concessão de empréstimos em condições favoráveis e isenção ou redução de taxações e à criação de programas especiais de produção para a exportação e substancial desvalorização cambial - com isso o objetivo principal do governo era tornar o país menos dependente de um único produto: até 1964, o café ainda representava 57% do valor total das exportações brasileiras.¹⁰⁸

Entretanto, o “milagre” apresentava também suas fragilidades e deficiências: realizava-se à custa de uma excessiva dependência do sistema financeiro e do comércio internacional. Do ponto de vista social, a política econômica privilegiou a acumulação de capital através dos subsídios e favorecimentos apontados e em contrapartida, os índices de ajustes salariais estavam muito aquém daqueles registrados pela inflação.

“Do ponto de vista do consumo pessoal, a expansão da indústria, notadamente no caso dos automóveis, favoreceu as classes de renda alta e média, mas os salários dos trabalhadores de baixa qualificação foram comprimidos.

Isso resultou em uma concentração de renda acentuada que vinha já de anos anteriores. (...) Outros aspecto negativo do “milagre”, que perdurou depois dele, foi a desproporção entre o avanço econômico e o retardamento ou mesmo abandono dos programas sociais pelo Estado. O Brasil iria notabilizar-se no contexto mundial por uma posição relativamente destacada pelo seu potencial industrial e por indicadores muito baixos de saúde, educação, habitação, que medem a qualidade de vida de um povo.”¹⁰⁹

Em outubro de 1973, ocorreu a primeira crise internacional do petróleo, como consequência da Guerra do Yom Kippur, movida pelos Estados árabes contra Israel, afetando profundamente o Brasil, que importava 80% de seu consumo. Em 1974, Médici foi substituído pelo também general, Ernesto Geisel, cujo governo é geralmente associado ao início de uma vagarosa abertura política.

Em 1975 é lançado o II Plano Nacional de Desenvolvimento (PND). O I PND fora elaborado por Roberto Campos em 1967, cujo objetivo concentra-se no reequilíbrio das finanças e o combate à inflação.

109 FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo: 2006. p. 269.

“Com o II Plano Nacional de Desenvolvimento (PND), em 1975/79, o Estado articulou uma nova fase de investimentos públicos e privados nas indústrias de insumos básicos (siderurgia e metalurgia dos não-ferrosos, química e petroquímica, fertilizantes, cimento, celulose e papel) e bens de capital (material de transporte e máquinas e equipamentos mecânicos, elétricos e de comunicações), além de investimentos públicos em infra-estrutura (energia, transportes e comunicações). O objetivo foi o de completar a estrutura industrial brasileira e criar capacidade de exportação de alguns insumos básicos. (...)

Dessa forma, em fins da década de setenta e princípio dos anos oitenta, a estrutura da indústria brasileira já estava praticamente completa. A formação dessa estrutura, sob um esquema

de substituição extensiva de importações e, subseqüentemente, de promoção de exportações, foi fortemente induzida pelo Estado através de políticas de proteção (tarifa aduaneira, barreiras não-tarifárias, política cambial e regulação do investimento) e de promoção (incentivos fiscais e crédito subsidiado). Embora tenham sido eficazes na construção de uma base industrial integrada e altamente diversificada, essas políticas deixaram seqüelas, pois, ao perseguirem um objetivo de “estrutura industrial completa” sob um elevado e permanente esquema de proteção e promoção, geraram ineficiências em nível de indústrias específicas, em prejuízo da especialização e da maior integração com o mercado internacional. O resultado é que a economia brasileira tornou-se extremamente fechada, apresentando um dos menores coeficientes de importação do mundo. Em conseqüência, muitas indústrias permaneceram não-competitivas, tanto no mercado interno quanto no mercado internacional.”¹¹⁰

Quanto à abertura política, em 1978 o governo iniciou encontros com líderes da oposição e da Igreja, concorrendo para a restauração das liberdades públicas. Em 1979, o AI – 5 é revogado e restauram-se os direitos individuais e a independência do Congresso. Pouco a pouco, os movimentos sindicais reorganizam-se em prol de melhores condições, sobretudo às classes operárias. Entre 1978 e 79, grandes greves são realizadas, principalmente conduzidas pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, cujo objetivo era a correção dos salários defasados.

Em 1979, subiria ao poder o general João Batista Figueiredo cujo governo combinaria dois aspectos críticos à permanência da ditadura militar: a ampliação da abertura política e o aprofundamento da crise econômica. O segundo choque do petróleo impõe maiores dificuldades ao balanço de pagamentos, a subida crescente das taxas internacionais de juros e a dificuldade em obter empréstimos lançam o país em um período de grave recessão: pela primeira vez desde 1947, os indicadores do produto Interno Bruto (PIB) foram negativos.¹¹¹ Dentre os setores mais atingidos estão as indústrias, concentradas nas áreas urbanas, o que conseqüentemente resultou em elevados níveis de desemprego determinando grandes contingentes populacionais marginalizados tanto do ponto de vista do trabalho como do consumo.

110 VERSIANI, Flávio R. e SUZIGAN, Wilson. *O processo brasileiro de industrialização: uma visão geral*. p. 21.

111 FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo: 2006. p. 279.

1970: o design ganha status nacional e dois pólos de significação

A situação social, política e econômica brasileira impõem ao *design*¹¹² significativas conseqüências ao seu desenvolvimento. A aposta do Estado no processo de avanço e consolidação de uma base industrial por meio de isenções ou reduções de taxas, financiamentos com juros baixos e incentivos fiscais, somada ao incentivo à exportação - possível graças à concessão de empréstimos, anulação ou redução dos impostos vigentes e desvalorização cambial - inauguram um período de inúmeros debates nos quais o *design* passa a ser, na maioria deles, encarado como uma prioridade tecnológica para o país.

Esta nova forma de encarar o *design* pode, inclusive, ser constatada a partir do número de produção bibliográfica sobre o tema. A bibliografia da disciplina registrou nesta pesquisa 18 artigos dedicados ao tema nos anos 50, 35 artigos no ano 60 e, finalmente mais de 100 artigos relacionados à área em 1970. Existe ainda outra consideração: dos textos indexados, muitos deles foram publicados em jornais de grande circulação pelo país – Correio da Manhã, Diário de São Paulo, Folha de São Paulo, Jornal do Brasil, Jornal da Tarde e O Estado de São Paulo – o que em outras décadas praticamente inexistiu. O *design*, antes restrito às revistas especializadas ou de entidades de classe, ganha o *status* de assunto de interesse nacional.

Se o início da década foi marcado pelo antagonismo presente nas situações política e econômica: repressão para alguns e prosperidade a outros, de alguma forma isso será refletido no debate cultural da disciplina.

Deixado à parte o grupo de textos relativos à produção de determinados setores ou determinados autores, há uma grande quantidade de artigos didáticos que, ao tentar dar conta de explicar o problema do significado da disciplina e da atividade a qual o *designer* se dedica, também apresentam análises à situação da disciplina no país sob dois

112 Adota-se o termo '*design*' em substituição à expressão 'desenho industrial' a partir da década de 70. Considerando-se que o segundo termo, sobretudo nos países que adotaram como perspectiva à disciplina o modelo de origem alemã, foi conceitualmente definido a partir dos paradigmas relacionados ao movimento moderno. A transição ao termo '*design*' teve como objetivo ampliar os horizontes conceituais do campo de conhecimento.

113 Marco Antônio Amaral Rezende, hoje, um dos diretores de importante escritório brasileiro de *design* Cauduro/Martino, participava ativamente, durante a década de 70, das atividades da Associação Brasileira de Desenho Industrial (ABDI). Em 1977, como presidente da ABDI, representaria a associação brasileira no 10º Congresso do ICSID, realizado em Setembro de 1977, em Dublin, Irlanda. *In:* Marco Antônio Amaral. *Design?* CJ. Arquitetura (5): 56-82, maio/jul. 1974.

114 Aloísio Magalhães nasceu no Recife em 1927. Embora graduado em ciências jurídicas, foi pintor, pioneiro do *design* gráfico no Brasil, administrador cultural, incansável defensor do patrimônio histórico e artístico. *Designer* responsável pela identidade corporativa de muitas empresas brasileiras e professor da ESDI no Rio de Janeiro passa a dedicar-se, em 1975, à implantação e coordenação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), o que marcaria o início de suas atividades em relação à cultura brasileira. Entretanto, a perspectiva aberta de pesquisa à procura de um desenvolvimento ancorado aos aspectos sociais e culturais do país encerra-se prematuramente com o seu falecimento em 1982. *In:* http://www.mamam.art.br/mam_apresentacao/aloisio.htm (Acesso em jan. 2008).

115 Discurso proferido por Aloísio Magalhães durante os simpósios da 29ª reunião anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC) realizado em São Paulo. *In:* LONDON, Valéria Munk.

pontos de vista distintos:

1) o *design* é um elemento estratégico, um “*know-how*” ou conhecimento que, inserido no ambiente de uma empresa ou indústria, é capaz de garantir o desenvolvimento de produtos mais adequados às necessidades do consumidor – “(...) Hoje, se queremos saber o que é “*design*”, na sociedade capitalista ocidental, temos que examiná-lo enquanto atividade econômica. Afinal, a indústria existe para fazer dinheiro. Um fabricante de eletrodomésticos pode achar que está no negócio para fazer eletrodomésticos para facilitar a vida das donas-de-casa. Mas no fundo, bem sabe que este não é seu objetivo primordial. Bem sabe que o seu fim último é criar riquezas, lucros, através da conversão de matérias-primas em formas mais valiosas. É criar valores.” ;¹¹³

2) o *design* segue, como definido por Aloísio Magalhães,¹¹⁴ uma noção de caráter mais complexo e interdisciplinar: “O desenho industrial se caracteriza por uma necessidade de entrosamento entre fatores como, por um lado, tecnologia, racionalização e precisão; e por outro, comportamento humano e aspirações sociais de uma coletividade.”¹¹⁵

Assim, a disciplina, bem como a situação brasileira, apresentava dois contextos, dois significados. O primeiro adequado às necessidades e interesses de um determinado grupo atento às oportunidades que surgiam com o favorecimento do setor industrial e das exportações, promovidos pela política econômica do país; o outro, por sua vez, atento às áreas e populações, às quais o governo e sua política econômica ignoravam ou reprimiam, consciente do aprofundamento das desigualdades sociais no país, compreendendo o *design* como um fenômeno mais amplo, de grande alçada, cujos pressupostos, interdisciplinares, deveriam orientar-se em busca de uma solução coletiva capaz de desencadear um processo de desenvolvimento abrangente.

No entanto, do que resultavam duas perspectivas tão distintas para uma mesma atividade? As tentativas em estabelecer definições;

a problemática do significado, tanto no debate internacional quanto nacional da disciplina eram e são constantes ainda nos dias atuais. E tal ambigüidade acentuava-se ainda mais graças às definições elaboradas a partir de concepções particulares, de determinados movimentos, setores ou indivíduos.

“Não existe uma definição única e universal de desenho industrial. (...)”¹¹⁶

“Antes de procurarmos analisar a situação do desenho industrial, cumpre tentar definir sua natureza. A atividade do desenhista industrial, mesmo nos países mais desenvolvidos, ainda está insuficientemente estabelecida. Sempre que entra em discussão, novas definições aparecem.”¹¹⁷

E para ainda ampliar a dificuldade aos estudos dirigidos à área, são encontrados nos textos, sobretudo no Brasil, o uso indistinto dos termos ‘desenho industrial’ e ‘*design*’, com maior predominância do último a partir dos anos 70. É possível encontrar textos cujos títulos empregam ‘desenho industrial’ e, em seu desenvolvimento, usam o vocábulo ‘*design*’ como sinônimo do anterior.

Ainda que poucas fontes da época estabeleçam a gradual transição ou substituição do termo ‘desenho industrial’ por ‘*design*’, é possível identificar que há entre os muitos sentidos dados à disciplina, pelo menos um aspecto consensual a todos: desde a década anterior, durante os anos 60, a noção de planejamento, o caráter de planejador, coordenador ou ainda mediador de diversos fatores aplicado à disciplina parece ser um consenso entre as proposições encontradas. O que parece variar são as perspectivas relacionadas ‘às atividades’ envolvidas no processo de planejamento; ora restritas às relações entre tecnologia e usuário ora mais amplas, responsáveis pelo aprimoramento do ambiente humano.

A contradição entre criatividade e a importação de tecnologia – O Dilema do Desenho Industrial Brasileiro. Jornal do Brasil. 25 de julho de 1977.

116 *O desenho industrial da protoforma à formática.* Jornal do Brasil. 01 de novembro de 1969.

117 REZENDE, Marco Antônio Amaral. *Design?* CJ. Arquitetura (5): 57, maio/jul. 1974.

“Configurador da imagem útil do mundo industrial, o desenhista industrial é um mediador qualitativamente habilitado entre a produção e o consumo e atua no sentido de apurar, de

modo criativo, a linguagem da vida material da comunidade."¹¹⁸

A inserção do conceito de planejamento à disciplina amplia as perspectivas da noção de 'desenho industrial' até então vigente. A recente historiografia da disciplina surge, entre os anos 40 e 50, fortemente ancorada à historiografia do movimento moderno em arquitetura. Pevsner e Gideon, pioneiros nesta abordagem, foram os mesmos autores que inauguraram a historiografia sobre o desenho industrial.¹¹⁹ Tal vínculo revela que a noção esteve desde então condicionada pelos ideais do movimento moderno.

Com o surgimento de uma reflexão crítica acerca do movimento moderno durante os anos 60, contemporaneamente, a noção de 'desenho industrial' entra em crise, sobretudo nos contextos em que o desenvolvimento e a institucionalização da disciplina elegeram a adoção das prerrogativas oriundas do modelo de origem alemã, leiam-se *Bauhaus* e *HfG* de Ulm.

Portanto, como reflexo dessa crise no Brasil, há a transição ao termo '*design*' cujo objetivo, uma vez que a noção de planejamento passa a ser intrínseca à disciplina, é ampliar a abrangência de um campo anteriormente limitado aos aspectos do desenho de produto.

118 PIGNATARI, Décio. *A profissão de desenhista industrial*. Arquitetura (21): 25-8, mar. 1964 e PIGNATARI, Décio. *O desenhista industrial*. Habitat (77): 39-42, maio/jun. 1964.

119 CASTELNUOVO/ GLUBER/ MATTEONI. Enrico/ Jacques/ Dario.

*"Este artigo, apesar de extenso, pretende apenas levantar alguns aspectos relativos ao desenho industrial – expressão que preferimos substituir pela original "design", por sua gama maior de significados – procurando determinar sua natureza, seu histórico e a atual situação no Brasil, enfim, da problemática."*¹²⁰

L'oggetto misterioso. In: CASTELNUOVO, Enrico (org.) *Storia di Disegno Industriale – 1919-1990 Il dominio del design*. Milano: Electa, 1991. p. 405.

120 REZENDE, Marco Antônio Amaral. *Design?* C.J. Arquitetura (5): 57, maio/jul. 1974.

Retomando-se os discursos predominantes à época, o primeiro relacionado a uma visão da disciplina como prioridade tecnológica está presente em grande parte dos textos relacionados no índice. A possibilidade de desenvolvimento à disciplina a partir do favorecimento ao setor industrial contrastará com um ambiente industrial bastante resistente à inserção do *designer* em suas estruturas.

Tal resistência advém da soma de inúmeros fatores; como já anteriormente apontado no capítulo anterior: o modelo de substituição de importações exigiu baixa absorção e desenvolvimento de tecnologia, o que resultou no desenvolvimento de uma indústria com elevado grau de ineficiência, não-competitiva interna e internacionalmente e, com pouca ou nenhuma criatividade em termos tecnológicos. A política protecionista adotada objetivava criar as condições necessárias para o aprimoramento do setor; quando somada ao modelo de substituição de importações, praticado nos anos 50, contribuiu para a formação de uma mentalidade empresarial protecionista no país – na qual os empreendedores industriais não compreendiam o protecionismo como um meio para que, dentro de um período, se implantasse uma indústria eficiente e competitiva; mas como um fim – no qual o protecionismo garantiu um mercado interno sem concorrência e, portanto, sem necessidade de investimentos para o desenvolvimento de novas tecnologias.¹²¹

Com a garantia de um mercado interno de consumo; a maioria das empresas estrangeiras atraídas para o país consolidou aqui estruturas industriais obsoletas, já superadas em seus países de origem, contribuindo para um fraco desenvolvimento tecnológico e criativo no campo da produção industrial brasileira.

Em geral, a maioria da população e, dentre ela, os industriais, possuía um conhecimento limitado sobre a disciplina: entendida como melhoramento estético, uma vez que o debate sobre a área surgira no meio intelectual e, por conseguinte, nas universidades - até a década de 60, estava ainda bastante restrito aos mesmos círculos. A partir dessa visão, a área foi percebida em grande parte do meio industrial com um caráter minoritário em relação às outras áreas presentes no desenvolvimento do processo de produção.

Desinteressados em empregar recursos para o desenvolvimento de setores internos direcionados à pesquisa e ao desenvolvimento de produtos, recorriam ao pagamento de *royalties* relativos ao direito de

121 VERSIANI, Flávio R. e SUZIGAN, Wilson. *O processo brasileiro de industrialização: uma visão geral*. p.25-26. (Texto preparado para a seção relativa à industrialização da América Latina no X Congresso Internacional de História Econômica, Louvain, agosto de 1990)

122 José Mindlin foi um dos empresários mais atuantes para o desenvolvimento de uma consciência empresarial sensível ao *'design'*. Além de conduzir a criação do Núcleo de Desenho Industrial (NDI) na FIESP, estabeleceu um importante contato desta última com o MASP, no qual foram realizadas muitas exposições relacionadas ao tema do design durante a década de 70, entre elas: *Exposição de Desenho*

produção de produtos desenvolvidos no exterior ou, ao que é pior, à cópia grosseira de produtos internacionais.

Tal situação gerará no debate da disciplina um grande movimento de divulgação da área como elemento estratégico e necessário para o desenvolvimento da produção industrial brasileira e sua inserção no mercado internacional, cujos objetivos principais são explicados por meio das palavras de José Mindlin¹²², proferidas na ocasião da inauguração do Núcleo de Desenho Industrial (NDI) na FIESP em 1980:

*"(...) é uma tarefa de catequese convencer o empresário que o desenho industrial pode trazer uma contribuição importante para a indústria, no processo de produção, e na obtenção de um bom produto a custo menor, com retorno médio e longo prazos".*¹²³

Industrial da Escandinávia realizada em 1970; *Desenho Industrial na Argentina*, em 1973; *A idéia Braun*, em 1974; *Desenho Industrial Italiano*, em 1975; *Desenho Industrial Finlandês e Os artistas e a Olivetti*, ambas em 1976; *Panorama da Identidade Empresarial ABDI - Associação Brasileira de Desenho Industrial*, em 1977. *Linha de Móveis Inovator*, em 1978.

As soluções adotadas pelo setor empresarial brasileiro, a reprodução e o plágio do produto estrangeiro conferiram também outro tema ao debate da época: era a hora de debater as questões relativas à identidade de produto, ou seja, a busca em conferir ao produto características "nacionais", compreendidas aqui como valor, capazes de identificá-los e, sobretudo diferenciá-los no mercado internacional; preocupações também apontadas ainda nos anos 60 no discurso de Pignatari.¹²⁴

"No Brasil, seguindo esta ordem de idéias, parece-me que uma via de exploração seria a absorção, por parte do desenho industrial, da inventividade popular – inventividade que se manifesta em objetos de uso corrente, em instrumentos de trabalho, - procurando solucionar, em nível local, as carências de um passado colonial. São, para exemplificar, os objetos utilitários executados com restos de embalagens industriais, como lamparinas feitas de lâmpadas elétricas queimadas, cestas feitas de latas cortadas, e assim por diante.

Obviamente, não se trataria de copiar produtos existentes (como puderam realizar os desenhistas escandinavos, italianos e japoneses), mas de transpor uma "atitude" popular para o domínio da produção onde o aspecto competitivo exige considerações de mercado extremamente rigorosas.

*Mas a imagem do produto brasileiro se caracterizaria por este aspecto novo e até certo ponto democrático. Assim, longe de estabelecer um “desenho de exportação”, em primeiro lugar, dever-se-ia encaminhar as proposições do desenho para o mercado interno. Em segunda instância, para o mercado de exportação.”*¹²⁵

A problemática da identidade também será uma constante nos textos em que os autores partem da segunda concepção também na época, mais ampla e interdisciplinar do *design*. Também alinhados com o discurso internacional sobre a disciplina, a identidade do produto brasileiro apresentará neste caso uma abordagem prioritariamente associada a uma assimilação da cultura popular e da experiência local com as perspectivas de um projeto participativo de toda a sociedade brasileira.

Nesta abordagem há o acréscimo de mais um elemento à noção de *design*, além do caráter de planejar ou mediar, já consensual à área. Assim, as atividades às quais o *designer* é chamado a atuar como: planejador, coordenador ou mediador; compreende ou estendem-se a todo o ambiente humano e não são somente restritas às relações entre tecnologia e usuário.

Seria possível considerar, portanto, a inserção de um aspecto ‘ambiental’ à noção de *design*, não compreendendo o vocábulo ‘ambiental’ como preservação de recursos naturais. O significado do termo ‘ambiental’ aproxima-se ao que se encontra nas seguintes palavras de Tomás Maldonado, na definição adotada pelo ICSID em 1969¹²⁶, nas quais o *design* estende-se à adoção de todos os aspectos do ambiente humano condicionados pela produção industrial, ou seja, vai além dos aspectos funcionais e materiais, compreendendo uma concepção de significados intangíveis impregnados na materialidade do objeto.

123 In: SANTOS, Maria Cecília dos Santos. *Desenho industrial busca seus caminhos*. Projeto Arquitetura (22): 15, ago. 1980.

124 PIGNATARI, Décio. *A profissão de desenhista industrial*. Arquitetura (21): 25-8, mar. 1964.

125 KATINSKY, Júlio Roberto. *Os caminhos para o desenho industrial*. CJ. Arquitetura (5): 50-1, maio/jul. 1974.

126 Ver site da instituição: http://www.icsid.org/about/about/artic-les33.htm?query_page=1 (Acesso em janeiro de 2008).

“O design é uma atividade criativa que consiste em determinar as propriedades formais dos objetos produzidos industrialmente. Por propriedades formais não se entendem somente as características exteriores, mas sobretudo as relações funcionais e estruturais que fazem com que o objeto

tenha uma unidade coerente tanto do ponto de vista do produtor quanto do usuário. Ao design estende-se a adoção de todos os aspectos do ambiente humano, que são condicionados pela produção industrial.”

127 Entrevista de Gui Bonsiepe concedida a Zuenir Ventura no dia 25 de abril de 1978 em passagem pelo Brasil. Ver: VENTURA, Zuenir. *Por um desenho industrial descolonizado*. Módulo (49): 94, jun./jul. 1978.

A noção de desenho industrial assim como fora definida não parece ser mais suficiente para incluir os contextos distintos em que o *designer* é chamado para atuar pelos desenvolvimentos do capitalismo contemporâneo. Esta consideração ocorre também a partir do final da década 60, quando as perspectivas da disciplina, restritas à situação da Europa Ocidental e dos Estados Unidos, abrem-se às questões relativas aos países em desenvolvimento, àquela época conhecidos como países do Terceiro mundo, nos quais a situação local obriga a reconsideração de alguns conceitos.

“Quando vim da Europa, não tinha informações sobre o que se passava aqui. Os europeus, como se sabe, não têm informações sobre o que se passa na América Latina. Essa vinda me obrigou a recolocar certos conceitos básicos que eu considerava praticamente imutáveis ou constantes. Assim a realidade social, econômica e sobretudo tecnológica, além de alguns aspectos da realidade política, me obrigaram a recolocar alguns conceitos ulmianos que de certo modo tinham sido mitologizados, como os foram da Bauhaus. É imprescindível questionar o que é ainda válido dessa escolas ou desses enfoques; os países da América Latina não devem simplesmente importar modelos sem modificações, sob pena de se tornarem contraproducentes. As minhas experiências permitiram, por um lado, transmitir alguns aspectos metodológicos e um enfoque que se poderia classificar como da Escola de Ulm: o enfoque de um racionalismo crítico. Não um racionalismo dogmático, obsoleto, e sim um racionalismo que não menospreza os fatores subjetivos, e muitas vezes irracional ou não quantificáveis, do trabalho do projetista. Por outro lado, procuramos utilizar essa grande massa de conhecimentos científicos que estão aí inutilizados e transferi-los para a melhoria de nosso ambiente. Creio que nossa tarefa, como arquitetos, projetistas de objetos, desenhistas, programadores visuais é justamente buscar o aprimoramento de nosso ambiente artificial.”¹²⁷

E também, encontramos as mesmas aproximações nas palavras de Aloísio Magalhães em 1977:

“Como segundo ponto dessa reflexão, gostaria de enfatizar o caráter interdisciplinar do Desenho Industrial. Trata-se de uma atividade contemporânea e, como tal, nasceu da necessidade de se estabelecer uma relação entre diferentes saberes. Nasceu, portanto naturalmente interdisciplinar.

Isto coincide com a percepção, já agora não somente de pensadores isolados, mas também de organismos. (...) Todos conscientes de que o chamado processo de desenvolvimento de uma cultura não se mede somente pelo progresso e pelo enriquecimento econômico, mas por um conjunto mais amplo e sutil de valores. Isto quer dizer que só através da análise e de estudos interdisciplinares, se poderá alcançar a compreensão do conjunto de fatores que serão capazes de configurar um crescimento verdadeiramente harmonioso.

Aos fatores econômicos privilegiados até bem pouco foram acrescentados os fatores sociais e, já agora, a compreensão do todo cultural. O Desenho industrial surge naturalmente como uma disciplina capaz de se responsabilizar por uma parte significativa desse processo. Porque não dispondo nem detendo um saber próprio, utiliza vários saberes: procura sobretudo compatibilizar de um lado aqueles saberes que se ocupam da racionalização e da medida exata – os que dizem respeito à ciência e à tecnologia – e de outro, daqueles que auscultam a vocação e a aspiração dos indivíduos – os que compõem o conjunto das ciências humanas.” ¹²⁸

128 Discurso proferido em palestra por Magalhães em 1977, por ocasião da comemoração dos 15 anos de existência da ESDI. In:

Também Bonsiepe quando questionado em 1977¹²⁹, sobre qual seria a função social do desenho industrial nos países periféricos, responde:

“Eu diria que é uma função muito mais variada, muito mais ampla, onde as possibilidades de intervenção são maiores nos países cêntricos. Estou inclusive convencido de que aqui o conteúdo da atividade do projetista é essencialmente diferente do trabalho do desenhista na metrópole. Ainda que seja muito difícil, creio que ele deve tratar de ligar seus esforços projetuais – o que nem sempre é possível por razões óbvias – à satisfação das necessidades básicas, que são um verdadeiro estigma; a enorme precariedade de subsistência de grande parte da população deste

sub-continente e não só deste como também da Ásia e da África. Essa situação requer uma infraestrutura adequada para produzir e distribuir alimentos; uma infra-estrutura para habitações que permitam proteger-se contra as influências climáticas, contra as enfermidades: uma infra-estrutura sanitária; ferramentas de trabalho; e até maquinarias, porque a maioria delas dói desenhada para climas moderados e neste contexto tropical ou sub-topical, não podem ser adequadas. Portanto, há que se inventar toda essa infra-estrutura; reinventá-la livre de esquemas importados e criar uma nova cultura no campo. Esses ao meu ver, deveriam ser alguns dos aportes do desenho industrial aqui: melhorar a habitação, melhorar os problemas de trânsito, os bens básicos de consumo, etc.”¹³⁰

MAGALHÃES, Aloísio. *O que o desenho industrial pode fazer pelo país?* In: Arcos, 1998. p. 11-12.

129 Entrevista de Gui Bonsiepe concedida a Zuenir Ventura no dia 25 de abril de 1978 em passagem pelo Brasil.

130 VENTURA, Zuenir. *Por um desenho industrial descolonizado*. Módulo (49): 99, jun./jul. 1978.

Dentro dessa vertente, fariam parte no contexto brasileiro Lina Bo Bardi com maior radicalismo e Aloísio Magalhães, inseridos em uma visão cultural mais ampla, e não codificada pelo vocabulário construtivista internacional.¹³¹

Lina Bo Bardi, por sua vez, apresentaria ainda uma original contribuição graças aos seus textos e exposições realizadas sobre o pré-artisanato no Brasil e sobre a situação peculiar do país no quadro do Terceiro Mundo, em grande parte baseados na experiência da arquiteta em contato com a cultura popular do Nordeste:

“A arte não é tão inocente: a grande tentativa de fazer do desenho industrial a força regeneradora de toda uma sociedade faliu e transformou-se na mais estarrecedora denúncia de perversidade de um sistema. A tomada de consciência coletiva de mais de um quarto da população mundial, aquela que acreditou no progresso ilimitado, já começou. (...)

O esforço contra a hegemonia tecnológica, que sucede no Ocidente ao complexo de inferioridade tecnológica no campo das artes, esbarra na estrutura de um sistema: o problema é fundamentalmente político-econômico. A regeneração através da arte, credo da Bauhaus, revelou-se mera utopia, equívoco cultural ou tranqüilizante das consciências dos que não precisam e as metástases da incontrolável proliferação em massa, arrastaram junto as conquistas básicas do movimento moderno, transformando sua grande idéia fundamental – a Planificação – no equívoco utópico da intelligentsia tecnocrática, que se esvaziou com sua falência a “racionalidade”, posta contra a

“emocionalidade”, num fetichismo de modelos abstratos que encarava como iguais o mundo das cifras e o mundo dos homens.(...)

O reexame da história recente do país se impõe. O balanço da civilização brasileira “popular é necessário, mesmo se pobre à luz da alta cultura. Este balanço não é do Folclore, sempre paternisticamente amparado pela cultura elevada, é o balanço “visto do outro lado”, o balanço participante. É o Aleijadinho e a cultura brasileira antes da Missão Francesa. É o nordestino do couro e das latas vazias, é o habitante das vilas, é o negro, é o índio, é uma massa que inventa, que traz uma contribuição indigesta, seca, dura de digerir. (...)

*O levantamento do pré-artisanato brasileiro podia ter sido feito antes do país enveredar pelo caminho do capitalismo dependente, quando uma revolução democrático-burguesa era ainda possível. Neste caso, as opções do desenho industrial podiam ter sido outras, mais aderentes às necessidades reais do país. (...)*¹³²

131 LEITE, João de Souza. *De costas para o Brasil. O ensino de um design internacionalista*. In: MELO, Chico Homem de. *O design gráfico brasileiro: anos 60*; Chico Homem de Melo (org.) São Paulo: Cosac naify, 2006. p.260.

Embora Lina Bo Bardi não tenha feito parte do grupo dos tropicalistas, seu pensamento a enquadra no universo conceitual desse movimento que fora registrado na cultura brasileira entre 1967 e 72. O objetivo era articular um ideal de nação – concebido em função da revalorização das “raízes” culturais e de exercer a liberdade de expressão em clara oposição ao projeto ideológico e político dos militares.¹³³

*“(...) uma concepção radicalmente original da cultura brasileira, e inclusive da própria noção de identidade nacional que vinha acompanhada de mudanças igualmente significativas na atitude dos artistas, músicos e autores perante a situação social e política imperantes no país.”*¹³⁴

132 BARDI, Lina Bo. *As opções culturais do design*. Senhor (13): 111, abr. 1979

133 BASUALDO, Carlos. *Vanguarda, cultura popular e indústria cultural no Brasil*. BASUALDO, Carlos (org.). São Paulo:

Certamente influenciada pelo movimento e principalmente por meio da estreita amizade com José Celso Martinez Corrêa - que juntamente com Caetano Veloso e Hélio Oiticica eram os representantes mais conhecidos do movimento - é inegável que as idéias de Bo Bradi sobre o design apresentam claras relações às propostas defendidas pelos tropicalistas.

Cosa Naify, 2007. p.11-28.

134 *Idem.* p.14.

Contudo, ambas as perspectivas para a disciplina, ao final da década de 70 e durante a década seguinte, pouco conseguiram fazer para o desenvolvimento do campo no país. Já nos últimos anos do período, o país entraria em uma forte recessão, cuja escassez de recursos permitiu que muitas dessas ações engendradas, sobretudo no ambiente industrial, perdessem suas forças. A alternativa, mais ampla e complexa, sobretudo dependente do papel do Estado, se ressentirá com o abandono do planejamento pelo governo, que daí em diante passa a estar completamente absorvido pelos pagamentos de juros e os altos índices de inflação e, portanto, incapaz de atuar como articulador de um projeto de desenvolvimento abrangente em todo o território nacional.

Bibliografia crítica

Índice de artigos relativos à década de 1970

Da mesma forma que os índices relativos às décadas anteriores, o índice de artigos tem como objetivos relacionar a totalidade de textos dirigidos, de alguma forma, à discussão da disciplina. A relação de artigos a seguir foi determinada graças às pesquisas realizadas no Índice de Arquitetura Brasileira, 1950/70, elaborado pela Biblioteca da FAU-USP e dos levantamentos no acervo de artigos reunido pela Biblioteca do MASP.

Em relação à década anterior, nos anos 70 a produção de textos dirigidos à disciplina apresenta um significativo aumento. Nesta relação, diferentemente das anteriores, os textos após serem apresentados em sua totalidade, serão agrupados em grupos temáticos a fim de facilitar o acesso a novas pesquisas dedicadas à disciplina. Porém, a

análise limitou-se a caracterizar as duas grandes temáticas, comentadas em texto anterior, uma vez que seria inviável analisá-los um a um em função da quantidade de textos, o que também determinaria um caráter monótono à redação do capítulo, pois o aumento do número de produções não significou necessariamente uma maior amplitude de temas.

Índice geral de artigos relativos à década de 1970

Novas formas e cores. Casa & Jardim (180)): 40-1, jan. 1970..
SANTOS, Antonieta. *Desenho Industrial.* Diário de São Paulo. 14 de junho de 1970.

Design: é a própria vida. Correio da Manhã. 26 de junho de 1970.
LIMA, Mariângela A. de. *Design: a melhor maneira de fazer as coisas.* Folha de São Paulo. 28 de junho de 1970.

Um lugar para o Desenho Industrial. Folha de São Paulo. 26 de junho de 1970.

Design: a criação de um falso novo?. Folha de São Paul. 28 de junho de 1970.

“Leva-eu” o táxi projetado para a cidade difícil. Folha de São Paulo. 28 de junho de 1970.

Design no Brasil: bom. Mas ainda importamos. Folha de São Paulo. 28 de junho de 1970.

Nós compramos uma mensagem chamada produto. Folha de São Paulo. 28 de junho de 1970.

Dinheiro novo como expressão de uma época. Folha de São

Paulo. 28 de junho de 1970.

Objetos de bom desenho. Casa & Jardim (186): 63-6, jul 1970.

Cerâmica. Casa & Jardim (187): 72, ago. 1970.

Arquitetura de interiores. Projeto e Construção (0): 54-7, set. 1970.

Poltrona Wassily: projeto de Marcel Breuer. Casa & Jardim (190) nov. 1970.

Saarinen. Casa & Jardim (190): 34-5, nov. 1970.

Conjunto para jardim – projeto de Richard Shutz. Casa & Jardim (190): 37, nov. 1970.

Linha Barcelona – projeto Mies Van der Rohe. Casa & Jardim (190): 38-9, nov. 1970.

COURI, Norma. *O Faz-de-Conta do Bom Desenho*. Jornal do Brasil. 06 de Janeiro de 1971.

A importância do desenho industrial: Aurélio Martinez Flores. Casa & Jardim (193): 26-31 + 34, fev. 1971.

Móveis com material não convencional: projetos de Jorge O. Caron. Casa & jardim (193): 43-50, fev. 1971.

ARNOULT, Michel. *À procura de um produto democrático*. Casa & Jardim (195): 20-4, abr. 1971.

O móvel de hoje; projetos de Ernesto Hauner. Casa & Jardim (196): 20-3, maio 1971.

Uma jovem no campo do desenho industrial: Adriana Adam. Casa & Jardim (197): 20-3, jun. 1971.

Design: Arnold Wolfer, designer. Casa & Jardim (198): 24-7, jul. 1971.

Design: Geraldo de Barros. Casa & Jardim (199): 24-7, ago. 1971.

Novas tendências do design francês. Casa & Jardim (201): 8, out. 1971.

Desenho industrial: pesquisar para industrializar; projetos de Cauduro/Martini Arquitetos Associados. Acrópole (390/1): 31-3, nov./dez. 1971.

Design: Mario Rambelli. Casa & Jardim (203): 34-6, dez. 1971.

Nova linha de azulejos sai de um concurso de arquitetos. A Construção em São Paulo (1256): 21-2, mar. 1972.

Design: De Andrade. Casa & Jardim (208): 68-74, maio 1972.

Cadeiras. Casa & Jardim (211): 68-74, ago. 1972.

Desenho industrial dá mais colorido aos trens; projeto de Cláudio de Senna Frederico e João Paulo Lacerda. A Construção em São Paulo (1318): 5-8, maio 1973.

VENTURA, Alessandro. *Notas sobre o desenho industrial.* Casa & Jardim (221): 106, jun. 1973.

VENTURA, Alessandro. *O significado do desenho industrial na bienal e na profissão do arquiteto.* CJ. Arquitetura (3): 133-9, nov./dez. 1973/ jan. 1974.

BORELLI, Mário. *O design brasileiro.* Casa & Jardim (228): 100, jan. 1974.

A ABDI em 1974. CJ. Arquitetura (5): 84-5, maio/jul. 1974.

KATINSKY, Júlio Roberto. *Os caminhos para o desenho industrial.* CJ. Arquitetura (5): 50-1, maio/jul. 1974.

PAPANÉK, Victor. *Depoimento: o que é design?* Trad. De M. A. Amaral Rezende. C.J. Arquitetura (5) 12-6, maio/jul. 1974.

PIGNATARI, Décio. *Design: ordem e invenção.* CJ. Arquitetura (5): 29-30, maio/jul. 1974.

REZENDE, Marco Antônio Amaral. *Design?* CJ. Arquitetura (5): 56-82, maio/jul. 1974.

REZENDE, Marco Antônio Amaral. *Produtos: a idéia Braun.* CJ. Arquitetura (5): 86-90, maio/jul. 1974.

VISCONTI, Sávio. *O móvel e suas tendências.* Casa & Jardim (233): 106, jun. 1974.

LIZARRÁGA, Antônio G. *"Designer" ou desenhista industrial.* Casa & Jardim (234): 98, jul. 1974.

Móvel prático: projeto de Monotti Levi Neto. Casa & Jardim (234): 6-8, jul. 1974.

O Desenho Industrial – A Idéia Braun. Diário de São Paulo. 21

de julho de 1974.

Prêmio, desenho industrial: quiosque: projeto de Percival Lafer, Daniel Lafer e Gilberto Fagundes. CJ. Arquitetura (8): 80-1, 1975.

TORRES, Maurício. *O Design Brasileiro ainda sem estilo. Qual será o seu futuro?* Jornal do Brasil. 30 de Julho de 1975.

Calendário – O que é mesmo design? (A resposta, só no fim da semana). Jornal da Tarde. 24 de novembro de 1975.

Para casa ou para presente. Casa & Jardim (252): 70-3, jan. 1976.

A funcionalidade do móvel atual; projetos de José Bioni Júnior e Paulo G. Santo. Casa & Jardim (255): 60, abr. 1976.

Desenho Industrial no Brasil – Entre a compra e a cópia, uma profissão de muitos riscos. O Globo. 31 de julho de 1976.

O moderno design finlandês. Casa & Jardim(260): 76-82, set. 1976.

MAGALHÃES, Aloísio. *O que o desenho industrial pode fazer pelo país?* In: Arcos, 1998.

Nos móveis, o talento do desenho nacional: Concurso Forma de Desenho Industrial. Projeto (2): 4-6, abr./maio 1977.

Premiação do Concurso Forma de Desenho Industrial. Módulo (46): 90-1, jul./set. 1977.

LONDON, Valéria Munk. *A contradição entre criatividade e a importação de tecnologia – O Dilema do Desenho Industrial Brasileiro.* Jornal do Brasil. 25 de julho de 1977.

REZENDE, Marcos A. A. Rezende. *A identidade do produto brasileiro.* Módulo (48): 77-81, abr./maio 1978.

VENTURA, Zuenir. *Por um desenho industrial descolonizado.* Módulo (49): 90-99, jun./jul. 1978.

A revolução tecnológica e a comunicação de massa valorizam o “designer”. Diário de São Paulo/Diário da Noite. 09 e 10 de julho de 1978.

Designer: elaboração do produto. Diário de São Paulo. 09 de agosto de 1978.

Móveis funcionais e dentro da ordem. Projeto (8): 24-5, set. 1978.

Núcleo de Desenho Industrial. Folha de São Paulo. 11 de

Março de 1979.

BARDI, Pietro Maria. *Design*. Senhor (13): 110, abr. 1979.

BARDI, Lina Bo. *As opções culturais do design*. Senhor (13): 110-1, abr. 1979.

Design italiano, exemplo para o Brasil. Senhor (13): 112, abr. 1979.

Também na Meca do design. Senhor (13): 112, abr. 1979.

LEVY, Sonia. *O homem é o fim*. Senhor (13): 112, abr. 1979.

Prático, leve e lavável. Senhor (13): 113, abr. 1979.

Disciplina em vias de expansão. Senhor (13): 113, abr. 1979.

Feira não motivou industriais. Senhor (13): 113, abr. 1979.

PAIVA, José Luiz de Paula. *Embalagem, um mundo*. Senhor (13): 114, abr. 1979.

A pouca valia dos concursos. Senhor (13): 114, abr. 1979.

O tímido respeito ao DI. Senhor (13): 115, abr. 1979.

CAMPOS, Francisco de Paula Machado de. *Tecnologia vai ao povo. Através de um museu*. Senhor (13): 115, abr. 1979.

Entre a Arte e o Design. Senhor (13): 116, abr. 1979.

SEMERARO Jr., Francisco Augusto. *Os riscos de um design ausente*. Senhor (13): 116, abr. 1979.

CHITI, Carlos. *Forma, material e cor*. Senhor (13): 117, abr. 1979

AZEVEDO, José Olavo de. *Além do belo, o funcional. É o design*. Senhor (13): 117, abr. 1979.

Não temos Design. E de quem é a culpa? Senhor (13): 118-19, abr. 1979.

JORDAN, Fred. *Todas as intenções do envelope*. Senhor (13): 120, abr. 1979.

E nenhuma escola de design. Senhor (13): 120, abr. 1979.

MOURA, Laís. *Presença do design na Bienal*. Senhor (13): 120, abr. 1979.

Tipografia, design nascente. Senhor (13): 121, abr. 1979.

A antropometria no desenho brasileiro. Forma S.A. Móveis e Objetos de Arte. Projeto (15): 24-5 set./out. 1979.

Desenho Industrial terá agora o primeiro núcleo. O Estado de São Paulo. 29 de novembro de 1979.

O Design Brasileiro pode agora ter sua oportunidade. Folha de São Paulo. 29 de Novembro de 1979.

SANTOS, Paulo F. *A revolução industrial e a mecanização das artes.* O Estado de São Paulo – Suplemento Cultural. 30 de dezembro de 1979.

Compra de projeto estrangeiro prejudica “design” brasileiro. Jornal do Brasil. 03 de dezembro de 1979.

ALMEIDA, Ricardo Porto de. *Brasil procura seu desenho industrial.* O Estado de São Paulo. 16 de março de 1980.

Um lugar para o desenho industrial. Folha de São Paulo. 26 de junho de 1980.

SANTOS, Maria Cecília dos Santos. *A produção crescente no design brasileiro.* Projeto (21): 52-7, jul. 1980.

SANTOS, Maria Cecília dos Santos. *Desenho industrial busca seus caminhos.* Projeto (22): 15-7, ago. 1980.

Índice de artigos relativos à década de 70
(determinado pelos temas recorrentes no período)

***Artigos relativos à produção de setores ou autores,
em específico:***

Novas formas e cores. Casa & Jardim (180)): 40-1, jan. 1970.

“Leva-eu” o táxi projetado para a cidade difícil. Folha de São

Paulo. 28 de junho de 1970.

Dinheiro novo como expressão de uma época. Folha de São Paulo. 28 de junho de 1970.

Objetos de bom desenho. Casa & Jardim (186): 63-6, jul 1970.

Cerâmica. Casa & Jardim (187): 72, ago. 1970.

Arquitetura de interiores. Projeto e Construção (0): 54-7, set. 1970.

Poltrona Wassily: projeto de Marcel Breuer. Casa & Jardim (190) nov. 1970.

Saarinen. Casa & Jardim (190): 34-5, nov. 1970.

Conjunto para jardim – projeto de Richard Shutz. Casa & Jardim (190): 37, nov. 1970.

Linha Barcelona – projeto Mies Van der Rohe. Casa & Jardim (190): 38-9, nov. 1970.

A importância do desenho industrial: Aurélio Martinez Flores. Casa & Jardim (193): 26-31 + 34, fev. 1971.

Móveis com material não convencional: projetos de Jorge O. Caron. Casa & jardim (193): 43-50, fev. 1971.

ARNOULT, Michel. *À procura de um produto democrático.* Casa & Jardim (195): 20-4, abr. 1971.

O móvel de hoje; projetos de Ernesto Hauner. Casa & Jardim (196): 20-3, maio 1971.

Uma jovem no campo do desenho industrial: Adriana Adam. Casa & Jardim (197): 20-3, jun. 1971.

Design: Arnold Wolfer, designer. Casa & Jardim (198): 24-7, jul. 1971.

Design: Geraldo de Barros. Casa & Jardim (199): 24-7, ago. 1971.

Novas tendências do design francês. Casa & Jardim (201): 8, out. 1971.

Desenho industrial: pesquisar para industrializar; projetos de Cauduro/Martini Arquitetos Associados. Acrópole (390/1): 31-3, nov./dez. 1971.

Design: Mario Rambelli. Casa & Jardim (203): 34-6, dez. 1971.
Nova linha de azulejos sai de um concurso de arquitetos. A Construção em São Paulo (1256): 21-2, mar. 1972.
Design: De Andrade. Casa & Jardim (208): 68-74, maio 1972.
Cadeiras. Casa & Jardim (211): 68-74, ago. 1972.
Desenho industrial dá mais colorido aos trens; projeto de Cláudio de Senna Frederico e João Paulo Lacerda. A Construção em São Paulo (1318): 5-8, maio 1973.
VISCONTI, Sávio. *O móvel e suas tendências.* Casa & Jardim (233): 106, jun. 1974.
Móvel prático: projeto de Monotti Levi Neto. Casa & Jardim (234): 6-8, jul. 1974.
Prêmio, desenho industrial: quiosque: projeto de Percival Lafer, Daniel Lafer e Gilberto Fagundes. CJ. Arquitetura (8): 80-1, 1975.
Para casa ou para presente. Casa & Jardim (252): 70-3, jan. 1976.
A funcionalidade do móvel atual; projetos de José Bioni Júnior e Paulo G. Santo. Casa & Jardim (255): 60, abr. 1976
O moderno design finlandês. Casa & jardim(260): 76-82, set. 1976.
Nos móveis, o talento do desenho nacional: Concurso Forma de Desenho Industrial. Projeto (2): 4-6, abr./maio 1977.
Premiação do Concurso Forma de Desenho Industrial. Módulo (46): 90-1, jul./set. 1977.
Móveis funcionais e dentro da ordem. Projeto (8): 24-5, set. 1978.
A antropometria no desenho brasileiro. Forma S.A. Móveis e Objetos de Arte. Projeto (15): 24-5 set./out. 1979.
SANTOS, Maria Cecília dos Santos. *A produção crescente no design brasileiro.* Projeto (21): 52-7, jul. 1980.

Artigos relacionados a grupos profissionais e entidades de classe:

Um lugar para o Desenho Industrial. Folha de São Paulo. 26 de junho de 1970.

A ABDI em 1974. CJ. Arquitetura (5): 84-5, maio/jul. 1974.

Artigos dirigidos à discussão do papel da disciplina e do profissional no contexto brasileiro:

Design como elemento de mediação interdisciplinar e configuração do ambiente

Design: é a própria vida. Correio da Manhã. 26 de junho de 1970.

TORRES, Maurício. *O Design Brasileiro ainda sem estilo. Qual será o seu futuro?* Jornal do Brasil. 30 de Julho de 1975.

LONDON, Valéria Munk. *A contradição entre criatividade e a importação de tecnologia – O Dilema do Desenho Industrial Brasileiro.* Jornal do Brasil. 25 de julho de 1977.

MAGALHÃES, Aloísio. *O que o desenho industrial pode fazer pelo país?* In: Arcos, 1998.

VENTURA, Zuenir. *Por um desenho industrial descolonizado.* Módulo (49): 90-9, jun./jul. 1978.

BARDI, Lina Bo. *As opções culturais do design.* Senhor (13): 110-1, abr. 1979.

*Design como elemento estratégico
para a indústria brasileira*

SANTOS, Antonieta. *Desenho Industrial*. Diário de São Paulo. 14 de junho de 1970.

LIMA, Mariângela A. de. *Design: a melhor maneira de fazer as coisas*. Folha de São Paulo. 28 de junho de 1970.

Design: a criação de um falso novo?. Folha de São Paul. 28 de junho de 1970.

Design no Brasil: bom. Mas ainda importamos. Folha de São Paulo. 28 de junho de 1970.

Nós compramos uma mensagem chamada produto. Folha de São Paulo. 28 de junho de 1970.

COURI, Norma. *O Faz-de-Conta do Bom Desenho*. Jornal do Brasil. 06 de Janeiro de 1971.

VENTURA, Alessandro. *Notas sobre o desenho industrial*. Casa & Jardim (221): 106, jun. 1973.

VENTURA, Alessandro. *O significado do desenho industrial na bienal e na profissão do arquiteto*. CJ. Arquitetura (3): 133-9, nov./dez. 1973/ jan. 1974.

BORELLI, Mário. *O design brasileiro*. Casa & Jardim (228): 100, jan. 1974.

KATINSKY, Júlio Roberto. *Os caminhos para o desenho industrial*. CJ. Arquitetura (5): 50-1, maio/jul. 1974.

REZENDE, Marco Antônio Amaral. *Design?* CJ. Arquitetura (5): 56-82, maio/jul. 1974.

REZENDE, Marco Antônio Amaral. *Produtos: a idéia Braun*. CJ. Arquitetura (5): 86-90, maio/jul. 1974.

LIZARRÁGA, Antônio G. *“Designer” ou desenhista industrial*. Casa & Jardim (234): 98, jul. 1974.

O Desenho Industrial – A Idéia Braun. Diário de São Paulo. 21 de julho de 1974. .

Calendário – O que é mesmo design? (A resposta, só no fim da semana). Jornal da Tarde. 24 de novembro de 1975.

Desenho Industrial no Brasil – Entre a compra e a cópia, uma profissão de muitos riscos. O Globo. 31 de julho de 1976.

REZENDE, Marcos A. A. Rezende. *A identidade do produto brasileiro.* Módulo (48): 77-81, abr./maio 1978.

A revolução tecnológica e a comunicação de massa valorizam o “designer”. Diário de São Paulo/Diário da Noite. 09 e 10 de julho de 1978.

Designer: elaboração do produto. Diário de São Paulo. 09 de agosto de 1978.

BARDI, Pietro Maria. *Design.* Senhor (13): 110, abr. 1979.

Design italiano, exemplo para o Brasil. Senhor (13): 112, abr. 1979.

Também na Meca do design. Senhor (13): 112, abr. 1979.

LEVY, Sonia. *O homem é o fim.* Senhor (13): 112, abr. 1979.

Prático, leve e lavável. Senhor (13): 113, abr. 1979.

Disciplina em vias de expansão. Senhor (13): 113, abr. 1979.

Feira não motivou industriais. Senhor (13): 113, abr. 1979.

PAIVA, José Luiz de Paula. *Embalagem, um mundo.* Senhor (13): 114, abr. 1979.

A pouca valia dos concursos. Senhor (13): 114, abr. 1979.

O tímido respeito ao DI. Senhor (13): 115, abr. 1979.

CAMPOS, Francisco de Paula Machado de. *Tecnologia vai ao povo. Através de um museu.* Senhor (13): 115, abr. 1979.

Entre a Arte e o Design. Senhor (13): 116, abr. 1979.

SEMERARO Jr., Francisco Augusto. *Os riscos de um design ausente.* Senhor (13): 116, abr. 1979.

CHITI, Carlos. *Forma, material e cor.* Senhor (13): 117, abr. 1979

AZEVEDO, José Olavo de. *Além do belo, o funcional. É o design.* Senhor (13): 117, abr. 1979.

Não temos Design. E de quem é a culpa? Senhor (13): 118-19,

abr. 1979.

JORDAN, Fred. *Todas as intenções do envelope*. Senhor (13): 120, abr. 1979.

E nenhuma escola de design. Senhor (13): 120, abr. 1979

MOURA, Laís. *Presença do design na Bienal*. Senhor (13): 120, abr. 1979.

Tipografia, design nascente. Senhor (13): 121, abr. 1979

Desenho Industrial terá agora o primeiro núcleo. O Estado de São Paulo. 29 de novembro de 1979.

O Design Brasileiro pode agora ter sua oportunidade. Folha de São Paulo. 29 de Novembro de 1979.

Compra de projeto estrangeiro prejudica "design" brasileiro. Jornal do Brasil. 03 de dezembro de 1979.

ALMEIDA, Ricardo Porto de. *Brasil procura seu desenho industrial*. O Estado de São Paulo. 16 de março de 1980.

Artigos de caráter histórico

SANTOS, Paulo F. *A revolução industrial e a mecanização das artes*. O Estado de São Paulo – Suplemento Cultural. 30 de dezembro de 1979.

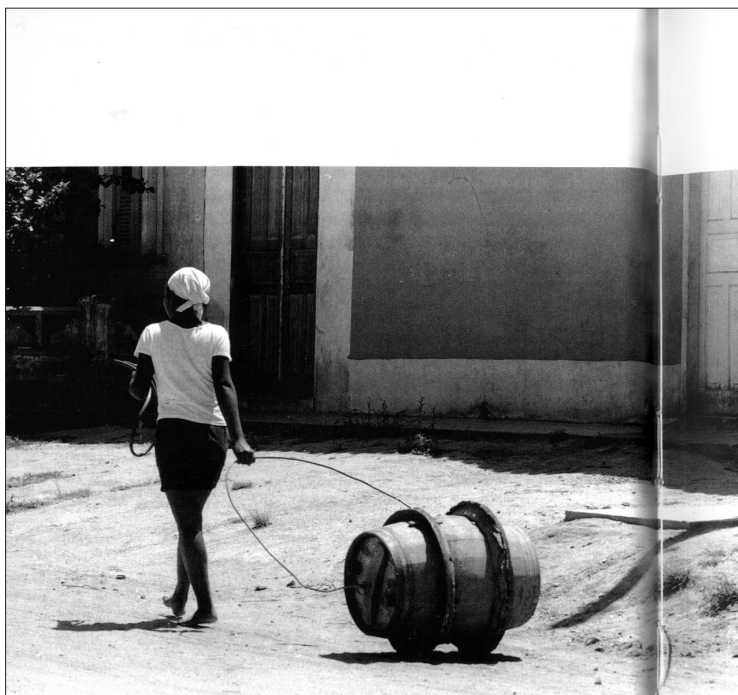
Artigos relativos ao desenvolvimento da disciplina em outros países:

PIGNATARI, Décio. *Design: ordem e invenção*. C.J. Arquitetura (5): 29-30, maio/jul. 1974.

PAPANÉK, Victor. *Depoimento: o que é design?* Trad. De M. A. Amaral Rezende. C.J. Arquitetura (5) 12-6, maio/jul. 1974.

MAGALHÃES, Aloísio. *O que o desenho industrial pode fazer*

pele país? In: Arcos, 1998



Cabo Frio, 1973; foto Beto Felício.

O que o desenho industrial pode fazer pelo país?

Por uma nova conceituação e uma ética do desenho industrial no Brasil

Aloísio Magalhães

Aloísio Magalhães, designer, artista plástico, político, foi um dos fundadores da Escola Superior de Desenho Industrial e desempenhou papel fundamental no quadro da produção e divulgação do design no Brasil. Em 1977, em comemoração a seus quinze anos de existência, a ESDI promoveu um debate durante o qual Aloísio proferiu esta palestra. Naquela ocasião, já iniciada sua trajetória pela administração pública da cultura, movida inicialmente pela busca de um desenho nacional, havia criado em Brasília uma instituição dedicada ao registro de componentes da cultura brasileira, o Centro Nacional de Referência Cultural. Data da mesma época sua última participação em um projeto de design gráfico, o símbolo para o Banco Boavista. Não havia, entretanto, abandonado a idéia de ser designer. Ao contrário, é possível dizer que sua atividade de projeto transferiu seu foco, para se ampliar. Ao longo dos anos que se seguiram, poucos infelizmente, Aloísio Magalhães trabalhou como nunca para traçar um projeto de um novo Brasil.

Na ocasião em que comemoramos os quinze anos da fundação da ESDI, uma avaliação do caminho percorrido torna-se oportuna e até mesmo indispensável.

Dessa trajetória é possível identificar os parâmetros e indicadores positivos e negativos, que são instrumentos indispensáveis para, conscientes da realidade brasileira de hoje, projetar-se uma perspectiva futura, as novas coordenadas de uma ação adequada e eficaz.

O valor de uma ação se mede no tempo e se insere no processo histórico, não apenas pela sua duração temporal, mas também pela relação entre esta duração e a intensidade da atuação. Este parece ser justamente o caso. A ESDI identifica-se como marco da implantação da atividade no Brasil porque somente quando se inaugura uma estrutura que garanta a sua continuidade – a escola – uma atividade adquire verdadeiramente sua existência autônoma.

Este parece ser o sinal indispensável a qualquer seguimento de processo vivo: a preservação das espécies.

Assim os valores de continuidade e intensidade, adquiridos na ESDI, ou através dela, nestes quinze anos de percurso, representam para todos nós, profissionais de desenho industrial, o núcleo de condensação indispensável para uma reflexão.

Em primeiro lugar, reporto-me à escolha do modelo abrangente que foi adotado, dividindo a atividade em duas grandes áreas de atuação: a que se refere à forma do produto e a que se refere à comunicação visual. Guiados provavelmente mais por convergências ordenadas pela intuição do que pelo exercício racional de uma opção, essa escolha parece conter um paradoxo: pode a intuição induzir a um modelo voltado basicamente para a razão e o método? É provável que se tivéssemos exercido uma opção racional, teríamos preferido um modelo aparentemente mais próximo da natureza espontânea e intuitiva do nosso temperamento latino e tropical. Mas, na lógica das coisas, a intuição precede sempre a razão, o que vale dizer que o modelo adotado, aparentemente contraditório, provou ter sido o mais certo. Pois somente através dele nos foi possível introduzir os componentes da razão e do método necessários à formulação de uma dialética, com a nossa quase excessiva valoração dos elementos intuitivos.

A esses elementos oriundos de nossa latinidade, acrescentem-se os valores originais de uma cultura autóctone do índio brasileiro e, posteriormente, os de origem africana, como componentes básicos da nossa formação cultural. O cadinho assim formado indicava uma saturação carente de componentes da razão e do método: o mineral parecia ser turvo, sem a transparência cristalina do diamante.

Aliás, registre-se que esse fenômeno de adaptação entre a intuição e a razão não é original em nosso caso, pois encontra precedentes em outros momentos fundamentais de nosso processo histórico: José Bonifácio, o Patriarca da Independência, professor de mineralogia em Coimbra, espírito admirável pela formação antecipadamente científica, se apresenta como o arquiteto indispensável no processo, até então desordenado, da nossa emancipação política.

A posterior repercussão no Brasil do pensamento positivista, mais no que ele trazia como formulário de filosofia racional do que pela sua ordenação pseudo-religiosa, foi um elemento de grande importância para o processo de institucionalização de nossa República. Ou ainda, e mais próximo de nós, o traço original, espontâneo e intuitivo de Lúcio Costa ao riscar Brasília, revelando a simetria e a ordem cartesianas. O que de verdadeiro representou a adoção desse modelo, Desenho Industrial/Comunicação Visual na implantação do Desenho Industrial no Brasil?

Em primeiro lugar, evitou a natural fragmentação da atividade em inúmeras e imediatas especializações, antes que se pudessem avaliar as necessidades e as peculiaridades do nosso contexto sócio-econômico. Por outro lado, nos proporcionou a abrangente e ampla visão de conjunto, que só este modelo oferece.

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

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

Como segundo ponto desta reflexão, gostaria de enfatizar o caráter interdisciplinar do Desenho Industrial. Trata-se de uma atividade

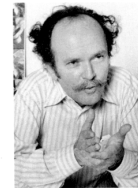
contemporânea e, como tal, nasceu da necessidade de se estabelecer uma relação entre diferentes saberes. Nasceu portanto naturalmente interdisciplinar.

Isto coincide com a percepção, já agora não somente de pensadores isolados, mas também de organismos. Basta ver o último relatório do Banco Mundial, as últimas especulações do Clube de Roma, a recente criação do Fundo Internacional de Cultura pela UNESCO, as recomendações do Sínodo do Vaticano no documento "Justiça no mundo". Todos conscientes de que o chamado processo de desenvolvimento de uma cultura não se mede somente pelo progresso e pelo enriquecimento econômico, mas por um conjunto mais amplo e sutil de valores. Isto quer dizer que só através da análise e de estudos interdisciplinares, se poderá alcançar a compreensão do conjunto de fatores que serão capazes de configurar um crescimento verdadeiramente harmonioso.

Aos fatores econômicos privilegiados até bem pouco foram acrescentados os fatores sociais e, já agora, a compreensão do todo cultural. O Desenho Industrial surge naturalmente como uma disciplina capaz de se responsabilizar por uma parte significativa deste processo. Porque não dispondo nem detendo um saber próprio, utiliza vários saberes; procura sobretudo compatibilizar de um lado aqueles saberes que se ocupam da racionalização e da medida exata – os que dizem respeito à ciência e à tecnologia – e de outro, daqueles que auscultam a vocação e a aspiração dos indivíduos – os que compõem o conjunto das ciências humanas.

Assim, da postura inicial de uma visão imediatista e inevitavelmente consumista de produzir novos bens de consumo, o desenhista industrial passa a ter, nos países em desenvolvimento, o seu horizonte alargado pela presença de problemas que recuam desde situações, formas de fazer e de usar basicamente primitivas e pré-industriais, até a convivência com tecnologias as mais sofisticadas e ditas 'de ponta'. Já não há mais lugar para o velho conceito de forma e função do produto como tarefa prioritária da atividade.

Transitamos num espectro amplo de diversidade de saberes e de situações muito distanciadas: da pedra lascada ao computador. Não estarão aí algumas indicações de uma reconceitualização da atividade? Não será esta a tarefa que deveremos fazer?



Aloysio Magalhães, em 1974, em seu escritório.

Considerações

Finais

Escrever '*Do desenho industrial ao design – uma bibliografia crítica para a disciplina*' ou qualquer texto cujo tema atém-se às questões relativas ao *design* é um grande desafio. Trata-se de adentrar num território movediço, cheio de dúvidas e incertezas, em que os caminhos são muitos. No entanto, são poucos os percorridos, e destes há que se escolher por algum, como tentativa de iluminar aspectos ainda pouco claros da disciplina.

Como são escassos os mapas e há poucas indicações seguras de caminhos para percorrer este campo, sobretudo no Brasil, era preciso iniciar com a tentativa de elaborar um novo mapa para os velhos caminhos, a fim de tornar mais seguras as posteriores incursões ao campo do *design*.

Dessa forma determinou-se como objetivo inicial construir uma bibliografia crítica sobre a disciplina, elaborada a partir de uma abordagem histórica inicialmente apoiada em três aspectos fundamentais: a crítica e a imprensa especializadas; as instituições de ensino e as exposições e a criação de estruturas expositivas. Destes, posteriormente, privilegiou-se a produção crítica publicada, pois não havia como abordar a significativa quantidade de material encontrado – uma das surpresas presentes ao longo do percurso – em tempo hábil para a conclusão das investigações.

Objetivando constituir um repertório de informações sobre a disciplina elegeu-se como fonte de pesquisa as décadas de 50, 60 e 70, período significativo para a instituição oficial da disciplina no país, graças à criação de escolas dedicadas ao ensino, e também um momento muito particular para o Brasil: a superação vertiginosa de uma estrutura predominantemente agrária para um modelo de economia baseado na produção industrial, com todas as suas conseqüências e modelos de planejamento para a nação que passam das mãos de um poder democrático para um regime militar extremamente desigual e opressor. São nestas circunstâncias que a disciplina pouco a pouco vai configurando-se nas circunstâncias nacionais.

Como adentrar nesta seara na atualidade sem dar conta dos aspectos relativos ao seu desenvolvimento? Do contato com o passado por meio da leitura analítica da produção cultural de uma época pretendeu-se entender o significado de desenho industrial no país durante o período e fundamentar abordagens atuais sobre o que hoje chamamos de *design*.

As noções de 'desenho industrial' e *design* assemelham-se a teorias relativas, surgem como tentativas de compreensão dos processos e dinâmicas circunscritas, sobretudo relacionadas aos objetos em uma sociedade num determinado período de tempo e, portanto, passíveis de superação, por seus caracteres de complexidade e perequidade.

Assim, a partir de um arcabouço de informações, impôs-se a perspectiva de reconhecimento da disciplina no Brasil à luz de cada um dos períodos: as décadas de 50, 60 e 70, os iluminando por meio de diálogos estabelecidos com outras produções internacionais sobre a área.

Se nos anos 50 a tradução de '*industrial design*' por 'desenho industrial' tanto aqui como no ambiente internacional ganhará matizes relacionados ao movimento moderno, por diversos fatores; nos anos 60, o questionamento crítico sobre as conquistas do movimento colocará em cheque a posição da disciplina num novo ambiente determinado por velozes mudanças tecnológicas, econômicas, políticas, sociais e culturais. Os reflexos dessas questões foram sentidos no Brasil, a partir dos anos 70, momento no qual a disciplina, caracterizada por aspectos mais amplos, tendo inclusive a sua nomenclatura revista, de 'desenho industrial' para '*design*', ganhará contornos específicos determinados pela situação social, política, econômica e cultural do país.

Quais serão os papéis a serem exercidos pela disciplina no contexto atual, a partir de uma perspectiva na qual ela se posiciona como configuradora do ambiente artificial em que vivemos? São muitas as opções: desde o favorecimento de um hedonismo individualista às configurações atentas das problemáticas relativas à sobrevivência e ao bem estar do indivíduo com um sentido mais abrangente e coletivo.

Há que se configurar o papel da disciplina levando-se em conta as várias formas de existências dentro de experiências locais.

Partindo-se do pressuposto de que, portanto, não se trata de um campo estático não há como deter-se em determinar um caráter definitivo ou conclusivo à disciplina, mas, sobretudo, examinar em cada contexto de espaço e tempo, o seu papel e o seu significado.

São esses termos, portanto, que deverão sempre determinar a necessidade de reconfigurar os mapas acerca das investigações e das atividades relativas ao que hoje chamamos de *design*: a constante indagação sobre quais ambientes serão determinados pela atividade

e como o ensino da disciplina poderá contribuir para uma consciência crítica aprofundada acerca do papel que o profissional deverá exercer, superadas às limitações direcionadas unicamente às configurações dos objetos, mas levando-se em conta o caráter, em grande parte, de configurador da experiência humana.

Índice geral

de artigos publicados nas
décadas de 50, 60 e 70

Móveis novos: projetos de Lina Bo e Giancarlo Piretti. Habitat (1): 53-9, out./dez. 1950.

Desenho Industrial: móveis desenhados por Achilina Bo Bardi. Habitat (5): 62-63, 1951.

Artesanato e indústria. Habitat (9): 86, 1952.

HAUNER, Carlo. *A nova cerâmica em São Paulo.* AD Arquitetura e Decoração (8) nov./dez. 1954.

BRUCK, Peter. *A forma e o espaço moderno.* AD Arquitetura e Decoração (13) set./out. 1955.

Forma: projetos de Carlos Hauner e Ernesto Hauner. AD Arquitetura e Decoração (9) jan./fev. 1955.

Sobre a nova educação diante dos problemas de automatização:

Hoschule für gestaltung. Habitat (34): 60, set. 1956.
Duas cadeiras; projeto de Paulo Archias Mendes da Rocha. Acrópole (219): 110, jan. 1957
PIGNATARI, Décio. *Forma, função e projeto geral*. AD Arquitetura e Decoração (24) jul./ago. 1957.
Mesinhas para exposição; projeto de Giancarlo Palanti. Acrópole (232): 159, fev. 1958.
Desenho Industrial Olivetti. Habitat (50):22-5, set./out. 1958.
Formas. Habitat (50): 40-1, set./out.1958
CRISPOTTI, Enrico. *Premissas históricas do desenho industrial*. Habitat (51): 20-3, nov./dez. 1958; (50): 34 –9, set./nov. 1958.
Desenho para interiores. Habitat (51):15-9, nov./dez. 1958.
DORFLES, Gillo. *As artes industriais na cidade nova*. Arquitetura e Engenharia (55): 8, set./out. 1959.
BARATA, Mário. *Artes industriais da Finlândia e arquitetura de exposições*. Módulo 2 (13): 22-3, abr. 1959.
GONÇALVES, Ritva Yara Urban. *A exposição da arte decorativa finlandesa*. Módulo 2 (13): 26-9, abr. 1959.
Henry Van de Velde: o “décor” para a dignidade da vida. Habitat (56): 9-11, set./out. 1959
Desenho industrial. Módulo 3 (17): 50-2, abr. 1960.
Construir com cubos. Habitat (63): 3-18, mar. 1961.
KNOX, John E. *Novo desenho de um moinho de café*. Módulo 7 (28): 44-7, jun. 1962.
Objeto estético vai se tornar utilidade. Arquitetura (7): 29-30, jan. 1963.
CORONA, Eduardo. *O desenho industrial, o arquiteto e iniciativas erradas*. Acrópole (292): 102, mar. 1963.
Desenho Industrial na GB. Arquitetura (10): 22-4, abr. 1963.
GULLAR, Ferreira. *Arte industrial na Checoslováquia*. Arquitetura (11): 21-5, maio 1963.

Renovação do "Industrial Design" no Brasil. Arquitetura (12): 40-1, jun. 1963.

GRINOVER, Lúcio. *Quatro arquitetos brasileiros em Paris*. Acrópole (297): 268-9, jul. 1963.

BLACK, Misha. *Desenho Industrial: arte ou tecnologia*. Arquitetura (14): 18-9, ago. 1963.

CECCON, Claudius S. P. *Escola Superior de Desenho Industrial: experiência de um ano e perspectivas*. Arquitetura (21): 10-3, mar. 1964.

CORONA, Eduardo. *Desenho Industrial*. Acrópole (304): 22, mar. 1964.

GRINOVER, Lúcio. *Desenho Industrial*. Habitat (76): 52-4, mar./abr. 1964.

CAUDURO, João Carlos. *Origem e desenvolvimento industrial no Brasil*. Habitat (76): 47-50, mar./abr. 1964.

PIGNATARI, Décio. *A profissão de desenhista industrial*. Arquitetura (21): 25-8, mar. 1964.

REGO, Flávio Monteiro. *Arquitetura e Desenho Industrial*. Arquitetura (16): 18-9, out. 1963; (22): 16-7, abr. 1964.

PIGNATARI, Décio. *O desenhista industrial*. Habitat (77): 39-42, maio/jun. 1964.

Móveis e Objetos. Habitat (77): 43-4, maio/jun. 1964.

Novas formas e novas utilidades. Habitat (79): 51-5, set./out. 1964.

O sentido de uma exposição. Acrópole (312): 33, nov./dez. 1964.

AQUINO, Flávio de. *Escola Superior de Desenho Industrial*. Módulo 8 (34): 32-8, ago. 1963; 9(38): 45-51, dez. 1964.

BAERLIN, Ronaldo e equipe. *Objeto sempre*. Arquitetura (31): 33, jan. 1965.

Escola Superior de Desenho Industrial. Arquitetura (31): 40-1, jan. 1965.

PROCHNIK, Wit Olaf. *Objetos de madeira*. Arquitetura (31): 38, jan. 1965.

CORONA, Eduardo. *ABDI, IAB, ESDI, FAU, UD, USE, etc*. Acrópole (317): 20, maio 1965.

Aparelhos médicos desenhados no Brasil; projeto de Carl Heinz Bergmiller. AC Arquitetura e Construção 1(1) 56-7, nov. 1966.

Eames, o criador. AC Arquitetura e Construção (0): 48-50, jul. 1966.

Você sabe ler objetos? AC Arquitetura e Construção 1 (2): 30-1, dez. 1966.

Uma bienal de desenho industrial. AC Arquitetura e Construção 1 (4): 38, abr./jun. 1967.

Uma casa experimental de nossa era: projeto de George Nelson. Habitat (60):17-22, maio/jun. 1967.

Prêmio Compasso de Ouro ABDI, Associação de Desenho da Itália. Arquitetura (71): 7-8, maio de 1968.

Desenho Industrial: projeto de José Carlos Bornancini e Nelson Ivan Petzold. Acrópole (351): 31, jun. 1968.

Desenho Industrial: Os italianos também são mestres. Jornal do Brasil. 05 de julho de 1969.

O desenho industrial da protoforma à formática. Jornal do Brasil. 01 de novembro de 1969.

Novas formas e cores. Casa & Jardim (180): 40-1, jan. 1970.

SANTOS, Antonieta. *Desenho Industrial.* Diário de São Paulo. 14 de junho de 1970.

Design: é a própria vida. Correio da Manhã. 26 de junho de 1970.

LIMA, Mariângela A. de. *Design: a melhor maneira de fazer as coisas.* Folha de São Paulo. 28 de junho de 1970.

Um lugar para o Desenho Industrial. Folha de São Paulo. 26 de junho de 1970.

Design: a criação de um falso novo?. Folha de São Paul. 28 de junho de 1970.

"Leva-eu" o táxi projetado para a cidade difícil. Folha de São Paulo. 28 de junho de 1970.

Design no Brasil: bom. Mas ainda importamos. Folha de São Paulo. 28 de junho de 1970.

Nós compramos uma mensagem chamada produto. Folha de São Paulo. 28 de junho de 1970.

Dinheiro novo como expressão de uma época. Folha de São Paulo. 28 de junho de 1970.

Objetos de bom desenho. Casa & Jardim (186): 63-6, jul 1970.

Cerâmica. Casa & Jardim (187): 72, ago. 1970.

Arquitetura de interiores. Projeto e Construção (0): 54-7, set. 1970.

Poltrona Wassily: projeto de Marcel Breuer. Casa & Jardim (190) nov. 1970.

Saarinen. Casa & Jardim (190): 34-5, nov. 1970.

Conjunto para jardim – projeto de Richard Shutz. Casa & Jardim (190): 37, nov. 1970.

Linha Barcelona – projeto Mies Van der Rohe. Casa & Jardim (190): 38-9, nov. 1970.

COURI, Norma. *O Faz-de-Conta do Bom Desenho.* Jornal do Brasil. 06 de Janeiro de 1971.

A importância do desenho industrial: Aurélio Martinez Flores. Casa & Jardim (193): 26-31 + 34, fev. 1971.

Móveis com material não convencional: projetos de Jorge O. Caron. Casa & jardim (193): 43-50, fev. 1971.

ARNOULT, Michel. *À procura de um produto democrático.* Casa & Jardim (195): 20-4, abr. 1971.

O móvel de hoje; projetos de Ernesto Hauner. Casa & Jardim (196): 20-3, maio 1971.

Uma jovem no campo do desenho industrial: Adriana Adam. Casa & Jardim (197): 20-3, jun. 1971.

Design: Arnold Wolfer, designer. Casa & Jardim (198): 24-7, jul. 1971.

Design: Geraldo de Barros. Casa & Jardim (199): 24-7, ago. 1971.

Novas tendências do design francês. Casa & Jardim (201): 8, out. 1971.

Desenho industrial: pesquisar para industrializar; projetos de Cauduro/Martini Arquitetos Associados. Acrópole (390/1): 31-3, nov./dez. 1971.

Design: Mario Rambelli. Casa & Jardim (203): 34-6, dez. 1971.

Nova linha de azulejos sai de um concurso de arquitetos. A Construção em São Paulo (1256): 21-2, mar. 1972.

Design: De Andrade. Casa & Jardim (208): 68-74, maio 1972.

Cadeiras. Casa & Jardim (211): 68-74, ago. 1972.

Desenho industrial dá mais colorido aos trens; projeto de Cláudio de Senna Frederico e João Paulo Lacerda. A Construção em São Paulo (1318): 5-8, maio 1973.

VENTURA, Alessandro. *Notas sobre o desenho industrial.* Casa & Jardim (221): 106, jun. 1973.

VENTURA, Alessandro. *O significado do desenho industrial na bienal e na profissão do arquiteto.* CJ. Arquitetura (3): 133-9, nov./dez. 1973/ jan. 1974.

BORELLI, Mário. *O design brasileiro.* Casa & Jardim (228): 100, jan. 1974.

A ABDI em 1974. CJ. Arquitetura (5): 84-5, maio/jul. 1974.

KATINSKY, Júlio Roberto. *Os caminhos para o desenho industrial.* CJ. Arquitetura (5): 50-1, maio/jul. 1974.

PAPANEK, Víctor. *Depoimento: o que é design?* Trad. De M. A. Amaral Rezende. C.J. Arquitetura (5) 12-6, maio/jul. 1974.

PIGNATARI, Décio. *Design: ordem e invenção.* CJ. Arquitetura (5): 29-30, maio/jul. 1974.

REZENDE, Marco Antônio Amaral. *Design?* CJ. Arquitetura (5): 56-82, maio/jul. 1974.

REZENDE, Marco Antônio Amaral. *Produtos: a idéia Braun.* CJ. Arquitetura (5): 86-90, maio/jul. 1974.

VISCONTI, Sávio. *O móvel e suas tendências.* Casa & Jardim (233): 106, jun. 1974.

LIZARRÁGA, Antônio G. *“Designer” ou desenhista industrial.*

Casa & Jardim (234): 98, jul. 1974.

Móvel prático: projeto de Monotti Levi Neto. Casa & Jardim (234): 6-8, jul. 1974.

O Desenho Industrial – A Idéia Braun. Diário de São Paulo. 21 de julho de 1974. .

Prêmio, desenho industrial: quiosque: projeto de Percival Lafer, Daniel Lafer e Gilberto Fagundes. CJ. Arquitetura (8): 80-1, 1975.

TORRES, Maurício. *O Design Brasileiro ainda sem estilo. Qual será o seu futuro?* Jornal do Brasil. 30 de Julho de 1975.

Calendário – O que é mesmo design? (A resposta, só no fim da semana). Jornal da Tarde. 24 de novembro de 1975.

Para casa ou para presente. Casa & Jardim (252): 70-3, jan. 1976.

A funcionalidade do móvel atual; projetos de José Bioni Júnior e Paulo G. Santo. Casa & Jardim (255): 60, abr. 1976.

Desenho Industrial no Brasil – Entre a compra e a cópia, uma profissão de muitos riscos. O Globo. 31 de julho de 1976.

O moderno design finlandês. Casa & Jardim(260): 76-82, set. 1976.

MAGALHÃES, Aloísio. *O que o desenho industrial pode fazer pelo país?* In: Arcos, 1998.

Nos móveis, o talento do desenho nacional: Concurso Forma de Desenho Industrial. Projeto (2): 4-6, abr./maio 1977.

Premiação do Concurso Forma de Desenho Industrial. Módulo (46): 90-1, jul./set. 1977.

LONDON, Valéria Munk. *A contradição entre criatividade e a importação de tecnologia – O Dilema do Desenho Industrial Brasileiro.* Jornal do Brasil. 25 de julho de 1977.

REZENDE, Marcos A. A. Rezende. *A identidade do produto brasileiro.* Módulo (48): 77-81, abr./maio 1978.

VENTURA, Zuenir. *Por um desenho industrial descolonizado.* Módulo (49): 90-99, jun./jul. 1978.

A revolução tecnológica e a comunicação de massa valorizam o “designer”. Diário de São Paulo/Diário da Noite. 09 e 10 de julho de

1978.

Designer: elaboração do produto. Diário de São Paulo. 09 de agosto de 1978.

Móveis funcionais e dentro da ordem. Projeto (8): 24-5, set. 1978.

Núcleo de Desenho Industrial. Folha de São Paulo. 11 de Março de 1979.

BARDI, Pietro Maria. *Design.* Senhor (13): 110, abr. 1979.

BARDI, Lina Bo. *As opções culturais do design.* Senhor (13): 110-1, abr. 1979

Design italiano, exemplo para o Brasil. Senhor (13): 112, abr. 1979.

Também na Meca do design. Senhor (13): 112, abr. 1979.

LEVY, Sonia. *O homem é o fim.* Senhor (13): 112, abr. 1979.

Prático, leve e lavável. Senhor (13): 113, abr. 1979.

Disciplina em vias de expansão. Senhor (13): 113, abr. 1979.

Feira não motivou industriais. Senhor (13): 113, abr. 1979.

PAIVA, José Luiz de Paula. *Embalagem, um mundo.* Senhor (13): 114, abr. 1979.

A pouca valia dos concursos. Senhor (13): 114, abr. 1979.

O tímido respeito ao DI. Senhor (13): 115, abr. 1979.

CAMPOS, Francisco de Paula Machado de. *Tecnologia vai ao povo. Através de um museu.* Senhor (13): 115, abr. 1979.

Entre a Arte e o Design. Senhor (13): 116, abr. 1979.

SEMERARO Jr., Francisco Augusto. *Os riscos de um design ausente.* Senhor (13): 116, abr. 1979. CHITI, Carlos. *Forma, material e cor.* Senhor (13): 117, abr. 1979.

AZEVEDO, José Olavo de. *Além do belo, o funcional. É o design.* Senhor (13): 117, abr. 1979.

Não temos Design. *E de quem é a culpa?* Senhor (13): 118-19, abr. 1979.

JORDAN, Fred. *Todas as intenções do envelope.* Senhor (13): 120, abr. 1979.

E nenhuma escola de design. Senhor (13): 120, abr. 1979.
MOURA, Laís. *Presença do design na Bienal.* Senhor (13): 120, abr. 1979.

Tipografia, design nascente. Senhor (13): 121, abr. 1979.

A antropometria no desenho brasileiro. Forma S.A. Móveis e Objetos de Arte. Projeto (15): 24-5 set./out. 1979.

Desenho Industrial terá agora o primeiro núcleo. O Estado de São Paulo. 29 de novembro de 1979.

O Design Brasileiro pode agora ter sua oportunidade. Folha de São Paulo. 29 de Novembro de 1979.

SANTOS, Paulo F. *A revolução industrial e a mecanização das artes.* O Estado de São Paulo – Suplemento Cultural. 30 de dezembro de 1979.

Compra de projeto estrangeiro prejudica “design” brasileiro. Jornal do Brasil. 03 de dezembro de 1979.

ALMEIDA, Ricardo Porto de. *Brasil procura seu desenho industrial.* O Estado de São Paulo. 16 de março de 1980.

Um lugar para o desenho industrial. Folha de São Paulo. 26 de junho de 1980.

SANTOS, Maria Cecília dos Santos. *A produção crescente no design brasileiro.* Projeto (21): 52-7, jul. 1980.

SANTOS, Maria Cecília dos Santos. *Desenho industrial busca seus caminhos.* Projeto (22): 15-7, ago. 1980.

Bibliografia geral

ACAYABA, Marlene Milan. *Branco e Preto: uma história de design brasileiro nos anos 50*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994.

AMARAL, Aracy. *Arte Construtiva no Brasil*. AMARAL, Aracy (org.). São Paulo: Companhia Melhoramentos; São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1998. (Coleção Adolpho Leirner) p.29-46.

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mario Pedrosa: Itinerário Crítico*. São Paulo: Editora Pagina Aberta, 1991

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *História da arte como história da cidade*. Martins Fontes, 1995.

_____. *Progetto e oggetto. Scritti sul design*. GAMBA, Cláudio. (org.). Milano, Edizioni Meduza, 2003.

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

BARDI, Lina Bo. *Tempos de grossura: o design no impasse*. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

BARDI/ FERRAZ. Lina Bo/ Marcelo Carvalho (coord.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Empresa das Artes: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1993.

BARDI, Pietro Maria. *Mestres, artífices, oficiais e aprendizes no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris Brasil, 1981.

_____. *Excursão ao território do design*. São Paulo: Banco Sudameris Brasil, 1986.

_____. *História do MASP*. São Paulo: Instituto Quadrante, 1992.

BASUALDO, Carlos. *Vanguarda, cultura popular e indústria cultural no Brasil*. BASUALDO, Carlos (org.). São Paulo: Cosa Naify, 2007.

BAUDOT, François. *Moda do Século*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

BRANZI, Andrea. *Introduzione al design italiano: una modernità incompleta*. Milano: Baldini & Castoldi, 1999.

BONSIEPE, Gui. *Desenho Industrial, Tecnologia e Subdesenvolvimento*. Nicolau A. Guida Neto (trad.). São Paulo: FAU.

_____. *Teoría y práctica del diseño industrial : elementos para una manualística crítica / Gui Bonsiepe*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1978.

_____. *Paesi in via di sviluppo: la coscienza del disegno e la condizione periferica*. In: CASTELNUOVO, Enrico (org.) *Storia del Disegno Industriale – 1919-1990 Il domínio del design*. Milano: Electa, 1991.

CASTELNUOVO, Enrico. *Storia del Disegno Industriale – 1919-1990 Il domínio del design*. CASTELNUOVO, Enrico (org.) Milano: Elec-

ta, 1991.

CASTELNUOVO/GLUBER/MATTEONI. Enrico/Jacques/Dario. *L'oggetto misterioso*. In: CASTELNUOVO, Enrico (org.) *Storia del Design Industriale – 1919 – 1990 Il dominio del design*. Milano: Electa, 1991.

CARDOSO, Rafael. *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. CARDOSO, Rafael (org.) São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blücher, 2004.

CORBUSIER. Le. *A Arte Decorativa*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DORFLES, Gillo. *Introduzione al disegno industriale*. Bologna, 1963.

_____. *Simbolo, comunicacion y consumo*. VIALE, Maria Rosa (trad.). Barcelona: Lumen, 1967

_____. *Artificio e Natura*. Torino, 1968.

_____. *Devenire della critica*. Torino: Einaudi, 1982.

_____. *O design industrial e a sua estética*. Lisboa, 1991.

ESCOLA SUPERIOR DE DESENHO INDUSTRIAL. ESDI – *Conseqüências de uma idéia*. Catálogo comemorativo dos 30 anos da Escola Superior de Desenho Industrial ESDI. Rio de Janeiro, 1993.

FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

FUSCO, Renato de. *Storia del Design*. Bari, 1985.

GEEL/LÉVY. Catherine/ Catherine. *100% India*. Chronicle Books, 2005

GIEDION, Siegfried. *Mechanization takes command: a contribution to anonymous history*. New York: Oxford University Press, 1948.

KATINSKY, Júlio Roberto. . In ZANINI, Walter (org.) *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2ºv.,

1983.

LEITE, João de Souza. *A herança do olhar: o design de Aloísio Magalhães*. Rio de Janeiro: Artviva, 2003.

_____. *De costas para o Brasil – o ensino de um design internacionalista*. In: MELO, Chico Homem de (org.). *O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

LUPTON, Ellen. *Pensar com tipos: um guia para designers, escritores, editores e estudantes*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MELO, Chico Homem de. *O design gráfico brasileiro: anos 60*. MELO, Chico Homem de (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MONTANER, Josep Maria. *La modernidad superada - Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1997.

MORAES, Dijon De. *Análise do design brasileiro: entre mimese e mestiçagem*. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.

NESBITT, Kate. *Uma nova agenda para a arquitetura: teórica (1965-1990)*. NESBITT, Kate (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NETO, Eduardo Barroso. *Estratégia de design para países periféricos*. Brasília: Ed. CNPq, 1981, p.17.

NIEMEYER, Lucy. *Design no Brasil: origens e instalação*. Rio de Janeiro, Ed. 2AB, 1997.

PAPANEEK, Victor J. *Diseñar para el mundo real : ecología humana y cambio social*. ALVARO, Luis Cortés de (trad.). Madrid : H. Blume Ediciones, 1977.

PEDROSA, Mario. *Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica*. In: *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. AMARAL, Aracy (org.). São Paulo, Editora Perspectiva, 1981.

_____. *Política das artes: textos escolhidos/ Mario Pedrosa*. ARANTES, Otilia (org.). São Paulo: Edusp, 1995.

_____. *Forma e percepção estética/ Mario Pedrosa*. ARANTES, Otilia (org.). São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *Acadêmicos e moderno: textos escolhidos III/ Mario Pedrosa*. ARANTES, Otilia (org.). São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*/Mario Pedrosa. ARANTES, Otilia (org.). São Paulo: Edusp, 2000.

PEVSNER, Nikolaus. *Pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

_____. *Estudios sobre arte, arquitectura y diseño : del manierismo al romanticismo, era victoriana y siglo XX*. Barcelona : Gustavo Gili, 1983

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.202.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. *Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura*. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos>.

SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. *Móvel moderno no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP, 1995.

SEGAWA/CREMA/GAVA. Hugo/Adriana/Maristela. *Revistas de arquitetura, urbanismo, paisagismo e design: a divergência de perspectivas*. Ci. Inf., Brasília, v.32, n.3, p. 120-127, set./dez. 2003.

STOLARSKI, André. *Alexandre Wollner e a formação do design moderno no Brasil: depoimentos sobre o design visual brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

VERSIANI/SUZIGAN. Flávio/Wilson. *O processo brasileiro de industrialização: uma visão geral*. (Texto preparado para a seção relativa à industrialização da América Latina no X Congresso Internacional de História Econômica, Louvain, agosto de 1990).

WODD/FRASCINA/HARRIS/HARRISON. Paul/Francis/Jonathan/Charles. *Modernismo em Disputa - A arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

