

AUH

2502

O INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MUSEU DE ARTE MODERNA (MAM) DE SÃO PAULO DOS ANOS 1950*

Ethel Leon

Resumo

Possíveis razões para a curta existência e para o fechamento do Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo (MAC) são debatidas, apesar de a genealogia declarada dos fundadores da escola estender-se à Bauhaus Dessau e ao Institute of Design de Chicago. Aponta-se para a hipótese de a escola ter tido curta duração por não ter qualquer utilidade para as indústrias paulistas, cujos responsáveis apoiavam-se em mentalidade alheia ao universo do projeto como campo de inovação, que exclui o procedimento da cópia e depende de nível intelectual elevado.

Abstract

Possible reasons to the brief existence and the closure of Museu de Arte de São Paulo's Instituto de Arte Contemporânea (Contemporary Art Institute) are debated starting from declared genealogy of the school founders to Bauhaus Dessau and Institute of Design, Chicago. Hypotheses of the school's short term is its non-usefulness to industries of São Paulo, whose entrepreneurs were not aware of design as a field of innovation which excludes the copy as an industrial procedure and depends on elevated intellectual level.

* Trabalho final apresentado à prof. Maria Irene Szmrecsanyi na disciplina Necessidades Populares e Consumo Cultural, do curso de pós-graduação da FAU-USP. Agradeço à professora sugestões aqui desenvolvidas.

1. Maria Cecília Loschiavo dos Santos menciona o IAC em sua tese de doutorado *Tradição e Modernidade no Móvel Brasileiro. Visões de Utopia na Obra de Carrera, Tenreiro, Zanine e Sérgio Rodrigues*, FAU-USP, 1993. Lucy Niemeyer, ao estudar a ESDI (*Design no Brasil, Origens e Instalação*, Rio de Janeiro: 2AB, 2000), cita o IAC, a partir de matéria sobre Pietro Maria Bardi assinada por mim na revista *Design & Interiores*. Não há livros de história do design brasileiro e mesmo o texto de Júlio Katinsky publicado por Walter Zanini em sua *História da Arte no Brasil* não faz referência ao IAC, embora fale da escola do MASP. A única análise mais detalhada de um programa do IAC que conheço está no livro de Marlene Acayaba, *Branco e Preto* (São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994) em que é analisada a proposta de curso de Composição de Jacob Ruchti.

O Instituto de Arte Contemporânea foi a primeira escola de *design* no Brasil. Anunciada em 1950 por Pietro Maria Bardi, funcionou no Museu de Arte de São Paulo de 1951 a 1953. Com apenas trinta vagas e um programa completamente inovador no quadro da chamada educação artística, tem recebido pouca atenção dos estudiosos de *design*¹ que, recentemente, passaram a citá-la, reparando a histórica injustiça de considerar a Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), fundada no Rio de Janeiro em 1963, como a primeira escola de *design* do Brasil. Apesar de sua curta duração e de seu pequeno número de alunos, o IAC teve grande vigor, se considerarmos que entre seus alunos estavam muitos daqueles que formariam um campo específico de trabalho e que também seriam fundamentais na definição ideológica do papel do *designer*, além de partilharem um saber racionalista. Pois perfilam-se entre os estudantes do IAC Alexandre Wollner, Emilie Chamie, Maurício Nogueira Lima, Antonio Maluf, Ludovico Martino, Irene Ruchti, Estella Aronis, Attilio Baschera, Aparício Basílio da Silva entre outros.

Muita são as questões suscitadas pela fundação, pelo programa e pelo desempenho dessa primeira escola de *design* brasileira. Nesse

trabalho, proponho-me a acenar para algumas delas que dizem respeito à sua curta duração, já que, a rigor, a escola tinha um projeto de curso de quatro anos, que não chegou a completar. Ou seja, a primeira turma da escola, que ingressou no curso em 1951, não conseguiu concluí-lo. Apesar disso, é opinião unânime, entre seus participantes, a enorme importância que a escola teve em sua formação.² Para alguns, tratou-se da única escola profissional cursada. Para outros, que fizeram novos cursos posteriormente, tratou-se de uma importante bagagem teórico-prática, que pavimentou a base de uma prática profissional de *design* no Brasil.

A base do pensamento de Bardi para a formação do IAC parecia adequada à pujança industrial demonstrada por São Paulo nos anos que se seguiram ao final da II Guerra. No texto intitulado *Uma Escola de Desenho Industrial no Museu*, Bardi anuncia a inauguração da escola com as seguintes palavras:

O Masp inaugurará uma escola de Desenho Industrial especialmente dedicada aos jovens que desejam se iniciar nas artes industriais. O Desenho Industrial no Brasil ainda está para ser feito e enormes possibilidades defrontam-se para todos aqueles que, dedicando-se a este ramo de atividades, saberão acompanhar o espírito nitidamente contemporâneo de nossa época adaptando as mesmas linhas estéticas das artes puras às assim chamadas artes aplicadas e criando uma correspondência (sic) de valores estéticos entre umas e outras de forma que a atividade das primeiras não continue despreendida das necessidades e utilidades diárias da vida prática, mas engendre uma visão de conjunto harmoniosa de todas as artes dentro de uma concepção orgânica (sic).³

Num outro texto de Bardi, sem data, lê-se:

Não visa a escola criar artistas, mas sim orientar os jovens com uma preparação técnica e artística bem dirigida, no sentido de dar-lhes a possibilidade de trabalhar, criar e contribuir para o incremento da indústria em geral dentro de um espírito e um gosto apuradamente contemporâneos.

Ou, ainda, como publicado no Diário de São Paulo, em fevereiro de 1951:

São Paulo, como cidade tipicamente industrial, é a que oferece grandes possibilidades de concretizar esse empreendimento (o IAC), pois uma escola com tais objetivos tem que viver forçosamente em paralelo com as indústrias, a exemplo do que foi feito pela 'Bauhaus' na Alemanha (Diário de S. Paulo: 28/02/1951).

Jacob Ruchti esclarece, em artigo publicado na revista *Habitat*, que

O curso do I.A.C. em São Paulo é uma adaptação (sic) às nossas condições e possibilidades do célebre curso do Institute of Design de Chicago, dirigido pelo arquiteto Serge Chermayett (sic), e fundado em 1937 por Walter Gropius e Moholy-Nagy como uma continuação do famoso Bauhaus de Dessau. O I.A.C. representa portanto em São Paulo – de uma maneira indireta – as principais idéias da Bauhaus, depois de seu contacto com a organização industrial norte-americana (Ruchti, Jacob, 1951: 62).

O texto a seguir explicita melhor a aproximação com a indústria norte-americana:

Surgiu então a famosa 'Bauhaus' com Gropius, Breuer e outros, a escola de desenho industrial criadora de inúmeras soluções novas que hoje nos são familiares como as cadeiras de tubo de aço, móveis de aço etc. Depois os americanos continuaram e desenvolveram essa experiência no conhecido Institute of Design de Chicago, chefiado por Moholy-Nagy, ex-professor da Bauhaus.... Todas essas iniciativas não podem passar ignoradas no Brasil, principalmente em São Paulo, grande centro industrial. Hoje a arte não pode mais ser vista como especialidade de um grupo fechado. Ela tem que ir ao encontro dessa transformação da fisionomia do mundo feita pela indústria e nas mesmas proporções (Diário de São Paulo, 8 de março de 1950).

Se a escola era tão boa, segundo seus ex-alunos; se estava ancorada no Masp, instituição que não parou de crescer em importância cultural no cenário brasileiro⁴, se seu programa se baseava

2. Emilie Chamie, Estella Aronis, Ludovico Martino, Luz Hossaka, Alexandre Wollner e Irene Ruchti relataram a importância da escola na sua formação em depoimentos à autora.

3. Os textos de Pietro Maria Bardi citados nesse trabalho são manuscritos ou datilografados e se encontram no arquivo do MASP, a maioria deles sem data. Há alguns deles que se encontram repetidos tais quais em jornais pertencentes aos *Diários Associados*, sem assinatura. O professor Flávio Motta, em entrevista à autora, confirmou que os quadros dirigentes do MASP tinham espaço fixo nos jornais de Chateaubriand.

4. Não é bem assim. De alguns anos para cá, o Masp está em franca decadência...

na necessidade de responder à crescente industrialização de São Paulo nos anos 1950; se havia clareza programática de seu fundador, Pietro Maria Bardi, dos laços que a escola deveria constituir com a indústria, o comércio, os serviços e as novas instituições culturais, por que ela não vingou?

Dentre as iniciativas do Masp daquele período esteve a constituição de uma Escola de Propaganda, que deu origem, posteriormente, à Escola Superior de Propaganda e Marketing, autônoma. Ou seja, mesmo que o Masp tenha-se desobrigado a dar continuidade a um projeto pedagógico, tal projeto encontrou pouso em outras instituições e seguiu sua rota, tornando-se centro formador de profissionais de uma atividade fundamental do capitalismo: a publicidade.

E o *design*? Não seria atividade fundamental? Não viveu um crescimento extraordinário dos anos 1950 até hoje? Não passou a fazer parte da formulação de políticas industriais de países como a Inglaterra, a Espanha, a China, o Japão, a Coreia do Sul e tantos outros? Não foi motor de reconstrução industrial do pós-II Guerra Mundial na Itália e, em parte, na Alemanha, independentemente de ações oficiais? Não se estendeu na abertura de escolas e escritórios nos Estados Unidos? Por que no Brasil, apesar da iniciativa de Bardi, apesar de uma base industrial, apesar dos avanços da arte, o *design* não se tornou parte da estratégia de desenvolvimento econômico? Talvez esta seja a pergunta mais profunda a ser feita para entender a não-vigência do IAC. No entanto, antes de chegar a ela, gostaria de examinar algumas hipóteses.

IAC anticapitalista?

A primeira delas diz respeito às relações de tensão que poderiam existir entre uma escola artisticamente avançada e o ambiente no qual esta se inseriu, a exemplo do que ocorreu com a própria Bauhaus Weimar, Dessau e Berlim.

O IAC foi um empreendimento pioneiro no Brasil, que visava formar um saber de novo tipo, artistas para a indústria. Teve como referência a

escola Bauhaus, da segunda fase, quando funcionou na cidade de Dessau, na Alemanha, abandonando, nesse período, o ideário místico e expressionista de sua implantação, na cidade de Weimar. Em Dessau, sob a direção de Walter Gropius e, mais tarde, de Hannes Meyer, a escola buscou formar artistas para a indústria dentro de um ideário técnico-produtivista, que não abria mão do rigor formalista⁵.

Depois do fim da Bauhaus, com a emigração de muitos de seus professores para os Estados Unidos, a escola de *design* situada em Chicago – Institute of Design de Chicago – tornou-se a herdeira do ideário da Bauhaus.

No entanto, o sentido da produção da arquitetura e do *design* modernos nos Estados Unidos alterou-se profundamente. Na Alemanha, a Bauhaus decantou as vanguardas artísticas do começo do século XX, empenhada, ao mesmo tempo, numa radical quebra de padrões escolares herdados da Academia. Ou seja, tornara-se uma escola em que a divisão entre arte e artesanato era profundamente questionada. Apesar de ter como horizonte a produção industrial e, para esse sentido dirigir boa parte de suas pesquisas, trazendo para o campo de experimentos materiais barateados pela II Revolução Industrial, como o aço utilizado em projetos de mobiliário, a Bauhaus reconhecia a cultura artesanal como depositária de um saber indispensável ao projeto de artefatos industriais. Nesse sentido, fundava seus ensinamentos em oficinas artesanais, que ocupavam seus estudantes tanto quanto o aprendizado teórico ligado às formas (Argan, 1988: 42).

Nos Estados Unidos, quando as vanguardas européias foram descobertas pelo MoMA e pelas elites, tratava-se de empunhar uma bandeira estética adequada à grandeza das grandes corporações capitalistas. Se a Bauhaus, na Alemanha, fora perseguida, durante todo o tempo de sua existência, pelos conflitos político-sociais da sociedade alemã do período, e era vista, com frequência, como célula de “bolcheviques”, tanto pelas administrações locais, como pelo governo nazista, a partir de

5. É extensa a bibliografia sobre a Bauhaus. Anoto aqui, pela riqueza documental o texto de DROOSTE, Magdalena/ Bauhaus archiv. *Bauhaus 1919-1933*. Köln., Taschen, 2002. Para uma apreciação crítica dos períodos Weimar e Dessau, vale a pena consultar SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. *Notas para uma História do Design*. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.

1932, nos Estados Unidos, a escola tornou-se o “estilo Bauhaus”, devidamente domado e colocado a serviço da racionalidade instrumental capitalista das grandes corporações.

O IAC, ao se fundamentar na Bauhaus Dessau e no Instituto de Chicago, montou uma escola subordinada às necessidades da indústria, alheia a clamores da social-democracia de esquerda alemã. Acrescente-se a essa filiação a Dessau, a admiração que Pietro Maria Bardi manifestava em seus cursos e nos contatos com os estudantes do IAC pelo *designer* franco-americano Raymond Loewy, considerado o maior expoente do *styling* e considerado o modelo pioneiro de uma relação *design*-indústria que se constituiria a partir dos anos 1930 nos Estados Unidos. Loewy, entre outros atributos, é reconhecido como o *designer* que moldou um padrão de relacionamento comercial com empresas e que inaugurou ou validou um discurso do *design* como instrumento de *marketing*, de sucesso de vendas, ou seja, de seu papel na obtenção de lucros.

Esse amálgama referencial operado por Bardi no IAC afasta qualquer hipótese de a escola não ser aceita por qualquer postura anticapitalista pelos meios industriais paulistanos. Em um dos escritos guardados pelo arquivo do MASP e assinados por Pietro Maria Bardi lê-se:

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

Ou ainda:

Assim sendo, decidiu o Museu criar um Instituto de Arte Contemporânea que funcionará com caracter essencialmente didático destinando-se a formar técnicos em assuntos como cerâmica, artes gráficas, tecelagem, metais, mobiliário, bordados, esmaltes, jardinagem, desenho, pintura e plástica em geral adaptados para fins industriais. Funcionando em conjunto com o próprio Museu tem a escola a vantagem (sic) de valer-se de todo o material didático, da coleção de fotografias, objetos originais biblioteca especializada.

Não visa a escola criar artistas, mas sim orientar os jovens com uma preparação técnica e artística bem dirigida, no sentido de dar-lhes a possibilidade de trabalhar, criar e contribuir para o incremento da indústria em geral dentro de um espírito e um gosto apuradamente contemporâneos.

Bardi empunhava a bandeira de uma atualização cultural dos industriais. Em nenhum momento de seu discurso há qualquer referência a um caráter utópico do *design*, seu papel democratizador, bandeira que viria a ser empunhada pelos dirigentes da escola de Ulm.⁶

Vale lembrar que, depois da Bauhaus e suas “recriações” nos Estados Unidos, o IAC era talvez a primeira iniciativa de dar continuidade a um ensino que combinasse arte e técnica em grande estilo. Fazia parte de um programa pedagógico que se assentava na criação de um acervo internacional de arte no MASP, amparado por exposições temporárias de arte contemporânea e por iniciativas pedagógicas diversas, dentre as quais os cursos livres de desenho e gravura. A idéia das formas universalmente preciosas, capazes de informar o projeto estético, seja no plano da arte, seja no plano da ‘arte aplicada’ se materializava na chamada Vitrine das Formas do MASP.

Estão expostas nesta vitrine desde a curiosa raiz de uma árvore até o último tipo de máquina de escrever Olivetti, passando-se pelos vasos egípcios, gregos, florentinos etc.; a máquina de escrever ali se apresenta

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

como um típico exemplo das possibilidades estéticas de um produto industrial, que foi devidamente projetado por um desenhista industrial (Wollner, 2003: 49).

Tratava-se, portanto, de dar às formas cotidianas o mesmo estatuto da produção artística.

IAC – moderno demais?

Uma segunda hipótese para entender a curta duração da escola seria uma modernidade “excessiva” de seu conteúdo. A visão moderna, universalizante de Bardi, que convenceu Chateaubriand a não montar um museu tradicional como o de Belas Artes no Rio de Janeiro, poderia ser difícil de absorver por nossas elites acanhadas culturalmente?

Quero fazer um museu de arte antiga e moderna” dizia Chateaubriand a Bardi. Ao que o jornalista que nos anos 20 foi redator do *Corriere della Sera* retrucou: “Arte não é antiga nem moderna. A arte está em tudo, nas ruas. Faça um museu de arte, o MASP” (Leon, 1990: 65-69).

Nossas classes dirigentes pareciam absorver muito bem as idéias modernas no campo da arte e da arquitetura. O projeto moderno desenvolvia-se no Brasil e, especialmente em São Paulo, de forma exemplar. O IAC foi pensado e efetivado no mesmo período em que se desenrolavam as ações de comemoração do IV centenário da cidade, tão bem estudadas por Maria Arminda do Nascimento Arruda (2001: 71-104). A abertura da escola se deu no mesmo ano da realização da I Bienal de Artes. Ou seja, o *aggiornamento* cultural, amparado no desenvolvimento industrial, da cidade parecia o cenário perfeito para a instalação de uma escola de *design* industrial. E também, os preceitos do IAC o aproximavam da arte construtiva, que teve extraordinária penetração nos meios artísticos brasileiros do período, e se ancoravam também na metropolização/industrialização do país.

Como observou Ronaldo Brito,

as ideologias construtivas estão organicamente ligadas ao desenvolvimento cultural da América Latina no período de 1940 a 1960. Encaixavam-se com perfeição os projetos reformistas e aceleradores dos países desse continente e serviram, até certo ponto, como agentes de libertação nacional frente ao domínio da cultura européia, ao mesmo tempo em que significavam uma inevitável dependência a ela. A pergunta óbvia é a seguinte: de que maneira poderiam servir à emancipação cultural desses países frente às suas tradições colonizadas? Uma resposta possível diz respeito à aspiração tipicamente construtiva de planejar o ambiente social segundo os moldes de uma racionalização modernizadora que entrava sistematicamente em choque com a mentalidade vigente e colonizada. E, mesmo que essa modernização tivesse um caráter basicamente capitalista, implicava a formação de quadros nacionais, aptos a equacionar as soluções adequadas à realidade local⁷ (Brito, 1977: 303).

No dizer de Júlio Katinsky, referindo-se ao concretismo :

Na verdade, os concretistas, com uma defasagem de dez anos, também procuraram satisfazer um anseio de “atualidade” de pequena parcela da classe média paulista, frente ao ambiente apático da província, igual como os integrantes da ‘família artística’, e como tais são a continuação necessária do esforço paulista para instituir a arte na cidade (Katinsky, 1977: 329).

A atualização cultural, a superação do provincianismo também fazia parte do programa do IAC, conforme se pode ler nas notas redigidas por Bardi:

Pois bem, sim, o Museu de arte criou a escola de arte contemporânea com o intento de criar qualquer coisa de antidiletante, de especializado, com o intuito de colocar o grande problema do equipamento doméstico (leia-se móveis, tecidos, objetos) sobre bases ‘humanas’ e morais, procurando endereçar os responsáveis pelos objetos basilares da vida do HOMEM

7. BRITO, Ronaldo. “As Ideologias Construtivas no Ambiente Cultural Brasileiro”. In *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*, coordenação de Aracy A Amaral, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.

(leia-se móveis, tecidos, objetos) que tanto influenciam na sua formação psíquica e moral dos indivíduos, em um sentido honesto e correspondente aos tempos.

Em poucas palavras, criar uma classe de desenhistas industriais especializados, libertando a humanidade da classe dos tapeceiros especuladores, dos fabricantes de móveis de bom mercado e dos 'decoradores'⁸ (Bardi, s/ data).

Sua conexão com o movimento concreto fica evidente nas palavras de Alexandre Wollner:

Os artistas do movimento de arte concreta em São Paulo, por meio do Manifesto Ruptura e da exposição de 1952, romperam com o domínio cultural francês – embora, já em 1951, [ano] inaugural do IAC, Lina Bo Bardi e Jacob Ruchti houvessem se antecipado ao contexto do manifesto. E assim nós, Maurício Nogueira Lima, Antônio Maluf, Emilie Chamie e eu, seus alunos, participantes do movimento de arte concreta, nos tornamos pioneiros no campo do design (Wollner, 2003: 59).

E também:

O movimento da arte concreta dos anos 50 teve o poder de modificar o comportamento dos artistas, fazendo-os participar de projetos a serviço das necessidades comunitárias, transformando-os em designers. As idéias da Bauhaus e, aqui no Brasil, a criação do IAC, agregadas ao interesse participativo dos artistas concretos (pintores, escultores e poetas) e à própria mudança da mentalidade de liberdade do expressionismo abstracionista para a atitude de rigor e objetividade da arte concreta, deram origem a um dos movimentos mais importantes de nossa cultura. No meu entender, mais importante e amplo do que a Semana de Arte Moderna de 1922 (Wollner, 2003: 59).

Já se haviam passado dez anos desde que uma mostra de arte fora montada dentro da Feira Nacional das Indústrias. Em 1941, conforme relata Paulo Mendes de Almeida, o pintor Quirino da Silva esteve à frente de uma mostra de arte

realizada na Feira Nacional das Indústrias, o 1^o Salão de Arte.

Era, pois, sem dúvida, qualquer coisa de inédito o acontecimento, significando que os homens da produção, os homens da indústria e do comércio, os homens de negócios, em suma, vinham ao encontro dos artistas, propiciando-lhes, dentro de sua organização, um lugar para uma parada das artes plásticas... (Almeida, 1976: 185-188).

Em 1951, São Paulo já tinha dois museus que apresentavam exposições de arte moderna, MASP e MAM. Já se faziam cartazes de feição construtiva para instituições e iniciativas culturais. O IAC não destoava, portanto, do conjunto de iniciativas culturais que pareciam colocar o Brasil na rota da contemporaneidade.

IAC – escola sofrível?

Uma terceira hipótese de trabalho é a de que o IAC tenha sido uma escola acanhada, incapaz de dar boa formação a seus estudantes.

Em primeiro lugar, é importante destacar que o IAC foi aberto no mesmo período em que a escola de Ulm (Hochschule für Gestaltung Ulm) estava sendo pensada por um coletivo do qual fazia parte Max Bill. Ou seja, a pertinência de uma escola que atendesse a indústria e que retomasse alguns preceitos bauhausianos se confirmaria na derrotada Alemanha. O *design* industrial e gráfico soava estratégico para a reconstrução de um saber industrial "made in Germany".

Não houve laços entre as duas escolas, pois Ulm abriu suas portas em 1954, quando o IAC não mais existia. Mas, ao vir ao Brasil em 1953, Max Bill, grande premiado na nossa I Bienal, encontrou-se com Bardi e pediu-lhe o nome de um aluno da escola para freqüentar os cursos em Ulm – selecionados com grande grau de rigor, compondo uma escola elitista. Quem narra o episódio é Alexandre Wollner:

Max Bill veio ao país em 1953, a convite do governo brasileiro, para realizar palestras em São Paulo e no

8. ...Ebbene sì, il Museo di arte há creato la scuola d'arte contemporanea con l'intento di creare un qualche cosa di antidilettantesco, di specializzato, con l'intento de impostare il grosso problema dell'attrezzatura domestica (leggi mobili, stoffe, oggetti) su basi "umane" e morali, cercando di indirizzare i responsabili degli attrezzi basilari della vita dell'UOMO (leggi mobili, stoffe, oggetti) che tanto influiscono sulla formazione psichica e morale degli individui, in un sentido onesto e rispondenti ai tempi.

In poche parole, creare una classe di disegnatori industriali specializzati, liberando l'umanità della classe di tappezzeri speculatori, dei mobiliari a buon mercato e dei "decoratori". BARDI, Pietro Maria. Manuscritos sobre o IAC, sem data. Arquivo do MASP. Tradução da autora.

Rio. Além de receber o prêmio da I Bienal, comunicou a formação da escola de Ulm, baseada no conceito da Bauhaus. Em encontro com Pietro Mario Bardi, solicitou a recomendação de um aluno para a escola. Os selecionados para Ulm deveriam ter alguma experiência profissional, com limite de idade até 25 anos. Esse alunos – a primeira turma –, além de conhecimento prático para auxiliar no projeto e execução de móveis, teriam de instalar equipamentos e mostrar preparo intelectual para serem admitidos nos cursos programados pela escola.

Bardi sugeriu meu nome. Bill escolheu Geraldo de Barros, que, além de estar casado e recém-chegado de uma viagem a Paris como bolsista, era funcionário de carreira do Banco do Brasil, e assim, viu-se obrigado a declinar o convite e me recomendou. Fui avaliado por Max Bill e aceito (Wollner, 2003: 61).

A escola, aliada ao Museu e suas atividades, formava um conjunto mais do que propício ao desenvolvimento de um ensino de alta qualidade, buscado também por Bill em Ulm. A Hochschule für Gestaltung Ulm deveria responder à reconstrução alemã após a II Guerra Mundial. Deveria dar continuidade ao projeto Bauhaus. Deveria responder à apropriação norte-americana dos ensinamentos da Bauhaus; deveria criar instrumentos de fazer brotar novos marcos industriais numa Alemanha arrasada pela guerra. O IAC deveria responder à industrialização e metropolização de São Paulo. Deveria fornecer os meios de mudar os produtos de uma indústria de móveis e utilitários adequados à arquitetura moderna brasileira, já consagrada.

Pietro Maria Bardi reuniu os nomes que considerou melhores para formar um curso de alto nível, tanto do ponto de vista técnico, quanto da formação em história da arte e em humanidades.

Jacob Ruchti trouxe para o IAC, além do programa do curso fundamental de Wassily Kandinsky (ponto, linha, plano), implantado na Bauhaus, as intenções de Moholy-Nagy para a formação de designers do Chicago Institute of Design. O corpo docente inicial do instituto foi formado por Pietro M. Bardi (história

da arte), Lina Bo Bardi (design industrial), Jacob Ruchti (curso fundamental), Roberto Sambonet, um pintor italiano, mais tarde designer renomado na Itália (desenho livre), Leopoldo Haar (design gráfico), Carlos Bratke (materiais), Flávio Motta (história da arte), Salvador Candia (arquitetura), Roger Bastide (sociologia e antropologia), Roberto Tibau (geometria e desenho técnico), Carlos Nicolaiesky (tipografia), Gastone Novelli (pintura), Poty Lazzaroto (gravura), ressaltando também Clara Hartok, aluna de Anni Albers na Bauhaus (tecelagem), entre outros).

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

Entre os convites a estrangeiros, um foi para Max Bill, arquiteto, designer, pintor, escultor, ex-aluno da Bauhaus e teórico da arte concreta suíça. A intenção era que ele inaugurasse o IAC, mas não lhe foi possível chegar a tempo da abertura oficial. O Masp, no entanto, em 1951 (pouco antes da I Bienal de Arte de São Paulo, em que Bill receberia o Prêmio Internacional por sua escultura Unidade Tripartida, hoje no acervo do MAC/USP), organizou uma exposição retrospectiva de suas obras (Wollner, 2003: 51).

Apesar de não ter aparelhamento à altura do que se esperaria de uma escola de design, o IAC cumpriu primorosamente sua função pedagógica. O depoimento de Alexandre Wollner reitera essa visão:

Todas essas atividades dentro do Masp e as aulas do IAC tinham características práticas e teóricas básicas, com poucas informações sobre a atitude profissional, até por não haver no Brasil, na época, designers ou atividades industriais afins. O professor Leopoldo Haar também atuava como cartazista comercial, Roberto Sambonet, pintor, ensinava expressão artística e a arquiteta Lina Bo Bardi, designer de várias cadeiras. Todos nos transmitiram alguns exercícios de execução prática, o esboçar dos

projetos, porém sem entrar no processo técnico de execução e produção.

No IAC, não havia instalações adequadas de oficinas onde pudéssemos executar protótipos ou imprimir projetos. Mesmo assim os exercícios técnicos ministrados por Leopoldo Haar foram muito importantes para o progresso dos alunos, trazendo influências positivas. Lembro-me principalmente da evolução de alguns colegas que seguiram na área do design, como Antônio Maluf, Maurício Nogueira Lima, Estella T.Aronis, Ludovico Martino e Emilie Chamie.

O instituto foi decisivo em minha formação profissional. Até então, eu atuava no campo da arte como gravador e desenhista, condicionado unicamente por elementos intuitivos e artísticos, sem nenhuma função objetiva. O IAC propiciou-me uma vivência no meio e a convivência com vários professores, bem como [a oportunidade] de ver e ouvir palestras no Masp, o que aprimorou minha capacidade intuitiva e permitiu que eu percebesse a possibilidade de participação social e cultural do artista por meio do design (Wollner, 2003: 53-55).

A área de influência do IAC também denotava a singularidade e o alto nível de seus ensinamentos. Em depoimento à autora, Emilie Chamie e Estella Aronis referiram-se a pessoas, cujos nomes elas não lembram, que gravitavam em torno da escola. E Alexandre Wollner conta:

Outro artista ligado ao MAM, o bolsista cearense Gustavo Goebel Weyne Rodrigues, desenhista e gravador (conhecido como Goebel Weyne desde os salões de artes plásticas em Fortaleza), tinha intenções de freqüentar o IAC, mas as inscrições para o curso já haviam sido encerradas. Mesmo assim, ao término das aulas, lá estava ele, interessado em olhar e discutir os trabalhos, principalmente os de Maurício, Emilie, Maluf e os meus (Wollner, 2003: 57).

IAC – São Paulo

Embora sejam já muito conhecidas, as características do crescimento de São Paulo como cidade industrial e sua modernização naquele período merecem ser brevemente destacadas,

assinalando a pertinência da análise de Bardi para a fundação do IAC.

São Paulo de meados do século XX...trilhava...os rumos do progresso, da modernização, da racionalidade e de uma cultura crescentemente técnica (Arruda, 2001: 49).

Na década de 50, alguns imaginavam até que estaríamos assistindo ao nascimento de uma nova civilização nos trópicos, que combinava a incorporação de conquistas materiais do capitalismo com a persistência dos traços de caráter que nos singularizavam como povo: a cordialidade, a criatividade, a tolerância (Mello e Novais, 1998: 560).

O IAC parecia ter justamente estas características híbridas – entre as quais a já mencionada admiração que Bardi nutria por Gropius e por Loewy – que o tornariam extremamente adequado para nossa realidade

A formação de quadros nacionais aptos a solucionar questões da realidade local era o objetivo do IAC. As transformações brutais que se processavam no país também pareciam indicar a pertinência do projeto do IAC. Em 1950 havia 10 milhões de habitantes nas cidades contra 41 milhões de habitantes rurais. Nos anos 1950 migraram para as cidade 8 milhões de pessoas. (Mello e Novais, 1998: 574 e 581) A Companhia Siderúrgica Nacional fora fundada em 9 de abril de 1941 e iniciou suas operações em 1º de outubro de 1946. A televisão foi trazida para o Brasil em 1950, por Assis Chateaubriand, o fundador do MASP. A Petrobrás foi fundada em 1953. O IV Centenário de SP foi celebrado em 1954, fazendo ecoar a arquitetura moderna e o design gráfico também de origem racionalista. Os anos de funcionamento do IAC precederam o grande salto industrial caracterizado por João Manuel Cardoso de Mello e que se estabeleceu a partir de 1956, com o governo Juscelino Kubitschek.

A ampliação do mercado consumidor, urbano e baseado nas conquistas materiais dos Estados Unidos, e a existência de um grande

número de indústrias de bens de consumo no período também faziam prever um crescente mercado de trabalho para desenhistas industriais.

Já no final do século XIX em diante, e acentuadamente a partir dos anos 50, o grande fascínio, o modelo a ser copiado passa a ser cada vez mais o American way of life. Fascínio, primeiro, do empresariado e da classe média alta, que, depois, foi se espalhando para baixo, por força do cinema e da exibição, nas cidades aos olhos dos 'inferiores', do consumo moderno dos 'superiores', dos ricos e privilegiados... (Mello e Novais, 1998: 604-605).

No plano econômico, a recessão e a guerra repercutiram de modo antes positivo que negativo sobre o ritmo de atividades, tendo em vista a diretriz anti-recessiva da política econômica do primeiro governo de Vargas e sobretudo o impacto da situação de conflito internacional. A guerra não só ajudou a preservar o mercado interno para a indústria nacional como abriu espaços no mercado exterior para artigos de consumo fabricados no Brasil. O ritmo de atividade da indústria brasileira na conjuntura de guerra foi intenso, a capacidade ociosa desapareceu e a lucratividade foi considerável. Do ponto de vista geográfico, a indústria sediada em São Paulo, entre 1920 e 1940, chegou a suplantar a do Rio de Janeiro e sua capital tornou-se o principal centro econômico do país (Durand, 1989: 117).

Também a grande quantidade de pequenas e médias indústrias ao lado de alguns grupos econômicos poderosos, pareciam conformar a base material perfeita para o desenvolvimento do desenho industrial.⁹

No início dos anos 50, nosso empresariado abrigava um conjunto reduzido de capitalistas de maior porte. Eram sobretudo banqueiros ou homens [dedicados] direta ou indiretamente (por exemplo, os Guinle, detentores da concessão do porto de Santos) ao comércio de exportação e importação. Na indústria, há uns poucos magnatas que chefiam grupos econômicos fincados nos setores tradicionais (alimentos, têxtil, cimento etc.), como Matarazzo e

José Ermírio de Moraes, alguns donos de grandes indústrias, como, por exemplo, Crespi, Calfat, Pignatari, Klabin, Guilherme da Silveira, alguns grandes comerciantes. Nas comunicações encontramos um potentado, Assis Chateaubriand, dono de muitos jornais, rádios e TVs, e uma meia dúzia de donos de grandes jornais e rádios. Havia, isto sim, uma massa de pequenos e médios empresários, da indústria e dos serviços. Uma boa parte dos pequenos empresários não detinha uma renda muito diferente da auferida por um profissional liberal mais ou menos bem-sucedido; alguns ganhavam menos.

O desenvolvimento econômico rápido da década dos 50 criou uma ampla gama de oportunidades de investimento, especialmente no período do governo Juscelino Kubitschek (1956-1960) (Mello e Novais, 1998: 589-590).

Explicações do fracasso

Há várias explicações para o fracasso do projeto IAC. O próprio Pietro Maria Bardi apresentou algumas delas. Uma primeira se assenta na mentalidade dos jovens que cursaram o Instituto. Alexandre Wollner, em seu livro, registra o artigo de Bardi a esse respeito:

O professor Bardi fechou o IAC em fins de 1953. No artigo "Gropius, a Arte Funcional", publicado na Folha da Manhã do dia 7 de julho de 1984, diz: "Quando eu mesmo no Masp tentei, em 1950, abrir uma escola de design, era natural que lembrasse de Gropius, a ponto de nos apelidarem de bauhausinhos. A escola se coroou com um significativo fracasso, apesar de contar com professores de mérito e de comprovada experiência européia, como Lina Bo Bardi e o valoroso Jacob Ruchti. O fracasso deveu-se à mentalidade dos alunos, salvando-se AW, todos por demais ansiosos em se produzir como personalidades autônomas e fazendo prevalecer o eu que se distingue acima dos outros eus, quase sempre gênios não se considerando gregários no conceito operativo de Gropius (Wollner, 2003: 73).

Parece, no entanto, ingênuo, creditar à mentalidade dos alunos o fracasso da escola.

9. É interessante observar que em alguns períodos/ países em que o desenho industrial se destacou houve iniciativa de grandes, médias e pequenas empresas. Pensemos na Deutscher Werkbund e na AEG acompanhada de um grupo de pequenas indústrias; na Europa do Norte, em que a Eletrolux ou a Volvo conviveram com pequenas fábricas de cerâmica e vidro; a Itália com a Fiat e as oficinas dos carroziers ou a Olivetti e as pequenas fábricas de móveis e objetos domésticos.

Talvez esse discurso merecesse uma pergunta feita de revés: houve projeto coletivo capaz de oferecer oportunidades aos jovens formandos? A questão fica apenas levantada.

No mesmo livro, Wollner dá sua própria versão dos fatos:

Quando o professor Bardi, em princípios dos anos 50, pensou na criação do Instituto de Arte Contemporânea, sua intenção foi formar designers profissionais para integrarem-se à indústria brasileira emergente, que deveria se preparar para desenvolver produtos criativos e de nível competitivo, visando a exportação. Teve de fechar a escola três anos depois, por desinteresse da indústria no aproveitamento dos jovens designers que formou. A grande maioria dos industriais brasileiros preferia pagar royalties para produzir aqui ou importar produtos criados no exterior (na maioria dos casos inadequados à nossa cultura e tecnologia) ao invés de investir no próprio desenvolvimento. Isso vem acontecendo há cinquenta anos e continua assim até hoje! (Wollner, 2003: 295).

Essa visão coincide com a que Pietro Maria Bardi passou à autora, em entrevista concedida em janeiro de 1990.

A escola fechou porque os empresários não entenderam nada, não quiseram adotar o design. Também a prefeitura não colaborou, não repassou verbas para manter a escola...

A questão é: por que os empresários não haveriam de aplaudir e aproveitar o potencial criado com o IAC? Em que medida o *design* (ou o desenho industrial, como se denominava então) não poderia contribuir para o programa estratégico da industrialização paulista/brasileira do período?

Uma chave para a compreensão da questão pode ser encontrada na análise feita por Florestan Fernandes sobre a industrialização brasileira. Em conferência na FIESP/CIESP em 6 de agosto de 1959, Florestan Fernandes alertava:

...a figura típica do empresário moderno começa a definir-se como categoria histórica em nossa vida

econômica. Isso acontece numa fase em que o espírito pioneiro do empreendedor pré-capitalista deixa de ser criador e produtivo em face da complexidade dos problemas a serem resolvidos na esfera da prática. As exigências novas da situação histórico-social impõem modificações que não afetam, apenas, formas isoladas de atuação ou de comportamento econômico. É o horizonte intelectual do empreendedor que precisa ser alterado, como requisito para a formação de uma mentalidade econômica compatível com o grau de racionalização dos modos de pensar, de sentir e de agir inerentes à economia capitalista (Fernandes, 1974: 62).

O horizonte intelectual do empreendedor precisaria compreender o alcance que o ensino artístico aplicado à indústria poderia ter na criação de novos objetos industriais. Enquanto no Brasil era por meio de uma escola que se tentava estabelecer a relação artistas/indústria, na Itália do pós-guerra foi a união de um grupo de arquitetos e artistas com alguns empresários que conseguiu criar o desenho industrial mais celebrado dos últimos 50 anos do mundo. No Brasil, a pesquisa ainda muito parcial sobre empresários que investiram no *design* industrial e mesmo no *design* gráfico, apontam, em alguns casos, para protagonistas de sólida formação cultural. É o caso, por exemplo, do industrial Heitor Manarini, proprietário da fábrica Equipesca, freqüentador dos círculos concretistas. Foi a partir de sua inserção no mundo artístico/intelectual que ele levou o *design* para sua indústria, tanto em programa de identidade visual, na elaboração de uniformes 'ergonômicos' para os operários quanto na elaboração de alguns produtos, realizados, respectivamente por Alexandre Wollner, Estella Aronis e Karl Heinz Bergmiller. Pode-se lembrar também da indústria Metal Leve, do empresário José Mindlin, conhecido bibliófilo e apoiador de iniciativas culturais e artísticas de São Paulo, que contratou Alexandre Wollner para desenhar a marca de sua empresa¹⁰.

Florestan Fernandes explica os impulsos da industrialização brasileira como tendência à imitação construtiva, na qual está presente a idéia

10 Resta investigar se essas relações cultura/design se confirmam. E também se decorrem de visões também civilizatórias. Ou seja, o *design* não seria concebido como força propulsora de mudanças na produção industrial.

de industrialização como missão civilizatória e não como força social.

Era preciso que a própria sociedade brasileira se transformasse, a ponto de converter a industrialização em algo socialmente viável, para que as tendências à imitação construtiva pudessem ser aproveitadas de modo produtivo. Por isso, a industrialização aparece como valor social, na cena histórica brasileira, por volta de 1850, na era e sob a égide de Mauá; mas só se transforma em força social quase um século mais tarde! Nesse intervalo de tempo, muitas energias físicas e recursos materiais incalculáveis foram submetidos a uma devastação mais ou menos improdutivo, inspirada, não raras vezes no afã de fazer do Brasil 'um país civilizado' (Fernandes, 1974: 64).

A transplantação de técnicas e instituições se fez com evidentes lacunas com prejuízo do universo que faz valer a empresa capitalista:

...a industrialização adquire, desde o início, o caráter de um processo sócio-econômico culturalmente vinculado à assimilação de técnicas, instituições e valores sociais importados da Europa, ou, em menor escala, dos Estados Unidos. Essa condição deu origem a 'saltos' decisivos na evolução histórica da civilização ocidental no Brasil, sendo o principal fator que explica como e por que não é maior a distância cultural existente entre a sociedade brasileira e os grandes centros produtores daquela civilização. No entanto, as condições econômicas e sócio-culturais internas não continham elementos que possibilitassem a transplantação literal das técnicas, instituições e valores pertinentes aos modelos ideais de organização e de exploração econômica da empresa industrial. Eles foram reproduzidos, mas na escala em que o permitia a situação histórico-social brasileira. Ou seja, passando por um processo de reinterpretação e de reintegração cultural que acarretaram, em regra: perda da eficácia instrumental das técnicas; empobrecimento do poder organizatório e dinâmico das instituições; e redução, em superfície e em profundidade, dos influxos morais no comportamento humano, nos diferentes níveis da empresa industrial (Fernandes, 1974: 66-67).

A reprodução de padrões, a assimilação de técnicas criadas em outros universos sócio-culturais isentou os industriais brasileiros de investir na invenção. Ou, no dizer de João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novaes: *"No século XX, graças à relativa estabilidade dos padrões tecnológicos e de produção nos países desenvolvidos, pudemos desfrutar das facilidades da cópia"* (Mello e Novais, 1998: 645-646).

O caráter inovador do *design* de produtos muitas vezes se firmou em consonância com inovações do tipo técnico. O exemplo mais antigo e mais conhecido desse tipo de intervenção está na fábrica de móveis Thonet. A técnica de vergar a madeira com vapor e o uso de parafusos em substituição aos encaixes da marcenaria foram fundamentais para a criação de um objeto inovador em sua tipologia e adequado à expansão urbana de meados do século XIX. Também sua forma, decorrente do vergamento da cadeira, renunciou os "golpes de chicote" que seriam uma das bases formais do Art Nouveau. Procedimentos semelhantes podem ser encontrados, por exemplo, nas cadeiras tubulares de Mart Stam, Marcel Breuer e Mies van der Rohe nos anos 1920, no uso do compensado laminado por Alvar Aalto nos anos 1930, na introdução da fibra de vidro em mobiliário por Charles e Ray Eames nos anos 1950 ou na prosaica concha de polipropileno da cadeira Hille, de Robin Day, nos anos 1960.

Desse modo, inovação técnica, mesmo que efetuada em campo alheio ao *design* de produtos, migra para o desenho de equipamentos, móveis e utensílios e, nessa migração, está a criação autóctone. Ela requer, no entanto, além de grande intimidade com as inovações técnicas, investimento em projeto, ou seja, pesquisa e experimentação, realização de modelos, possibilidade de voltar atrás e recomeçar – exatamente o tempo da consecução artesanal detida, dentro do processo de produção industrial, na atividade de projeto.

Ainda é Florestan Fernandes que fala das diferenças entre o desajustamento da máquina na Europa e no Brasil:

Se na Inglaterra, na França, na Alemanha e nos Estados Unidos a máquina provocou desajustamente (sic) relacionados com o ritmo de mudança de natureza humana, em um país como o Brasil ela teria de associar-se a desajustamentos ainda mais graves. A razão disso está na forma abrupta de introdução da máquina e na falta de experiência socializadora prévia. O homem teve pouco tempo para ajustar-se às situações novas, passando do carro de boi e da lanterna para o automóvel e a eletricidade – sem falar na energia atômica – em um abrir e fechar de olhos. A análise sociológica de fatos dessa espécie demonstra que técnicas, instituições e valores sociais foram explorados praticamente, em escala coletiva, antes de adquirir o homem noções definidas sobre o significado e a utilidade delas. Mas não ocorreu somente isso. Às vezes, as transferências se consumaram antes mesmo de termos possibilidades concretas de redefinição psico-social dos elementos importados. Isso se deu, especialmente, com técnicas, instituições e valores cuja compreensão requer certo progresso prévio na esfera do pensamento secularizado e racional. A assimilação de invenções culturais recentes se processou, portanto, com um ritmo acentuadamente mais acelerado que o do desenvolvimento do horizonte intelectual do homem brasileiro.

Essa condição constitui o patamar básico, no qual se alicerçou a introdução e a expansão da empresa industrial no Brasil. Os problemas surgem e desgastam, ingratamente, as energias humanas, sem que possam ser enfrentados com sucesso apreciável. Não porque o homem seja incapaz de enfrentá-los ou resolvê-los, como já se pensou, por ser 'mestiço' e 'inferior'. Todavia, sempre o seu horizonte intelectual permaneceu acanhado, estreito e impotente diante de um destino histórico-social captado por transplantação (Fernandes, 1974: 76).

A rapidez das transformações a que se refere Florestan Fernandes está diretamente ligada à questão da inexistência de um tempo de gestação – de projeto – que caracteriza a indústria brasileira. E que se agrava com o 'horizonte intelectual acanhado, estreito e impotente diante de um destino histórico-social captado por transplantação'.

As condições de recreação industrial e sua importação, assentadas num universo intelectual acanhado e limitador se agravam diante de algumas características do empresário brasileiro.

Ao comentar o comportamento do empresário, Florestan Fernandes observa "a propensão a reduzir o alcance das reinversões na própria empresa", assim como "a inverter parcelas elevadas em gastos suntuários" e ainda "é preciso não ignorar a tendência mais sutil, associada ao desinteresse relativo dos empreendedores por uma autêntica política de aceleração da industrialização no país (Fernandes, 1974: 80).

Ora, a atividade do desenho industrial, pelo tempo de trabalho necessário para a formulação de um projeto autônomo, é muito maior e complexo do que a simples cópia de modelos importados.

Ao comentar seu retorno ao Brasil, depois de cursado a escola de Ulm, Alexandre Wollner refere-se aos problemas do estabelecimento do 'forminform', primeiro escritório de desenho industrial e comunicação visual brasileiro formado por ele, Geraldo de Barros, Ruben Martins e Walter Macedo, em 1958:

Com o design de produtos para a indústria brasileira a história já foi bem diferente. Não havia uma cultura industrial para investimentos em pesquisa de produtos no Brasil. Praticamente toda a produção brasileira era adaptada ou copiada. A intenção do forminform era atuar e participar no processo evolutivo do produto brasileiro, aproveitando a oportunidade da abertura política desenvolvimentista do presidente Juscelino Kubitschek. Uma das intenções da vinda de [Karl Heinz] Bergmiller ao Brasil era aproveitá-la para desenvolver projetos de industrial design (Wollner, 2003: 127).

Em 1959, trabalhamos para a indústria de embalagens industriais Ibesa. Inicialmente, abordamos o programa de identidade visual da empresa e de um de seus produtos: as geladeiras Gelomatic. Sempre que possível, discutíamos sobre a viabilidade de desenhar as geladeiras produzidas pela indústria. Bergmiller assumiu o projeto. Foi desenvolvida uma linha de sete modelos retilíneos, que visavam inclusive

a economia na produção industrial como uso de ferramentas preexistentes. Por dificuldades como a incompreensão dos empresários e a pouca experiência do *forminform*, o projeto não foi adiante (Wollner, 2003: 127).

A comunicação visual do produto, atividade mais próxima da propaganda, já que representa o produto, pôde ser exercida, pois não implicava grandes investimentos (em ferramenta e pesquisa), o que é sempre exigido no projeto de desenho industrial.

Um fato que reafirma essa espécie de esquizofrenia que veio a atingir o desenho industrial brasileiro (ênfase no *design* gráfico e arremedo do *design* de produto) foi o estabelecimento de uma “filial” do escritório de Raymond Loewy em São Paulo. Em depoimento à autora, Charles Bosworth, engenheiro californiano responsável pela abertura da filial paulista, disse que Loewy imaginava uma grande cartela de clientes, em todas as áreas de *design*. A esperança não se concretizou. O escritório de São Paulo conseguiu realizar algumas marcas, algumas embalagens e acabou participando de projetos imobiliários...

Alexandre Wollner chegou a estagiar nesse escritório, conforme relata em seu livro:

Bardi me incentivou a fazer alguns estágios em agências de publicidade. Primeiro, indicou-me o bureau do famoso estilista americano Raymond Loewy (cigarros Lucky Strike, Coca-Cola, Studbaker etc.) (sic), que desde 1949 estava radicado em São Paulo, na rua Marconi. Tive uma entrevista com o principal encarregado do escritório, o engenheiro americano Charles Bosworth, que me deixou assistir a evolução (sic) de alguns trabalhos que realizava no Brasil: a instalação das lojas de calçados Clark, a linha de embalagens dos sabonetes Fantasia, das Indústrias Matarazzo, e as marcas Laminação Nacional de Metais e Grupo Industrial Pignatari. Em 1952, o escritório foi desativado por insuficiência de trabalho rentável para um tal empreendimento. Logo após, fiz um estágio na agência de propaganda americana Mccann Erickson como assistente de desenhista, chefiado por Gerald

Wilda, diretor de arte alemão, e tendo como colegas Fred Jordan, cartazista e ilustrador alemão, e Darcy Penteadó, desenhista, ilustrador e pintor brasileiro, ambos em início de carreira. Fui, depois de um mês de estágio, despedido, pois Wilda me achou incompetente para publicidade – pelo que lhe sou, até hoje, extremamente grato (Wollner, 2003: 55).

Cultura, alicerces invisíveis

Florestan Fernandes mostra a dinâmica negativa da indústria e da sociedade brasileira vigentes em 1959.

Em conjunto, pois, a empresa industrial é minada por vários fatores irracionais, que solapam sua integração orgânica, seu rendimento e crescimento, e as influências que ela poderia desencadear na transformação do meio social. Mas este, por sua vez, restringe de várias formas as possibilidades de expansão da empresa industrial. Isso é particularmente visível em três níveis distintos: naquele em que a diferenciação e a integração do sistema econômico depende, de maneira direta, dos padrões de organização da sociedade; no das relações econômicas com as instituições políticas; e, por fim, nas conexões da vida econômica com elementos ou processos sócio-culturais que constituem os alicerces invisíveis de todo o progresso econômico (Fernandes, 1974: 81).

O que as análises de José Carlòs Durand ostentam, em princípio, é que o território da arte (que faria parte do universo cultural) parecia extrínseco aos processos produtivos. De modo geral, a arte operaria como campo de privilégio e distinção, alheia, portanto ao fazer intrínseco da empresa capitalista. Ao analisar as escolas do Masp, Durand aventa a hipótese de que os cursos de propaganda e *design* preparariam profissionais para o complexo empreendimento de indústria cultural de Chateaubriand, embora não se saiba de nenhum formando do IAC que tenha trabalhado para os *Diários Associados*. De toda maneira, ainda que assim fosse, os profissionais formados no campo do *design* prestariam serviços no campo da identidade

visual, da embalagem, da animação, enfim, no campo do *design* visual que, de fato, sofreu uma expansão bem maior e fecunda do que o *design* de produtos no Brasil.

Florestan Fernandes reconhece que, apesar de responder a solicitações variadas do meio social, o sistema tecnológico

não tem capacidade para atuar como um elemento dinâmico no processo de industrialização, seja no sentido de aumentar sua diferenciação e de integrá-la segundo padrões tecnológicos modernos, seja no sentido de sanar as inconsistências da empresa industrial brasileira e de acelerar seu ritmo de desenvolvimento. Esses fatos estão associados à incompreensão da importância do ensino básico e da ciência para a urbanização, a renovação das técnicas agrícolas e, em particular, para a industrialização. Na verdade, os industriais brasileiros quase não fizeram pressão alguma para alterar o sistema educacional brasileiro e para expandir a produção de conhecimentos científicos no país. A empresa industrial brasileira dependeu, de modo quase exclusivo até pouco tempo, mas da oferta de grande massa de trabalho, que de trabalho qualificado e especializado. Em consequência, as escolas profissionais que se criaram, nesse período de tempo, ou eram um fardo e uma superafetação mantidos pelas indústrias para salvar as aparências, ou formavam especialistas em campos de tecnologia que exigem conhecimentos complexos, às vezes de nível superior. As escolas destinadas aos operários, principalmente não foram orientadas na direção de absorver, paulatinamente, a totalidade dos candidatos a essas carreiras. Essa necessidade ainda não é reconhecida como essencial, temendo os empresários que ela redunde em fator de encarecimento da mão-de-obra e de aumento das dificuldades no ajustamento dos operários às condições de trabalho (Fernandes, 1974: 86).

Ou também

...a industrialização atingiu uma fase, na sociedade brasileira, que requer uma urgente modificação nos estilos de pensamento e de atuação prática dos empresários industriais, de seus associados e de todo

o pessoal abrangido pela empresa industrial. É difícil pensar que tal coisa venha a acontecer, na escala necessária, sem alterações concomitantes na esfera da tecnologia, da educação e da pesquisa científica, que assegurem novas modalidades de aproveitamento dos resultados delas na vida econômica brasileira (Fernandes, 1974: 88).

O texto de Florestan Fernandes é de 1959, quando o governo Juscelino Kubitschek já instituíra seu Plano de Metas, dando abrigo às empresas internacionais fabricantes de automóveis e outros bens de consumo duráveis. Sua análise de longo termo e sua fala dirigida aos próprios empresários revela pontos de estrangulamento do desenvolvimento industrial brasileiro que têm direta ou indiretamente conexões com a atividade do *design*: tecnologia, educação e pesquisa científica.

Ao discorrer sobre o *design* industrial como fator de integração social, Giulio Carlo Argan nos diz o seguinte:

Como constatação de fato, o design – nas suas várias espécies que investem todo o campo das formas, dos móveis e utensílios às grandes estruturas urbanas – tende a irradiar-se tanto no terreno estético quanto no econômico e a cancelar o limite que tradicionalmente os separa. Ele se coloca, portanto, como fator de integração social e tem como objetivo atingir seus fins por meio de uma metodologia mais do que por meio da imposição e divulgação de um dado gosto formal. O caráter metodológico do design é confirmado pelo fato de que ele implica no próprio princípio a idéia de projetar ou de planejar e, portanto, do próprio e contínuo superar-se; ele pode, portanto, considerar-se como o meio específico do progresso na produção e, se se assume a produção como função da sociedade, como meio de progresso social. ...Devemos reter que o design seja um fato de mera aplicação artística ou, de fato, um processo extra-artístico, inerente à produção econômica e utilitária? Ou que seja a contribuição de toda uma outra tradição cultural e não seja de modo algum conciliável com a nossa? (Argan, 2003: 73) (Tradução da autora).

Damos por demonstrado que o design, propondo-se a trazer a qualidade na série, não visa apenas

atualizar os processos artísticos adequando-se aos grandes meios de produção, mas a reformar as próprias condições da produção industrial, que em regime capitalista parece inspirar-se em interesses puramente quantitativos (Argan, 2003: 75) (Tradução da autora).

Essa reforma das condições da produção industrial, constitutiva da natureza do *design*, só pode ser exercida no quadro de interesses do empresário, aquele de quem “depende o poder ser de um projeto”, nas palavras de Enzo Mari. Segundo Mari, o projeto que resulta em alta qualidade só pode ser realizado a partir de mentalidades empresariais que se envolvam com o projeto; que tenham necessidade de ser úteis ou que queiram passar para a história – no sentido de contribuir para melhorar o mundo tornando possível a produção de objetos de qualidade exemplar (Mari, 2001: 55).

Para Gropius, segundo análise de Argan, “a arte é modo perfeito” (Argan, 1988: 19). Argan diz que Gropius queria ensinar a classe dirigente a produzir bem e para isso é preciso preparo técnico. Segundo Argan, ainda, a fundação da Bauhaus, para Walter Gropius era uma tentativa vital de reformar a classe dirigente alemã. E talvez fosse esse o intuito de Bardi com o IAC, só que talvez essa reforma das nossas classes dirigentes esbarrasse em alguns fatores de limitação, entre eles a distância das elites brasileiras de um projeto democrático, de um projeto nacional. Como observam João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novais: “A concepção do Brasil como simples espaço para bons negócios, e não como nação, continuou a predominar tranquilamente entre os ricos e os privilegiados” (Mello e Novais, 1998: 606).

O IAC, ao que parece, não foi uma escola à frente do seu tempo, mas deslocada no tempo/espaço do capitalismo brasileiro. Seus alunos chegaram a executar alguns trabalhos como vitrines do Mappin; a marca do Lanificio Fileppo e da fábrica de cristais Prado¹¹. Ou seja, estava dado o campo do *design* gráfico como território do estabelecimento da identidade corporativa das

empresas, prática possível de ser adotada no Brasil. Quanto ao *design* de produtos, além daquele realizado pelos próprios *designers*, foi um terreno lentamente aberto em espaços e medidas que ainda estão sendo estudados. A institucionalização do ensino de desenho industrial só iria ocorrer em 1962 na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e em 1963 na Escola Superior de Desenho Industrial no Rio de Janeiro.

BIBLIOGRAFIA

- ACAYABA, Marlene. *Branco e Preto*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.
- ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Progetto e Oggetto*. Milano: Medusa, 2003.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e la Bauhaus*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1988.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura*. São Paulo no Meio Século XX. São Paulo: Edusc, 2001.
- BRITO, Ronaldo. “As Ideologias Construtivas no Ambiente Cultural Brasileiro”. In *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*, coordenação de Aracy A Amaral, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.
- CARDOSO, Rafael. (org) *O Design antes do Design*. São Paulo: CosacNaify, 2005.
- DROOSTE, Magdalena/ Bauhaus archiv. *Bauhaus 1919-1933*. Köln., Taschen, 2002.
- DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção*. Artes plásticas, *Arquitetura e Classe Dirigente no Brasil 1855-1985*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1989.
- FERNANDES, Florestan. “Obstáculos extra-econômicos à industrialização no Brasil”. In *Mudanças sociais no Brasil*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1974.
- KATINSKY, Júlio Roberto. “O Concretismo e o Desenho Industrial”. In *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*, coordenação de Aracy A Amaral, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da Modernidade*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1995.
- MARI, Enzo. *Progetto e Passione*. Torino: Bollati Boringhieri, 2001.
- MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. “Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna”. In: SCHWARCZ, Lília Moritz (org). *História da Vida Privada no Brasil. Contrastes da Intimidade Contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, vol. 4.
- NIEMEYER, Lucy. *Design no Brasil, Origens e Instalação*. Rio de Janeiro: 2AB, 2000.
- SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. *Tradição e Modernidade no Móvel Brasileiro. Visões de Utopia na Obra de Carrera, Tenreiro, Zanine e Sérgio Rodrigues*. FAU-USP, 1993.
- SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. *Notas para uma História do Design*. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.
- WOLLNER, Alexandre. *Design Visual 50 Anos*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil – 2 volumes*. Instituto Moreira Salles. São Paulo, 1983.

Jornais e revistas:

- LEON, EthelO *Senhor Masp*. In: *Design & Interiores*. Projeto Editores Associados Ltda. São Paulo, 1990.

11. O Lanificio Fileppo engajou-se em projetos de design modernos como na fábrica de móveis Branco e Preto. O parentesco dos donos do Lanificio com arquitetos da Branco e Preto indicam que talvez esse seja mais um caso de empresários cultos, capazes de absorver o desenho industrial.

Inicia-se Amanhã o Funcionamento do Instituto de

Arte Contemporânea.

Diário de S. Paulo 28 de fevereiro de 1951.

No Museu de Arte. Instalação do Instituto de

Arte Contemporânea.

Diário de São Paulo, 8 de março de 1950.

RUCHTI, Jacob. O Curso de Design do Instituto de Arte Contemporânea.

Revista Habitat no. 3, São Paulo, 1951.

Entrevistas à autora:

Alexandre Wollner concedida em 23 de junho de 2004

Charles Bosworth concedida em janeiro de 1990

Estella Aronis concedida em 10 de janeiro de 2005

Ludovico Martino concedida em 06 de janeiro de 2005

Pietro Maria Bardi concedida em janeiro de 1990