



O designer e o papel das instituições sociais e do campo da arte na formação de uma linguagem gráfica

Segundo Janet Wolff, analisando as transformações no campo das artes, as instituições sociais influenciam quem vai se tornar um artista, como isso vai acontecer, como ele vai praticar a sua arte e fazer com que ela chegue ao alcance do público.¹ Além disso, os critérios que qualificam o artista e a sua obra como “*arte*” não são resultado, exclusivamente, de julgamentos e decisões individuais e puramente estéticas, mas de fatos socialmente condicionados e construídos². Isso significa que instituições como a família, a classe, as escolas de arte, os mediadores e os patrocinadores ajudam a formar o artista e afetam o resultado final do seu trabalho, seja por influenciar diretamente a sua seleção, a sua forma de trabalhar e a sua linguagem; seja por participar da construção de valores e critérios de legitimação e consagração do artista e da sua obra.

Laços de família podem, por exemplo, influenciar a escolha profissional do artista e facilitar o seu ingresso no meio artístico, ou ainda, características típicas de um grupo social podem gerar condições favoráveis para o exercício de determinados trabalhos artísticos. No século XIX, pertencer a uma família de músicos ou de artistas era uma vantagem ou pré-requisito para aquele que quisesse seguir uma das duas carreiras. Igualmente, poder ter acesso à educação e possuir uma certa renda segura que garantisse tempo livre para o lazer eram fatores necessários para os escritores desse período e podiam ser mais facilmente alcançados pela burguesia. Isso parece explicar o fato de que a maioria dos escritores da época eram de origem burguesa.³ É bem verdade que, no século XX, esses critérios foram se tornando mais flexíveis, mas mesmo assim, as características e relações familiares e de classe continuaram podendo facilitar ou dificultar a seleção dos artistas e o seu ingresso na vida profissional. Além disso, os valores e idéias da classe e da família a que o artista pertence podem aparecer

¹ WOLFF, Janet. *A produção social da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982. p. 52.

² Id., *Ibid.*, p. 52.

³ Id., *Ibid.*, p. 53.

representados na sua obra, seja por identificação com eles, ou por reação e ruptura. Da mesma forma, os valores e idéias das instituições de treinamento e formação do artista também podem aparecer na sua obra. As escolas de arte, por exemplo, são responsáveis por difundir, legitimar e consagrar técnicas, formas de expressão e linhas de pensamento que vão marcar a expressão artística de seus alunos. Além delas, museus, exposições de arte e instituições críticas especializadas também funcionam como instâncias de reprodução, consagração e legitimação que acabam sendo responsáveis por qualificar e validar o que pode ou não ser considerado como arte. Nesse sentido, mediadores como editores, curadores, donos de revistas e jornais, também têm a sua parcela de responsabilidade nesse processo já que definem quem terá a sua obra editada, quem conseguirá expor em uma galeria de arte, quem terá a sua obra divulgada, etc. Muitas vezes a sua influência chega a atingir o formato da obra. É o caso, por exemplo, de alguns romances que ganharam uma estrutura diferente para poderem ser publicados em partes no jornal, ou de textos que, por sugestão de seus editores, tiveram palavras substituídas por serem consideradas vulgares. Na verdade, com o declínio do antigo sistema de patrocínio, em meados do século XVIII, os artistas ganharam, aparentemente, liberdade para criar, mas ficaram sujeitos às variações do mercado e à influência dos mediadores que passaram a assumir uma posição mais importante na relação do artista com o mercado. Antes, o ganho dos artistas era garantido por patronos e mecenas que os protegiam e que, apesar disso não ser encarado como um demérito, interferiam no formato da sua obra, determinando até, algumas vezes, as cores a serem usadas, as figuras a serem retratadas, os temas a serem escritos, etc. Apesar de hoje existir um certo pudor com relação a esse tipo de interferência, podemos identificar certas situações como modernas formas de patrocínio. É o caso de escritores que trabalham por encomenda para a televisão, fotógrafos que trabalham para agências de publicidade, ou artistas que criam peças gráficas para empresas. Ou ainda, os casos em que o governo ou uma empresa patrocina uma exposição, um filme ou a montagem de uma peça teatral. Em todos esses casos, os patrocinadores podem afetar o resultado final da obra, tanto direta e explicitamente através, por exemplo, da determinação de temas a serem tratados ou de formas e cores a serem usadas, como indiretamente através da escolha do artista a ser beneficiado. Essa escolha pode ser guiada por uma identificação estética com a obra, mas também por uma identificação com a postura e a forma de pensar do artista, ou ainda, por critérios e valores historicamente definidos, confirmados ou contestados segundo decisões coletivas que determinam quais formas são esteticamente válidas e quais não são.

Isso significa que os fatores que determinam a escolha de um artista a ser patrocinado, ou de um escritor a ser publicado, ou de obras de arte a serem expostas numa mostra ou galeria, ou ainda, que indicam uma escola de arte para ser reverenciada como vanguarda, não são resultado apenas de um juízo puramente estético, mas sofrem também a influência de valores e critérios socialmente construídos e condicionados.

No campo da arte, essa formação de valores fica a cargo dos próprios artistas e das instituições que constituem o campo. São eles que validam as formas e os critérios estéticos. Segundo Pierre Bourdieu, isso acontece na medida em que um campo intelectual e artístico vai se tornando autônomo. Na sua análise sobre a estrutura e o funcionamento do campo da arte, Bourdieu observa que a formação de um campo intelectual e artístico autônomo se dá conforme as relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos vão se tornando independentes da atuação e legislação de outros campos que não os culturais. Assim, os próprios intelectuais e artistas, a partir da posição que cada um ocupa dentro do sistema, vão se tornando os responsáveis pela unificação e geração das decisões culturais e das transformações ao longo do tempo.⁴

Conforme o campo se autonomiza, os artistas e intelectuais vão constituindo uma categoria socialmente distinta que se distancia das demandas e censuras de outras instâncias que não as culturais e passa a levar em consideração, exclusivamente, as regras e tradições herdadas de seus predecessores, seja como ponto de partida ou de ruptura.⁵ Segundo Bourdieu, esse processo tem início no século XV, em Florença, e se acelera com a Revolução Industrial e com a reação romântica.

Até o final do século XV, a obra de arte não era a expressão individual de um artista, e sim uma produção coletiva que acontecia nas oficinas das Guildas. O que legitimava o artista como tal era a conclusão de um curso de instrução que seguisse as suas normas e não um talento especial. Não havia demérito algum em produzir peças utilitárias, como, objetos decorativos, arcas de casamento, jarros e pratos, brasões de armas, bandeiras ou tabuletas⁶. Mas, com a ascensão das classes mercantis na Itália, que viam na arte uma forma de se autopromover, a demanda e a competitividade no mercado de arte aumentaram e o artista se emancipou e ascendeu socialmente. Ele passou a ser visto como um gênio inato, dotado de

⁴ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 99

⁵ Id., *Ibid.*, p. 101

⁶ HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 325-326.

uma personalidade característica e um talento especial, que transcende a sua época, a sociedade em que está inserido e a sua própria existência. A realização da obra de arte passou a ter mais valor do que a própria obra em si, e a atividade do artista se tornou mais intelectual do que artesanal. Com isso, a sua formação trocou, progressivamente, a prática das oficinas pela instrução teórica das academias e escolas de arte⁷. A partir desse momento os artistas conquistaram o direito de legislar com exclusividade em seu próprio campo.

Essas idéias foram reforçadas pelas noções românticas do século XIX, em que a cultura era vista como uma realidade superior e irredutível às demandas econômicas; a obra de arte era fruto de uma criação livre e desinteressada e o artista era um indivíduo dotado de uma inspiração inata, que vivia fora das regras e demandas da sociedade, conseqüentemente, um ser livre e marginal. Segundo Janet Wolff, essa é uma “*figura história*” que foi transformada em “*definição universal*” e que surge com o desenvolvimento do capitalismo industrial paralelamente à ascensão do individualismo e com a substituição do antigo sistema de patrocínio pelo sistema do crítico-comerciante, afastando o artista de qualquer grupo social definido capaz de lhe proporcionar uma forma segura de patrocínio.⁸

Além disso, a indústria cultural que começou a se desenvolver com a Revolução Industrial, e a ampliação e diversificação do público consumidor acabou provocando uma diversificação de produtos e de categorias de produtores de bens simbólicos, gerando um processo de diferenciação entre produtos com valor mercantil e produtos com valor propriamente cultural. Segundo Bourdieu, a transformação da obra de arte em mercadoria e o surgimento de uma categoria de produtores de bens simbólicos destinados especificamente ao mercado, propiciou o desenvolvimento de uma “*teoria pura da arte*” responsável por determinar a diferença entre “*arte como simples mercadoria*” e “*arte como pura significação*”, abrindo espaço para que os artistas e intelectuais buscassem uma distinção cultural, demonstrando, através das suas práticas e representações, a singularidade da sua condição e a raridade, originalidade e irredutibilidade da sua obra em mercadoria. Segundo ele, essa busca por uma distinção seria característica da própria estrutura do campo da arte e seria reforçada pela noção do artista como um gênio.⁹

Desse modo, o campo de produção de bens simbólicos se estruturaria a partir de uma

⁷ HAUSER, Arnold. ob. cit., p. 322-354.

⁸ WOLFF, Janet. ob. cit., p. 25

⁹ BOURDIEU, Pierre. ob. cit., p. 117-118

oposição entre uma indústria cultural, que produz para “*o grande público*”, e um campo de produção erudita, que produz para um público formado basicamente por outros produtores de bens culturais que acabam sendo, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes. Enquanto a indústria cultural segue as leis de concorrência do mercado na busca da conquista do maior número possível de consumidores, o campo da produção erudita busca o reconhecimento do próprio grupo de artistas e intelectuais que fazem parte do seu campo. Assim, tendem a produzir os seus próprios critérios e normas de criação e avaliação dos seus produtos, o que faz com que o campo de produção erudita se forme a partir de um afastamento do “*grande público*” e, conseqüentemente, de um processo de fechamento em si mesmo.¹⁰

A partir dessa distinção, talvez pudéssemos considerar que, a princípio, o design está mais próximo da indústria cultural do que da produção erudita da arte, já que suas criações geram produtos destinados a produção industrial e ao “*grande público*”. Mas se observarmos algumas das suas posturas poderemos constatar que elas se assemelham à estrutura e ao funcionamento do campo de produção erudita da arte.

Um exemplo disso é o isolamento da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), instituição que ocupa uma posição mítica na formação do campo de design no Brasil sendo considerada como pioneira e herdeira do pensamento das escolas de design alemãs Bauhaus e Hochschule für Gestaltung (HfG-Ulm), ou Escola de Ulm, também consideradas como marcos da história do design. No momento da sua criação, para formar o seu quadro de docentes, foram criados recursos jurídicos para que profissionais estranhos aos quadros do Estado, mas com título de notório saber, pudessem lecionar¹¹. Para esses profissionais foram entregues as disciplinas de Desenvolvimento de Projeto, consideradas a espinha dorsal do curso. À medida que esses professores se afastavam da escola, seus ex-alunos iam assumindo as suas cadeiras, muitas vezes, logo após concluírem a graduação, sem nenhum processo de aperfeiçoamento acadêmico¹², fazendo valer as regras e conceitos herdados de seus predecessores e reforçando, assim, o fechamento da escola em torno dos seus próprios valores. Esse processo não se alterou com a sua incorporação à Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), em 1973¹³. Segundo Lucy Niemeyer, a diretora da escola, Carmen

¹⁰ BOURDIEU, Pierre. ob. cit., p. 105-106.

¹¹ NIEMEYER, Lucy. *Design no Brasil: origens e instalação*. Rio de Janeiro: 2AB, 1998. p. 106.

¹² Id., Ibid., p. 103-104; 106-109.

¹³ Id., Ibid., p. 110.

Portinho, e a maioria dos professores das disciplinas de Desenvolvimento de Projeto acreditavam que a peculiaridade, especificidade e autonomia da escola poderiam ser perdidas caso ela se integrasse à estrutura da universidade, o que só vinha colaborar, ainda mais, para o seu isolamento.¹⁴

Na verdade, o próprio fato de instituições de formação e treinamento, como a ESDI, a Bauhaus e a Escola de Ulm, serem tratadas como mitos já poderia ser encarado como um sinal de semelhança com a estrutura e o funcionamento do campo de produção erudita da arte, já que isso colocaria essas instituições numa posição especial e singular, capaz de transcender à sua época e ao meio onde estão inseridas, características comparáveis a noções típicas do campo da arte, como a busca por uma distinção cultural e a noção do artista como um gênio inato, atemporal e livre das demandas sociais.

Da mesma forma, os objetos de design parecem sofrer a influência dessas mesmas noções. Observando alguns desses produtos, é possível perceber que eles ganharam, ao longo do tempo, status e valor de “*obras de arte*”. A assinatura de determinados designers lhes conferiu um valor especial, superior ao de outros objetos da mesma categoria. Uma cadeira como a *Poltrona “Wassili”* (1926), de Marcel Breuer, por exemplo, possui um valor superior ao de uma cadeira anônima produzida com os mesmos materiais. O mesmo acontece com um espremedor de laranjas ou uma chaleira que leve a assinatura de Philippe Starck; ou mesmo com uma logomarca criada por Aloísio Magalhães. A valorização dessas e de outras personalidades no campo do design também pode ser comparável com a noção de uma individualidade singular e incomum, dotada de um talento especial capaz de produzir objetos únicos, puramente artísticos e irredutíveis à categoria de “*simples mercadorias*”. Apesar de serem objetos comuns da cultura material produzidos pela indústria, e, por isso mesmo, tenderem a ser regidos pelas leis de concorrência do mercado, na verdade parecem seguir o mesmo conjunto de critérios de classificação e juízos estéticos utilizados para legitimar os “*objetos de arte*”¹⁵.

É interessante observar que a arte sempre esteve presente, direta e indiretamente, na formação do designer, apesar dele parecer se esforçar para diminuir a sua influência. Ninguém diz aos quatro ventos, por exemplo, que designers envolvidos com a ESDI, como Alexandre Wollner,

¹⁴ NIEMEYER, Lucy. ob. cit., p. 111.

¹⁵ CIPINIUK, Alberto. *A forma de narrar como instrumento de legitimação da forma da composição*. Fev. 2002. Artigo inédito.

participaram do Movimento de Arte Concreta no Brasil. Também parece não ser levado em consideração o fato de que cursos de design, como o do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) e mesmo o da ESDI, funcionaram ou foram elaborados dentro da estrutura de museus de arte. Aliás, a proximidade com o mundo da arte é sistematicamente afastada da ESDI¹⁶, embora Carmem Portinho tenha sido presidenta da Associação Brasileira de Críticos de Artes, diretora executiva adjunta do MAM-RJ e membro ativo do movimento modernista na arquitetura brasileira.

É interessante lembrar também que o surgimento do Movimento Concretista brasileiro foi influenciado pelos conceitos e valores da Arte Concreta divulgados no Brasil a partir da exposição retrospectiva da obra de Max Bill, em 1950, no MASP, e da sua participação e premiação na I Bienal de São Paulo, em 1951. Max Bill era pintor, arquiteto e designer, formado pela Bauhaus, e diretor da Escola de Ulm de 1953 a 1957. Ele iniciou, em 1936 na Europa, o movimento de Arte Concreta que pretendia fazer com que a arte fosse acessível a todos a partir da utilização de cores primárias subordinadas à forma e de uma composição elaborada com figuras geométricas e princípios matemáticos para permitir a seriação. Ele negava as representações naturalistas e tridimensionais. Para Max Bill, a Arte Concreta buscava objetividade em detrimento da subjetividade e, com isso, seria capaz de se transformar numa arte universal.

Essas idéias influenciaram a Arte Concreta brasileira que estava surgindo um pouco antes da criação da ESDI. Primeiro em São Paulo, com o Grupo Ruptura, fundado em 1952 e do qual participavam, entre outros, Geraldo de Barros, Alexandre Wollner, Leopold Haar e Maurício Nogueira Lima; depois, no Rio de Janeiro, com o Grupo Frente, formado por Ivan Serpa, Aluísio Carvão, Lygia Clark, Lygia Pape, Décio Vieira, Rubem Ludolf, Franz Weissmann, Abraham Palatnik e Hélio Oiticica. Vários desses artistas criaram peças ligadas ao design, como capas de livros, cartazes, logomarcas de empresas, móveis, etc. Geraldo de Barros e Alexandre Wollner são um exemplo disso. Junto com Rubem Martins e Walter Macedo, montaram o escritório de design Forminform que desenvolveu várias logomarcas como, por exemplo, Equipesca, Escriba Móveis, Indústrias Coqueiro, Argos Industrial, Colégio Andrews, entre outras. Antes disso, Geraldo de Barros trabalhou fazendo cartazes e produzindo folhetos e catálogos para a Cinemateca do Museu de Arte Moderna de São Paulo

¹⁶ O curso de desenho industrial da ESDI faz parte, desde que foi incorporado à UERJ em 1973, do Centro de Tecnologia e Ciências, juntamente com as faculdades de Física, Química, Matemática e Estatística, Engenharia, Geologia e Geociências.

(MAM-SP).

Além deles, são outros exemplos Leopold Haar que, além de escultor, era cartazista e vitrinista e Maurício Nogueira Lima que desenvolveu os símbolos da Fenit, do Salão do Automóvel e da UD. Podemos citar também os artistas Aluísio Carvão, que criou cartazes, capas de livros e selos e medalhas para a Empresa de Correios e Telégrafos (ECT), e Amílcar de Castro, que reformulou o projeto editorial do Jornal do Brasil. Este fato, no entanto, não é novo na história da arte, haja vista os inúmeros artistas que auxiliaram a indústria em diferentes períodos históricos desde o Renascimento. O que é novo é o fato dessa relação ficar definitivamente mitigada quando se fala das origens do design no Brasil.

Entretanto, esse não é o único momento em que a arte parece ter influenciado a formação do designer. Observando a história do design podemos perceber, por exemplo, a presença e a influência de vários movimentos artísticos na Bauhaus, como o Construtivismo russo, o Neoplasticismo holandês (De Stijl), e mesmo o Dadaísmo e o Surrealismo; e ainda a presença de artistas plásticos, como Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Johannes Itten e Laszlo Moholy-Nagy, no seu quadro de docentes. Apesar de estar marcada pelo racionalismo, a Bauhaus não só era um “*centro de cultura artística extremamente vivo*” como também se preocupava em desenvolver atividades que estimulassem a imaginação e a criatividade.¹⁷

É verdade que esses movimentos artísticos representavam diferentes conceitos e idéias. Kandinsky acreditava numa “*arte gerada exclusivamente por ‘necessidade interior’, uma pintura livre dos constrangimentos figurativos, capaz de fazer ressoar no espírito do homem a harmonia do universo*”¹⁸. Os Construtivistas russos acreditavam no desenvolvimento da sociedade através da arte, utilizando a produção mecanizada, a engenharia, os meios gráficos, fotográficos e de comunicação. Eles realizavam “*construções*” ao invés de esculturas e pensavam que a arte deveria estar a serviço da revolução, que seria capaz de construir um mundo igualitário. Já o Neoplasticismo, com sua arte de rigor geométrico, estruturas cartesianas e cores primárias acreditava na formação de uma “*comunidade espiritual*” capaz de criar uma “*nova concepção de arte e de vida*”¹⁹. Apesar dessa diversidade de pensamentos, o fato é que a arte estava presente na formação do designer, influenciando de

¹⁷ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 272

¹⁸ MILLIET, Maria Alice. *As Abstrações*. In: *Bienal Brasil Século XX* São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. p. 188

¹⁹ Id., *Ibid.*, p. 189

forma direta ou indireta as formas produzidas por ele.

Outro exemplo dessa relação entre a arte e o design era o Curso Básico da Bauhaus, ministrado por Johannes Itten. O curso funcionava como uma espécie de seleção e visava o desenvolvimento da capacidade expressiva e criativa do aluno. Apesar de Itten ter se afastado da escola e do curso ter sido modificado, ainda assim, parece estranho que esse lado expressivo seja relegado a um segundo plano e que a Bauhaus seja lembrada e celebrada principalmente pela racionalidade e funcionalidade do “*bom design*”.

Na verdade, a história da Bauhaus pode ser dividida em três períodos: um marcado pelo expressionismo tardio, de 1919 a 1923; outro marcado pelo formalismo estético, de 1923 a 1927; e o último, de 1927 até a extinção da escola, marcado pelo racionalismo radical²⁰. Mesmo assim, o período do expressionismo tardio é apresentado de forma confusa e parcial, o período de racionalismo radical é praticamente ignorado e o período pelo qual a escola ficou conhecida e que lhe conferiu uma aura mítica foi o de 1923 a 1928, em que Walter Gropius substituiu o lema “*unidade de todas as artes*” pelo “*arte e técnica, uma nova unidade*”, dando mais valor à técnica e à indústria do que à arte²¹. Com isso, apenas uma parte do seu ideário foi valorizado, enquanto que a diversidade de idéias e tendências da escola foi praticamente renegada.

Em todos esses exemplos, existe um esforço para afastar a arte do campo do design e identificá-lo com a técnica, a racionalidade e a objetividade. Mas, na verdade, a arte sempre esteve presente no campo do design e parece ter influenciado sua formação e sua estrutura com noções bem características do campo da arte. Assim escolas de design são transformadas em mitos, designers são vistos como artistas de talento especial e suas criações ganham valor de verdadeiras “*obras de arte*”.

Dessa forma os objetos de design, objetos comuns da cultura material que são produzidos para atender a indústria e o “*grande público*”, acabam sendo julgados da mesma forma que as obras de arte, seguindo uma série de critérios e valores definidos a partir de fatores históricos e sociais, por instituições de reprodução, legitimação e consagração. Cabe a elas a formação, divulgação e consagração desses critérios que vão validar esteticamente as formas e os objetos, influenciando as características da linguagem gráfica de uma época.

²⁰ SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. *Notas para uma história do design*. Rio de Janeiro: 2AB, 1998. p. 34

Nesse sentido, é importante compreender o papel de instituições como a ESDI, a Bauhaus e a Escola de Ulm. As escolas sempre foram um local privilegiado para a legitimação e transmissão de idéias, especialmente após o surgimento da sociedade industrial e a democratização do ensino, se comparada às instituições que realizavam essas tarefas durante o “*ancien regime*”. No nosso caso, essas não são as únicas instituições responsáveis pela formação dos designers, mas essa escolha tem como referência o fato da ESDI ter sido considerada a pioneira do design no Brasil e a continuação do pensamento dessas duas escolas germânicas consideradas como marcos da história do design. A ESDI seria uma espécie de “*filha*” da Escola de Ulm e “*neta*” da Bauhaus.²² Essa situação hereditária, verdadeira ou não, acabou colaborando para que uma estrutura servisse de modelo para várias outras instituições de ensino do país.²³ Mesmo sabendo que essa genealogia direta pode ser questionada e que a implementação do estudo de design no Brasil foi resultado de um processo que não começou com a criação da ESDI, é preciso entender que a noção da posição mítica dessas instituições na história do design brasileiro está na base de formação de um quadro simbólico de valores que influenciam a definição das formas e critérios utilizados nos projetos de design como, por exemplo, nos de logomarcas. Não é intenção reforçar essa idéia de genealogia, mas mostrar que noções como essa afetam as formas e, conseqüentemente, a linguagem gráfica de uma época.

Vale ressaltar que, antes da fundação da ESDI, já tinham sido feitas outras tentativas de implantação de um curso de design no Brasil como a do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) do Museu de Arte de São Paulo (MASP) e a da seqüência de desenho industrial do curso de graduação em arquitetura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), este último funcionando até hoje.

O curso de desenho industrial do IAC foi criado, em 1951, por Pietro Maria Bardi e teve a influência da New Bauhaus, mais tarde integrada ao Illinois Institute of Technology como Institute of Design. A New Bauhaus foi fundada por professores da Bauhaus que imigraram

²¹ SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. ob. cit., p. 46 – 47

²² Essas afirmações nem precisam ser confirmadas com documentos históricos, entrevistas com designers famosos, reportagens e livros escritos no período, mesmo assim, a título de ilustração, podemos citar as reportagens “*Esdí: liberdade de criação há 30 anos*”, do Jornal “O Globo” do Rio de Janeiro, de 04 de dezembro de 1995, caderno “Rio”, p.8; “*Esdí, uma luta que já tem 25 anos*”, da revista Projeto; o artigo “*A emergência do design visual*” de Alexandre Wollner, In: AMARAL, Aracy (org.). *Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leiner*. Rio de Janeiro: DBA-M e a Ata de inauguração da ESDI, que é finalizada pela frase: “*A ‘Bauhaus’ deixou sementes; uma ‘germinou’ hoje*”

²³ NIEMEYER, Lucy. ob. cit., p. 20.

para os Estados Unidos, como Moholy-Nagy, Josef Albers, Herbert Bayer e Walter Peterhans. Seu curso fundamental era baseado nas teorias desenvolvidas por Kandinsky (“*Ponto e linha sobre o plano*”) e Klee (“*The Thinking Eye, The Nature of Nature*”) e foi implantado no IAC pelo professor e arquiteto Jacob Ruchti. Após três anos de funcionamento o IAC foi fechado, mas nele se formaram designers como: Maurício Nogueira Lima, Emilie Chamie, Ludovico Martino, Estella T. Aronis e Alexandre Wollner, que foi professor da ESDI e participou da sua fundação.²⁴

Já a inclusão das disciplinas ligadas ao design no curso de arquitetura da FAU-USP aconteceu em 1962 e teve como fomentador João Batista Vilanova Artigas, que acreditava que um arquiteto não devia se restringir ao projeto de construção, mas devia levar em consideração a “*realidade externa e o uso dos espaços internos e seus equipamentos*”. Para os responsáveis pela implantação dessa seqüência de desenho industrial, o raciocínio usado para solucionar problemas de edificações era muito semelhante ao utilizado para os problemas de design. Com isso, foram destinadas quatro horas semanais em cada um dos quatro anos do curso para as aulas de design. Essa proposta não foi seguida pelos outros cursos de arquitetura do país e, mesmo dentro da própria FAU-USP, não conseguiu maior ênfase, mantendo-se apenas como um núcleo de disciplinas informativas²⁵. Esse não é um curso bem aceito pelos designers²⁶, provavelmente por estar inserido dentro do contexto da formação dos arquitetos, mas não podemos ignorar que esse foi o primeiro curso regular e estável de design em nível superior no país.²⁷

Ainda fazendo parte das tentativas de implantação de um curso de design de nível superior no Brasil, foi preparado um projeto para a Escola Técnica de Criação (ETC) que funcionaria nas instalações do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e que visava a formação de profissionais que aliassem conhecimento tecnológico, base cultural e capacidade criadora. O curso seria pago, mas previa a possibilidade de isenção caso o aluno não pudesse pagar e tivesse “*comprovada aptidão artística*”²⁸. A estrutura do curso foi baseada no projeto encomendado ao professor da Escola de Ulm Tomás Maldonado e foi influenciada, entre outros, pelos experimentos de Johannes Itten, Joseph Albers, Paul Klee e Wassily Kandinsky,

²⁴ WOLLNER, Alexandre. *A emergência do design visual*. In: AMARAL, Aracy. *Arte Construtiva no Brasil: coleção Adolpho Leirner*. Rio de Janeiro: DBA-M. p. 228

²⁵ NIEMEYER, Lucy. ob. cit., p. 66-68

²⁶ Id., Ibid., p. 67

²⁷ DENIS, Rafael Cardoso. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blücher, 2000. p. 172

²⁸ NIEMEYER, Lucy. ob. cit., p. 71

todos professores da Bauhaus; pelo curso teórico e prático de Comunicação Visual dado pelos professores da Escola de Ulm, Tomás Maldonado e Otl Aicher e pelo curso de Tipografia Criativa ministrado por Alexandre Wollner e Aluísio Magalhães, ambos realizados no MAM-RJ, em 1959 e 1960, respectivamente²⁹.

Apesar de estar com a estrutura curricular elaborada, com o corpo docente esboçado e com as salas de aula prontas³⁰, o MAM-RJ não tinha os recursos financeiros necessários para a aquisição de equipamentos e para cobrir a folha de pagamento dos funcionários, o que acabou inviabilizando a instalação da ETC no MAM-RJ. Apesar disso, o seu projeto serviu de base para a estrutura da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), criada no final de 1962.³¹

Tendo em vista a influência do pensamento de professores da Bauhaus e da Escola de Ulm na estrutura da ETC e da colaboração e participação na criação e funcionamento da ESDI dos ex-alunos da Escola de Ulm, Alexandre Wollner e Karl Heinz Bergmiller, não se pode dizer que a relação da ESDI com essas instituições seja totalmente falsa. Mas, a valorização desses fatos reais, ressaltando apenas as semelhanças, acabou contribuindo para a construção de uma noção de hereditariedade entre elas que transcende as suas diferenças e está livre de qualquer problemática. Essa noção influenciou a composição de objetos e peças gráficas, como logomarcas, tanto por contribuir para legitimar a posição mítica da ESDI em relação às outras instituições de formação e treinamento de design, quanto por colaborar na incorporação dos critérios e valores da Escola de Ulm e da Bauhaus ao quadro de valores simbólicos da ESDI e, conseqüentemente, do campo do design.

Assim, como seus dois modelos, a ESDI passou a ser considerada como marco do design brasileiro e um exemplo pedagógico a ser seguido e copiado. Ela assumiu uma aura de mito, onde as suas contradições eram camufladas. Possuía uma imagem de eficiência e modernidade reforçada pelo mito de ser uma reprodução da Escola de Ulm no Brasil, quando, na verdade, na época da sua fundação, muitos dos seus professores eram inexperientes como designers e mesmo como docentes do ensino superior e, dentre eles, poucos eram estrangeiros. Era considerada uma escola experimental e, conseqüentemente, com liberdade e autonomia para isso, mas, ao mesmo tempo, era subvencionada pelo Estado. O próprio

²⁹ NIEMEYER, Lucy. ob. cit., p. 71;74-75.

³⁰ O bloco-escola do MAM tinha sido inaugurado em 27 de janeiro de 1958, pelo presidente Juscelino Kubitschek. (Id., Ibid., p. 71)

³¹ Id., Ibid., p. 76-86.

contexto em que foi criada já apontava para uma contradição: de um lado o grupo do MAM do Rio de Janeiro, reunido em torno da engenheira Carmen Portinho, do arquiteto modernista Afonso Eduardo Reidy e dos arquitetos Maurício Roberto e Wladimir Alves de Souza, e de outro o governador da Guanabara Carlos Lacerda, da UDN, partido que defendia os valores tradicionais, apesar de buscar uma oportunidade para relacionar a sua imagem com uma noção de modernidade, inovação e desenvolvimento. Isso significava que, dentro do ambiente da ESDI, existia, ao mesmo tempo, uma valorização tanto da tradição, quanto da modernidade e da vanguarda.³²

Nesse contexto, é interessante observar que intelectuais e Estado colaboraram para a formação do campo profissional do design no Brasil e juntos construíram uma narrativa de valorização do design como um dos agentes e promotores do processo de desenvolvimento e modernização da nação, reforçando a relação entre o design e a indústria. Essa relação ganhou tanta força que o design no Brasil parecia só ter surgido com a ESDI e com a industrialização desse período, o que, por sua vez, fazia parecer que, antes de 1950, não existiam indústrias, mesmo que de pequeno porte, nem profissionais responsáveis pelo projeto e planejamento de peças gráficas e objetos. Isso seria o mesmo que supor que, antes disso, não se produziam rótulos, cartazes, revistas, objetos, etc. Segundo Rafael Cardoso Denis, desde, pelo menos, a segunda metade do século XIX existiam designers trabalhando no Brasil³³.

Essa valorização da relação do design com a indústria e a técnica era reforçada pelos valores atribuídos à Escola de Ulm e à Bauhaus. Vale lembrar que a partir do momento em que a ESDI estava sendo vista como modelo para as outras instituições de ensino do país e como herdeira da Bauhaus e da Escola de Ulm, os critérios e valores dessas duas escolas passavam a funcionar também como valores para o campo do design.

Assim, apesar da diversidade de tendências e idéias da Bauhaus, é a imagem de uma escola racional, técnica e funcional, símbolo do “*bom design*”, que fica como valor para o designer brasileiro, contribuindo para o seu afastamento, e até a sua oposição, em relação ao artesanato e à arte. O mesmo acontece com a Escola de Ulm que é identificada como legitimadora de uma estética racional e técnica, fruto da fase em que a escola era caracterizada pelo

³² DENIS, Rafael Cardoso. ob. cit., p. 172-174.

³³ Denis cita como exemplo o Estabelecimento Ponta da areia, do Visconde de Mauá, que mantinha dois “desenhadores”, um português e um inglês, que trabalhavam na indústria de ferro fundido e estaleiro em Niterói. (Idem, *As origens históricas do designer: algumas considerações iniciais*. Estudos em design. Rio de Janeiro, vol. IV, nº 2, p. 59-72, dez., 1996.)

pensamento racional e tecnicista, pela valorização da pesquisa ergonômica, pelos métodos analíticos qualitativos, pelos modelos matemáticos de projeto, pela abertura para o avanço tecnológico, se afastando das artes plásticas e se aproximando da indústria, na busca de uma linguagem universal e atemporal³⁴. A Escola de Ulm funcionou de 1953 até 1968. Durante a direção de Max Bill ela foi direcionada para ser uma continuação da Bauhaus. Mas a busca por uma forma mais independente e própria e a proposta de um programa estritamente tecnológico e científico colocou professores mais novos como Tomás Maldonado, Otl Aicher e Hans Gugelot em conflito com Max Bill, que acabou deixando a direção da escola em 1957. Apesar dos conflitos existentes entre as duas partes, é interessante observar que, por trás dos elementos e critérios gráficos utilizados por eles, existiam noções que pareciam ter a mesma origem. Enquanto Max Bill tinha em seu percurso o envolvimento com a Arte Concreta que ambicionava unir a arte à produção e à indústria; a Escola de Ulm, casa de Maldonado, Aicher e Gugelot, também pretendia aproximar ainda mais o design da produção e da indústria.

Vale lembrar que esse pensamento também estava presente entre os artistas concretos brasileiros que buscavam uma forma de participar da transformação e construção de um novo país, onde a arte deveria estar mais perto do público. Era o momento do desenvolvimento da indústria brasileira, da construção de Brasília, do Plano de Metas de Juscelino Kubitschek; havia um clima de euforia ligado ao futuro da nação e incentivado pelo lema de “*cinquenta anos em cinco*”. Enquanto na Europa existia uma necessidade de reconstrução depois da 2ª Guerra Mundial, o Brasil, por sua vez, buscava a construção de um país moderno e industrial e os artistas concretos buscavam uma maior participação nesse processo.

Assim, a industrialização, a técnica, a racionalidade e a funcionalidade eram noções que estavam sendo valorizadas por diferentes instâncias, a partir de um fato histórico e social, e estavam funcionando como critérios para a escolha de formas geométricas e racionais como formas de expressão da linguagem gráfica da época.

Podemos observar, por exemplo, que as mesmas formas geométricas, matemáticas e racionais e os tons acromáticos, característicos da Arte Concreta, podiam ser encontradas também na Escola de Ulm, no curso da ESDI e nos projetos de logomarcas, da década de 60 e 70, de profissionais como Alexandre Wollner e Aloísio Magalhães. Na verdade, esse momento histórico, que valorizava a industrialização como agente do desenvolvimento e da

³⁴ DENIS, Rafael Cardoso. ob. cit., p. 170.

modernização do país, estava servindo de base para a construção de uma série de valores utilizados por instituições, como a ESDI, para validar essa estética racionalista.

Assim, as características da linguagem gráfica de uma época e as suas transformações vão depender, entre outros fatores, dos valores e critérios definidos, divulgados e consagrados por instituições de reprodução, legitimação e consagração do campo do design. As formas gráficas definidas como esteticamente válidas não são resultado apenas de uma decisão individual e isolada do designer, e sim da sua relação com o meio social em que está inserido e com o próprio campo do design.

BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, Aracy (org.). *Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leiner*. Rio de Janeiro: DBA-M.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- CARVÃO, Aluisio. *Catálogo do MAM-RJ*. Rio de Janeiro: MAM-RJ, 1996. Texto de Cláudio Telles.
- CIPINIUK, Alberto. *A forma de narrar como instrumento de legitimação da forma da composição*. Fev. 2002. Artigo inédito.
- DENIS, Rafael Cardoso. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.
- . *As origens históricas do designer: algumas considerações iniciais*. Estudos em design. Rio de Janeiro, vol. IV, nº 2, p. 59-72, dez., 1996.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ITTEN, Johannes. *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus and Later*. [s. l.]: John Wiley & Sons, 1975.
- JANSON, H. W. *História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1992 (5ª edição).
- MILLIET, Maria Alice. *As Abstrações*. In: BIENAL BRASIL SÉCULO XX. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. p. 188
- NIEMEYER, Lucy. *Design no Brasil: origens e instalação*. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.
- NOBRE, Ana Luiza. *Carmen Portinho: o moderno em construção*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 1999.
- PORTINHO, Carmen. *Por toda a minha vida: depoimento a Geraldo Edson de Andrade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.
- RYBCZYNSKI, Witold. *Casa: Pequena história de uma idéia*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. *Notas para uma história do design*. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.

VALENTE, Carlos Eduardo da Silva. *Geraldo de Barros: o design e a Arte Concreta no Brasil*. 1998. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Centro de Letras e Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998.

WOLFF, Janet. *A produção social da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

WOLLNER, Alexandre. *A emergência do design visual*. In: AMARAL, Aracy (org.). *Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leiner*. Rio de Janeiro: DBA-M.