

Ana Paula Coelho de Carvalho



**O ENSINO  
PAULISTANO  
DE DESIGN**  
A FORMAÇÃO  
DAS ESCOLAS  
PIONEIRAS

Origens, contextos  
e relações

**Blucher**

## Contextos e conceitos

### 1.1 Contexto histórico

No fim da década de 1950, as consequências da Segunda Guerra Mundial se evidenciavam no contexto sociopolítico e econômico. Os pensamentos fundados na dualidade dos ideais socialistas e capitalistas orientaram as nações no período chamado Guerra Fria, que tinha como seus representantes a antiga União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) (atual Rússia), de um lado, e os Estados Unidos da América (EUA), de outro. Os dois países avançaram na corrida armamentista e no desenvolvimento das pesquisas espaciais. Em meio a uma série de guerras e conflitos que marcaram esse período, a política mundial procurava se restabelecer através de alianças. Um exemplo disso foi a criação da Comunidade Econômica Europeia (CEE) em 1957.

O Brasil inicia a década de 1960 segundo os parâmetros norte-americanos, sob a crença de que o progresso dependeria do desenvolvimento industrial, ostentado pelo governo de Juscelino Kubitschek. Entretanto, após o presidente deixar o poder, o país entrou em um período de instabilidade política e consequente crise do populismo, o que acompanhou as duas décadas seguintes. Em contrapartida, a tecnologia aplicada a produtos como televisão, geladeira, máquina de lavar, liquidificador etc. invadia o cotidiano das pessoas e conformava um novo modo de vida. Foi nessa conjuntura política, econômica e social, baseada na sociedade do consumo, que o campo artístico e cultural dos países capitalistas também se posicionou.

A política econômica impossibilitou manter em crescimento a faixa da população que seria consumidora dos produtos industriais durante o decênio de 1960. O Estado não

conseguiu conter as elevadas taxas inflacionárias deixadas pela política de JK, e os primeiros anos, posteriores a esse governo, transitaram entre as demandas sociais burguesas e industriais e a camada formada pela grande massa populacional, em sua maioria, proletária.

A breve passagem de Jânio Quadros pela Presidência da República – de janeiro a agosto de 1961 – possibilitou que João Goulart (Jango) ascendesse ao poder para lá permanecer durante os dois anos seguintes. Diante das turbulentas cisões entre as camadas sociais e políticas e suas demandas, é lançado o Plano Trienal, cujo propósito é conferir nova dinâmica à economia, porém não se obteve o resultado almejado.

João Goulart, aliado às ideias contrárias ao Congresso, retirou-se do cargo e permitiu que Ranieri Mazzili (presidente da Câmara dos Deputados) fosse o novo presidente, interinamente. A fragilidade advinda dessa troca de representantes do governo derivou na ocupação do poder pelos militares. Assim, esses agentes, que já atuavam no comando de algumas diretrizes nacionais, assumiram oficialmente sua posição no comando do Estado, em 1964.

O golpe militar foi uma estratégia política de controle das sucessivas mobilizações das classes contrárias ao governo, que incluiu atos repressivos para conter a expressão dessas classes. Os anos sob a gestão dos militares distinguiram-se, na história brasileira, por intensa censura e suspensão de direitos, além dos episódios de tortura e exílio de representantes sociais e políticos<sup>1</sup> do país. Outra marca desse período foi a promulgação dos Atos Institucionais, que permitiu a atuação indiscriminada do governo. Uma série desses documentos foi emitida com o pretexto de “justificar os atos de exceção que se seguiam” (Castro, 2012) até chegar a seu exemplo mais repressivo, o AI-5, em 1968.

Se, de um lado, os militares represaram uma parcela da população, de outro, grupos como o empresariado e governadores dos Estados de São Paulo, do Rio de Janeiro e de Minas Gerais (Castro, 2012) posicionaram-se em conformidade com as atitudes dos novos representantes do poder. Sob a conjuntura de deter a ameaça “comunista” – intitulada naquele período de “inimigos internos” (Castro, 2012) –, a intervenção militar também agradou aos Estados Unidos, que viam aí uma maneira de cultivar as ações capitalistas dentro do Brasil,

1 Nesse grupo, encontramos personagens que marcaram a política brasileira, como Leonel Brizola, Miguel Arraes, Luis Carlos Prestes e os ex-presidentes Jânio Quadros e João Goulart.

principalmente após a sequência de guerrilhas que se espalhavam em Cuba e nos continentes asiático e africano.

A eficiência política desse período mostrou-se na articulação entre os que pregavam ideias consideradas “radicais” e os chamados “moderados”, o que fez com que os militares permanecessem no poder durante 21 anos.

Como consequência dos acontecimentos dos anos 1960, a década seguinte é marcada pelas reações políticas e sociais expressas por meio das revoluções nos países intitulados subdesenvolvidos. O reflexo do combate às ideias dos governos ditatoriais – constituídas de discriminação, racismo, desenvolvimento nuclear e corrida armamentista – ganha notoriedade à medida que alguns países coloniais conseguem sua independência (Angola, Moçambique e Guiné-Bissau) e com o término da Guerra do Vietnã, em 1975, e a retirada das tropas americanas. Enquanto isso, a Guerra Fria evoluía para a coexistência pacífica dos Estados Unidos com a União Soviética (URSS), apesar de os primeiros terem mantido a indústria bélica em atividade.

O mundo passava por intensas crises nos aspectos econômico, político e social. Os conflitos sociais, diante da repressão, em uma atmosfera exasperada da concorrência produtiva, caracterizaram a década identificada como “história de exílios e exilados”<sup>2</sup>. A tensão que se instalou refletia a instabilidade política e econômica, à medida que os conflitos contra as ditaduras se ampliavam.

No fim da década de 1970, tais condições passam a ficar insustentáveis e, prevendo um golpe ainda maior dos países sujeitos a revoltas, as nações dominantes da economia mundial, representadas principalmente por alguns países europeus e os Estados Unidos, a partir de uma estratégia para impedir novas revoluções, como a da Nicaraguá, começam a apoiar a substituição das ditaduras militares em exercício naquele momento, por governos civis de transição conservadora (Habert, 1992).

Em decorrência dessa postura, antigas ditaduras europeias (principalmente o fascismo português, espanhol e grego) foram extintas e emanaram na independência de muitas ex-colônias. A ressalva a esse contexto, no entanto, deve ser dada aos casos do Irã, que, após muita luta, recebeu apoio do povo para o retorno de Aiatolá Khomeini<sup>3</sup> ao poder; e da Nicaraguá, cujo poder foi tomado pelos sandinistas<sup>4</sup> em 1979.

2 Disponível em: <[http://www.casadehistoria.com.br/cont\\_31-19.htm](http://www.casadehistoria.com.br/cont_31-19.htm)>. Acesso em: 17 abr. 2008.

3 Líder dos muçulmanos xiitas que estava exilado em Paris.

4 Grupo liderado pela Frente Sandinista de Libertação Nacional (movimento guerrilheiro cujo nome homenageia Augusto César Sandino, líder guerrilheiro que lutou contra a dominação norte-americana entre os anos 1920 e 1930). Cf. Habert, 1992.

## **1.2 O desenho industrial e a industrialização no contexto brasileiro**

O fim da Segunda Guerra Mundial favoreceu de forma significativa o desenvolvimento do desenho industrial, sobretudo por meio de importantes avanços tecnológicos e produtivos no âmbito mundial, enquanto o Brasil se beneficiou da economia de guerra graças ao aumento do volume das exportações de insumos agrícolas. Contudo, era necessário redirecionar a produção industrial. No fim dos anos 1950, o presidente Juscelino Kubitschek (JK) assume o poder e instaura um governo conhecido pela estabilidade política e pelo crescimento econômico. Derivada do contexto internacional, encontramos no Brasil uma ampla entrada do capital estrangeiro para a consolidação do desenvolvimento nacional por meio da política de incentivos à industrialização. Como exemplos do legado desse período, podemos citar a construção de grandes obras como as hidrelétricas para a produção de energia, a expansão dos negócios das indústrias de base, de maquinários e alimentos, a abertura para as montadoras de automóveis e a construção da nova capital nacional, Brasília, símbolo de modernidade e planejamento.

O desenvolvimento proporcionado pela consolidação do parque industrial – do qual as maiores protagonistas foram as multinacionais que aqui instalaram suas linhas de produção – ocasionou a formação de uma limitada classe média inserida no processo de industrialização. Tanto do ponto de vista das oportunidades como do acesso aos produtos que passam a ser oferecidos no país, as diretrizes políticas brasileiras ambicionavam a constituição de uma camada social com poder de compra à semelhança dos padrões de consumo internacionais.

Nos anos 1960, cresce com destaque os setores de bens de consumo duráveis (itens domésticos, carros etc.), e uma parcela da classe média alcança um considerável nível de consumo desses bens durante o período do “milagre econômico” de 1967 a 1973, após uma fase de política recessiva dos primeiros anos de ditadura militar.

Já nos anos 1970, o Brasil, a partir de sua política econômica, sustentou um momento industrial de ascensão como alternativa à exportação de bens primários, e, nesse contexto, o design – que buscava sua definição quanto à atuação e sob as influências estrangeiras – é integrado ao discurso de vários setores do governo que visam à exportação, ao passo que na academia é associado às transformações sociais.

Sob esse ponto de vista, podemos destacar a importância das atividades do campo do design para o período estudado à medida que ele assiste ao crescimento do período em que é desejado por ideias governamentais para auxiliar na competição externa, o que ocorreu pelo menos até meados dos anos 1970. Porém, as ações governamentais em prol do design foram pontuais, não chegando a constituir um planejamento consistente de longo prazo e com ampla inserção na indústria.

As questões relacionadas a tecnologia, desenvolvimento, industrialização e ciência constavam das discussões políticas entre o poder público e o empresariado. Nessa época, “o papel do Estado foi determinante na definição de políticas e programas de desenvolvimento industrial. E, portanto, o setor público – tão depreciado, de acordo com o predominate pensamento neoliberal – criou a base para a atividade do design industrial e gráfico” (Fernandez, 2009).

Dentro desse contexto do design como parte do discurso político, vários países da América Latina o indicavam em suas propostas, como exemplificado por Uriarte:

Em Cuba, criou-se o Ministério da Indústria, que foi dirigido pelo comandante Ernesto “Che” Guevara e, posteriormente, o Ministério da Indústria Leve. O mesmo “Che”, em vários artigos, documentos e conferências, afirmou explicitamente que via o desenvolvimento da indústria nacional como meio de propiciar objetos com qualidade e design para toda a população (Uriarte, 2008, *apud* Fernandez, 2009).

Todavia, os regimes militares, instalados em territórios latinos, anteciparam o fim do ciclo que poderia ter favorecido a evolução do design nesses países caso os investimentos tivessem focado a indústria e a tecnologia locais. No entanto, o campo do design<sup>5</sup> adquiriu importância dentro da política e economia nacionais à medida que suas diretrizes eram colocadas em prática e geravam novas necessidades sociais. No intuito de acompanhar a proposta de desenvolvimento, empresas nacionais e internacionais aqui assentadas instituíram departamentos de design, a maioria só a partir dos anos 1970, principalmente para o desenvolvimento de produtos. Apesar de as bases conceituais e formais serem principalmente importadas, empresas como Volkswagen, General Motors (2ª fábrica),

5 Nesse período, o termo “design” estava associado no Brasil à estética, baseado no discurso das questões formais dos objetos.

Willys Motors, Bosch, Caterpillar, entre outras, instalaram suas linhas de montagem e fábricas em território brasileiro.

### **1.3 Design: linguagem visual e artes aplicadas**

Ao lado da crescente oferta de produtos industrializados, a ascensão de novos consumidores conformava uma nova dinâmica nos centros urbanos em formação no fim dos anos 1960 e nos anos 1970; e, para que esses produtos alcançassem o alvo desejado, era necessário que a mensagem atingisse o maior número possível de pessoas. O poder público, norteado pela ordem da economia crescente e como promovedor das grandes mudanças, incorpora o design nos seus planos como um meio de comunicação em maior escala. Assim, organismos estatais passam a encomendar o design para suas obras e eventos a fim de atribuir um caráter de modernidade e inovação, principalmente nas condicionantes estéticas e formais de seus produtos. São inúmeros os casos em que observamos a penetração do design nos acontecimentos públicos, antes e durante o período militar, como campeonatos esportivos (Olimpíadas, Copa do Mundo), obras de grande porte (aeroportos, hospitais), serviços públicos e sinalizações das cidades, e o desenho de peças gráficas para símbolos nacionais, como a cédula da moeda brasileira (Cruzeiro Novo) criada por Aloísio Magalhães em 1966.

Desde a década de 1950, a influência racionalista, as linhas retas e as formas minimalistas compuseram muitos trabalhos das linguagens visuais, caracterizados como expoentes do campo da comunicação visual. O intercâmbio formado entre a escola alemã de Ulm (com a vinda de Max Bill e Tomás Maldonado, por exemplo) e os artistas brasileiros, em sua maioria, proporcionou que uma nova linguagem fosse acrescentada aos trabalhos realizados principalmente na região sudeste do país, na qual passam a ser requisitados em uma parcela pequena dos campos editorial, cultural e publicitário.

Tais condições trouxeram a arte concreta para dentro dos circuitos produtivos artísticos e a tornaram, para as vanguardas artísticas locais, “o caminho para o design de influência suíça/Escola de Ulm” (Fernandez, 2009). A estada de estudantes latinos (10 brasileiros no total) nas dependências da Escola da Forma de Ulm (Hochschule für Gestaltung – HfG), na Alemanha, permitiu a troca direta de conhecimentos entre os

profissionais do design dos dois continentes, o que fez, em grande parte, os ideais alemães se manterem, uma vez que estávamos em fase de conhecimento desse campo nacional. Contudo, é importante observar que a influência da HfG nos países latino-americanos é muitas vezes defendida “porque sua linha programática coincidia com os problemas contextuais a ser resolvidos pelos países da periferia. Descartava toda especulação artística ou decorativa sobre a atividade projetual, dava uma resposta operativa, prática aos processos industriais”, conforme apontado por Fernandez (2009).

Desde esse período, o design começa a se apresentar como disciplina e procura-se definir sua participação dentro da sociedade brasileira. A criação de instituições de promoção por parte do Estado e, ainda, o surgimento de carreira a partir da fundação das primeiras tentativas de ensino superior apontam a importância que o campo passa a adquirir como profissão.

#### **1.4 O design e o campo das artes**

Os anos 1950 iniciam uma nova fase de manifestações artísticas. Essa década foi caracterizada por mudanças comportamentais e culturais que seguiram os avanços tecnológicos e científicos ao redor do mundo. Nesse momento, apareceram os programas televisivos que desencadearam uma nova era nos meios de comunicação. Ao lado do *rock*, que fez despontar nomes como The Beatles e Elvis Presley, a Bossa Nova brasileira com Tom Jobim, Vinícius de Moraes e João Gilberto começa a ganhar prestígio no meio cultural.

Nos anos 1950, o Brasil entrava em um período de crescimento econômico e estabilidade política que foi acompanhado por diversas ações no campo das artes. Em 1948, são inaugurados dois museus de arte, o Museu de Arte de São Paulo – MASP, por iniciativa de Assis Chateaubriand, e o Museu de Arte Moderna – MAM, por Ciccillo Matarazzo, que se dedicaram à arte moderna e criaram em seus recintos atividades paralelas e relacionadas com as exposições.

Como exemplos dessa fase, constam também o Instituto de Arte Contemporânea – IAC (1951) e a Escola de Artesanato do MAM (1952). O primeiro oferecia cursos de desenho industrial, fotografia, propaganda e comunicação visual, e a segunda capacitava profissionais de nível técnico na indústria gráfica. O MAM ainda contribuiu para um novo cenário

artístico nacional ao receber em suas instalações as Bienais Internacionais de São Paulo, no início da década de 1950, eventos dos mais significativos para a cultura nacional e latina.

Além de apresentar as referências contemporâneas da época à população, a importância desses acontecimentos também abrangeu sua divulgação, principalmente para o campo do design, que tinha nos cartazes uma força expressiva de comunicação. Conforme identificado por Heloísa Dallari (2008), essas peças gráficas eram elaboradas por “profissionais ligados aos primeiros cursos de desenho industrial e comunicação visual no IAC”, e completa que as impressões delas “passam a ser concebidas segundo um projeto gráfico de estruturação racional, que visava à comunicação imediata e clara com os transeuntes nos espaços públicos da metrópole”. As características formais empregadas prenunciaram a linguagem gráfica associada ao campo do design dos anos 1960.

Na maioria desses trabalhos, identificam-se os princípios construtivistas, o emprego de linhas retas e cores primárias em especial, a partir da racionalização dos seus componentes, os elementos geométricos e a aplicação de tipografia simples, sem serifa, o que permite uma leitura rápida da mensagem proposta.

A presença do cartaz, nas comunicações durante o período, tornou-o um meio de valorização do trabalho dos designers gráficos, “profissão que procurava se afirmar como disciplina de estudo e área de trabalho a partir desse momento” (Dallari, 2008). O cartaz, além de comunicar, oferecia a uma classe intelectualizada da sociedade uma nova linguagem visual, diferente do que fora apresentado pelas artes plásticas até aquele momento, e era ainda uma maneira de atingir outras camadas sociais por meio de sua produção em escala. Nessas condições, é relevante a ênfase conferida ao cartaz, como promulgador de ideias, e ao papel de profissionais do IAC, como personagens iniciais dessa história, por exemplo, Antônio Maluf, Antônio Bandeira, Alexandre Wollner e Arnaldo Grostein<sup>6</sup>, vencedores dos concursos para os primeiros cartazes das Bienais de Artes de São Paulo.

Em paralelo às artes visuais, algumas atividades relacionadas à música brasileira na década de 1960, intensificada pelo Tropicalismo, buscavam autenticidade para seus gêneros. A classe musical procurou um novo posicionamento social e uma mudança na estética praticada até aquele momento. O engajamento dos artistas brasileiros refletia essa tentativa e

6 “Trabalhando apenas com letras caracteres gráficos, Grostein procura afirmar a autonomia da criação do designer em relação às tendências do campo das artes plásticas, atitude fundamental para a consolidação da profissão no mercado de trabalho” (Dallari, 2008).

encontrou nos festivais de 1960 e 1970 alguns dos seus momentos de auge.

Durante os anos 1960, as artes brasileiras – que antes eram promovidas pelas galerias e museus de arte e se espalhavam pelos espaços coletivos públicos – começam a assumir um papel social ao expor uma linguagem revolucionária de polêmica e decisão e ao levar a universidade e o teatro às ruas.

A participação do meio artístico nas circunstâncias políticas daquele momento reflete o cunho político e social que esses profissionais buscavam a partir de suas obras e atuações. Diversos são os episódios que envolveram artistas durante o período militar e exemplificam tal conjuntura. Um deles (Pontes e Vassão, 2010) é a apreensão pelos fiscais da prefeitura, em 1967, de bandeiras impressas em serigrafia de Flávio Motta<sup>7</sup> e Nelson Leirner<sup>8</sup>, em uma tentativa de levar a arte para fora dos museus. Na sequência dos fatos, encontra-se uma série de ações no campo das artes que utiliza metáforas remissivas ao contexto político nacional. As artes não apenas dialogaram, mas expuseram as questões políticas e sociais dentro do projeto brasileiro de modernidade, por intermédio de suas linguagens e áreas específicas.

Esse envolvimento das atividades artísticas nos acontecimentos nacionais sofreu um retrocesso a partir de 1968, com o aumento da censura nas instituições educacionais e culturais, principalmente em consequência da promulgação do Ato Institucional 5. Naquela época de “milagre econômico”, o campo das artes também foi visto como uma das áreas componentes desse sistema e um negócio em potencial que fez despontar o mercado artístico. Na cidade de São Paulo, nos primeiros anos da década de 1970, guiado por uma visão empreendedora, houve o crescimento de uma estrutura própria para receber a produção artística e seus acontecimentos, com aumento das galerias de coleções particulares, espaços para a realização de leilões e ambientes para artes específicas, como gravura e escultura.

A repressão política diante das manifestações artísticas simbolizou o fim da década de 1960 e o início dos anos 1970, cujos reflexos são verificados nas intervenções governamentais nas Bienais de Arte ocorridas no país e nos protestos e renúncias de representantes das artes nos eventos desse campo. Nesse momento, uma parcela significativa de professores universitários é “convidada” a se afastar e parar de

7 Flávio Lúcio Lichtenfelds Motta (São Paulo, SP, 1923): historiador da arte, pintor, desenhista. Devido à importância de sua atuação no meio acadêmico, está citado com mais detalhes no capítulo 3 deste trabalho.

8 Nelson Leirner (São Paulo, SP, 1932): artista intermídia. Estuda pintura com Joan Ponç em 1956 e frequenta o Atelier-Abstração, de Flexor, em 1958. Em 1966, funda o Grupo Rex, com Wesley Duke Lee, Geraldo de Barros, Carlos Fajardo, José Resende e Frederico Nasser. Ainda em 1966, recebe prêmio na Bienal de Tóquio. Em 1967, realiza a Exposição Não Exposição. No mesmo ano, envia ao 4º Salão de Arte Moderna de Brasília um porco empalhado e questiona publicamente, pelo *Jornal da Tarde*, os critérios que levam o júri a aceitar a obra. É também um dos pioneiros no uso do *outdoor* como suporte. Ganha o prêmio Itamaraty na Bienal de São Paulo. Nos anos 1970, cria grandes alegorias da situação política contemporânea em séries de desenhos e gravuras. Disponível em: <<http://www.-nelsonleirner.com.br/portu/biografia.asp>>. Acesso em: 12 jan. 2011.

exercitar suas atividades no país, dentre eles, arquitetos, artistas e críticos de arte.

### **1.5 O design e o campo profissional**

Durante as décadas de 1960 e 1970, diversos foram os acontecimentos nacionais em torno das atividades que envolviam o campo profissional de desenho industrial e comunicação visual, cuja importância pode ser notada pelo surgimento de várias instituições e associações e pela realização de eventos em âmbito nacional e internacional.

Diante da ampliação das atividades do design e na busca de sua consolidação, em 1963 surge a Associação Brasileira de Desenho Industrial (ABDI), primeira associação profissional de design do Brasil que se manteve única até 1978 (Braga, 2005).

A ABDI funcionou como um importante núcleo de discussão do campo por possibilitar a reunião de agentes pioneiros do desenho industrial/design brasileiro. Esses personagens, sob o intuito de “promover a divulgação e conscientização sobre o design junto a governos e empresários” (Braga, 2007, p. 1), realizaram uma série de encontros e eventos com assuntos que permeavam todos os campos da disciplina, do profissional ao acadêmico.

Em coerência com o momento econômico e político brasileiro, alguns profissionais que desenvolviam atividades projetuais nesse campo viram um cenário favorável para firmar a área em que atuavam. Muitos deles eram docentes de áreas correlatas e naquele momento investiam nas primeiras propostas de ensino de design no Brasil. Um exemplo disso foi a inserção das disciplinas de Desenho Industrial e Comunicação Visual na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, em São Paulo, e outro foi a criação da Escola Superior de Desenho Industrial, na cidade do Rio de Janeiro.

Esses profissionais de dentro da academia e outros de fora entenderam aquele momento brasileiro como uma ocasião oportuna e se juntaram para formar a ABDI. Dentro desse grupo, participaram dos cargos iniciais: Lúcio Grinover, João Carlos Cauduro, Abraão Sanovicz, João Rodolfo Stroeter, Alexandre Wollner e Karl Heinz Bergmiller. Esse era um grupo heterogêneo quanto à natureza de suas atividades, tanto que havia profissionais das artes aplicadas, como gráficos, e empresários. Além dos nomes citados, integravam

o grupo: Décio Pignatari, Willys de Castro, Fernando Lemos e Leib Seincman, dono da indústria de móveis Probjeto (antiga Ambiente).

Lúcio Grinover, eleito o primeiro presidente da associação, geriu-a entre 1963 e 1968 e teve como principais metas a divulgação e o reconhecimento do campo. Como ações de conscientização, a ABDI agenciou palestras, publicações e eventos a fim de reunir os profissionais e potenciais promovedores da área, bem como criar condições adequadas para o exercício da profissão. Com esse propósito, o primeiro evento promulgado pela ABDI foi promovido pela Federação das Indústrias do Estado de São Paulo – Fiesp, um ciclo de palestras realizado no Fórum Roberto Simonsen, que contou com a participação de alguns dos associados da ABDI e gerou patrocínio para a primeira publicação da associação, o livro *Desenho industrial: aspectos sociais, históricos, culturais e econômicos*<sup>9</sup>, editado em 1964 pela Fiesp.

As atividades culturais relacionadas ao design ganham fôlego a partir dessa época e, com a conquista de novas parcerias, os acontecimentos relacionados ao campo adquirem importância na programação dos eventos, principalmente na cidade de São Paulo, onde grande parte dos representantes da ABDI desenvolvia suas atividades profissionais.

Essas parcerias renderam à ABDI a possibilidade de coligar diferentes setores da sociedade envolvidos com as questões do design. Membros da associação compunham o júri de premiações dedicadas ao projeto de produtos, como o Prêmio Lúcio Meira (carrocerias de automóveis) e Roberto Simonsen (utilidades domésticas). Além da participação da ABDI em eventos, seu contato com os empresários lhe permitiu promover palestras em escolas e empresas públicas e privadas, integrando os agentes dos diferentes cenários de atuação do design. Outro destaque da união entre associação e empresariado foi o lançamento de publicações que contribuíram para a divulgação das atividades relacionadas ao campo, como a revista *Produto e Linguagem*, nos anos de 1965 e 1966.

A presença dos membros da ABDI não se restringiu apenas aos eventos nacionais. Em 1965, o professor, escritor e estudioso da semiótica Décio Pignatari e o arquiteto Lívio Edmundo Levi representaram o Brasil em um dos mais importantes eventos de desenho industrial mundial, o International Council of Societies of Industrial Design (ICSID). Esse

9 Essa publicação “trazia os textos das conferências proferidas por membros associados da ABDI. Abrangiam definições sobre a profissão de desenhista industrial, sua história no Brasil e no mundo e os diversos aspectos técnicos e sociais que o envolviam” (Braga, 2007, p. 4).

encontro permitiu-lhes estabelecer contatos e recolher informações que contribuíram significativamente para novas visões brasileiras no campo do design.

Enquanto a década de 1960 é caracterizada no campo do desenho industrial pelo surgimento das primeiras instituições, os anos 1970 são marcados pela busca de regulamentação da profissão e pela ampliação e diversificação na ABDI dos seus membros. A maior participação de empresários e estudantes em meados dessa década colabora para a variedade das ideias. No entanto, alguns de seus representantes pertenciam ao campo das artes e cultura e foram atingidos pelas barreiras impostas pelo governo. A gestão de Fernando Lemos, de 1968 a 1970, contou com um número pequeno de associados. Já a de Alexandre Wollner, de 1970 a 1974, teve como política formar um contingente com o maior número de formados em design.

Durante esses anos, continuaram as parcerias com outras instituições, como as premiações no Salão do Automóvel (Prêmio Lúcio Meira), além do surgimento de outros eventos, por exemplo, a Eucat Expo, em 1972. Sobre esta última, assim decreve Braga: “[...] uma grande exposição foi organizada por Wollner em São Paulo. Tratava-se da mostra de trabalhos de desenho industrial realizada junto à empresa Eucat Expo, que obteve cobertura de mídias jornalísticas impressas e televisivas [...]” (Braga, 2007, p. 7).

O chamado “milagre econômico” trouxe à tona o design como sinônimo de aspectos formais estéticos dos produtos. Dentro de um cenário de cópia de produtos importados e falta de investimentos na indústria local, o governo brasileiro atuou de maneira pontual em algumas frentes desse campo, mas não a contento para as necessidades da profissão.

A partir de 1974, sob a direção de Sérgio Penna Kehl, profissional diretamente ligado ao setor industrial, estabeleceu-se na ABDI um Conselho Consultivo para permitir maior aproximação dos associados ao grupo de empresários do campo do desenho industrial. Dessa relação, nos anos seguintes, apareceram novos concursos, conferências em locais voltados a diferentes fins, dos quais podemos destacar dois acontecimentos: o Ciclo de Debates sobre desenho industrial, em 1975, e o Simpósio 76. O primeiro, realizado na Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP, teve a participação de estudantes, docentes, profissionais, empresariado e representantes do governo paulista. O segundo, instalado

no Hilton Hotel em São Paulo, possibilitou a diversidade das atividades pela capacidade de reunir mais de 300 pessoas de diferentes Estados.

Nesse período, começaram a surgir diferentes pensamentos quanto aos rumos que deveriam ser adotados para a regulamentação da profissão. Além de São Paulo, a diretoria passa a ter uma participação maior de representantes do Rio de Janeiro. As divergências quanto aos interesses de cariocas e paulistas fizeram, em 1978, os primeiros fundarem a Associação Profissional dos Desenhistas Industriais do Rio de Janeiro (APDINS-RJ)<sup>10</sup>. A principal diferença entre as ideologias era que, para os cariocas, deveria ser formada uma entidade pré-sindical a fim de conseguir a regulamentação da profissão, ao passo que os paulistas apostavam na elaboração de um projeto de regulamentação para o Congresso Nacional como meio mais rápido de obtê-la.

A gestão de Sérgio Akamatú, de 1978 a 1980, iniciada no meio dessa desarticulação, teve como meta concluir, na medida do possível, os procedimentos das gestões anteriores e enviar os documentos referentes às condições profissionais do desenhista industrial para o Congresso Nacional. Outro importante acontecimento desse período foi a realização do 1º Encontro Nacional de Desenho Industrial (ENDI), em 1979. A organização coube às associações existentes naquele momento (ABDI, APDINS-RJ e APDINS-PE) e, como resultado, foi gerado um documento sobre a regulamentação da profissão, que orientou as atividades dos profissionais na década seguinte, de modo não oficial.

Os últimos anos de 1970 caracterizaram-se pela diminuição do número de associados na ABDI e de participações de representantes empresariais. Outro fator que contribuiu para a redução dos membros da ABDI foi a abertura do Núcleo de Desenho Industrial (NDI/Fiesp), cujos objetivos e ações eram semelhantes aos da ABDI. Apesar da tentativa do presidente da associação, que também era professor da FAAP, de trazer maior número de interessados, entre eles, muitos de seus ex-alunos, a ABDI só resistiu até 1980.

A maior demanda por trabalhos no mercado nessa época continuava sendo da área de comunicação visual. E a década de 1970 termina com cerca de 17 cursos de Desenho Industrial/Comunicação Visual (DI/CV) e mais a FAU/USP.

10 "A APDINS-RJ foi a primeira associação profissional de designers de caráter pré-sindical e de nível estadual no Brasil. Suas lideranças, principais articuladores, eram, na maioria, compostas por profissionais oriundos da ESDI" (Braga, 2007, p. 10).

## 1.6 Ensino do design

### 1.6.1 Experiências internacionais

#### 1.6.1.1 Bauhaus (1919-1933)

A história da Bauhaus tem origem em 1919, na cidade de Weimar, Alemanha. Naquele momento, até o início da década de 1930, o país tentava recuperar-se das consequências da Primeira Guerra Mundial. Em meio a esse cenário, a Bauhaus surge para auxiliar na manutenção da República, desempenhando, além das atividades educacionais, um papel político, uma vez que se tratava de uma instituição estatal.

Sob a direção de Henry van de Velde<sup>11</sup> na Escola de Artes e Ofícios e os princípios vanguardistas, surge a ideia da Bauhaus com a proposta do equilíbrio entre arte e técnica, envolvendo várias áreas de conhecimento a partir de intensa atividade nos ateliês. O arquiteto permaneceu até o ano de 1915 na Alemanha, quando indicou Walter Gropius, outro arquiteto, para sucedê-lo. Gropius assumiu o cargo em 1919 (Wick, 1989). Ocorre, então, a fusão das Escolas de Artes Plásticas e de Artes e Ofícios, e foi intitulada Staatliches Bauhaus (Casa do Construtor Estatal).

O discurso de Gropius ao tomar posse é uma defesa do papel social que a escola deveria assumir por meio da união entre artistas e artesãos, a partir dos princípios modernos que associavam o aprendizado da prática em ateliês à formação acadêmica. O currículo da escola abrangia ateliês dos materiais (pedra, madeira, metal, vidro, argila, têxteis e pigmentos) e ferramentas, além de um currículo formal (natureza dos materiais, geometria, maquetes e desenho) e da realização de palestras sobre arte e ciência.

O curso da Bauhaus dividia-se em três módulos. O primeiro, *Vorkurs*, consistia no Curso Básico de seis meses, inicialmente ministrado por Johannes Itten. Em seguida, o aluno passava a uma etapa de três anos, mais orientada à prática e à forma, o *Werklehre*. Ao final deste, o aluno deveria submeter-se ao exame; se aprovado, lhe seria permitido prestar exame para obter o certificado de aprendizado da Bauhaus e participar do terceiro módulo da escola, o *Baulehre*, com acesso a todas as oficinas. Essa etapa propiciava ao aluno uma experiência que o levaria à condição de mestre.

11 "Van de Velde, Henry – arquiteto e professor belga, classificado com Victor Horta como um dos fundadores do estilo *Arte Nouveau*, caracterizado pelas longas linhas sinuosas derivadas das formas naturalistas" (Encyclopaedia Britannica online). Disponível em: <<http://www.henry-van-de-velde.com>>. Acesso em: 22 out. 2010.

Quanto ao curso básico proposto por Itten, pode-se dizer que buscava levar os alunos a descobrir sua capacidade de criação por meio de exercícios de desenho, pintura e composição, relacionados ao corpo, gesto e ritmo.

Havia diversidade de formações e experiências, representada por arquitetos, artesãos e mestres com trânsito por diferentes ideologias, nacionalidades e especializações, os quais colaboraram para construir novos parâmetros no ensino das artes. No entanto, a partir dos primeiros anos da década de 1920, a imagem desgastada da escola, devido às atitudes de seus alunos e ao desconhecimento da sua produção por parte da sociedade, ganhou novo significado com o aumento da produção dos ateliês.

Com a dicotomia de pensamentos entre seus fundadores – de um lado, Gropius, com seus princípios racionalistas e voltados à forma, e, do outro, Itten, partidário das ideias expressionistas –, a escola viveu os anos iniciais de instabilidade. Era uma fase em que, forçosamente, artesãos conviviam com artistas nas oficinas, o que contribuiu para a união dessas áreas e a orientação dos alunos.

Apesar da colaboração de Itten para a escola, sua defesa das ideias expressionistas estava em desacordo com o ambiente da Bauhaus e seus agentes, detentores de um ensino que se aliou ao pensamento internacionalista daquele momento. Com isso, Itten foi afastado em 1923, e em seu lugar foi convidado Lazlo Moholy-Nagy para coordenar o curso básico. As oficinas passam a orientar-se para uma produção seriada, pautada na indústria, mas inspirada no construtivismo.

Devido a questões político-financeiras, a sede mudou-se para a cidade de Dessau em 1926 e passou a se chamar Hochschule für Gestaltung (Institute of Design). O termo “mestre” dá lugar a “docente”, em virtude da nova orientação adotada. Nessa sede, Gropius pôde colocar em prática seu desejo de refletir o ensino da Bauhaus na arquitetura.

A convite de Gropius, em 1927, Hannes Meyer assume a coordenação do curso de arquitetura, e em 1928 a direção da Bauhaus e o curso básico passam a ser conduzidos por Josef Albers<sup>12</sup>. Meyer era adepto do emprego da ciência, técnica e prática no lugar da subjetividade e, ao colocar a arquitetura e o desenho industrial em primeiro plano, provocou a saída de alguns professores. Nesse mesmo ano, Gropius se demite, e com

12 Josef Albers (1888-1976) ingressou na Bauhaus em 1920 como aluno e nela permaneceu como professor até seu fechamento, em 1933.

ele saíram da escola Marcel Breuer, Moholy-Nagy e Herbert Bayer, também devido às orientações do sucessor de Gropius<sup>13</sup>.

A arquitetura assume importância na Bauhaus com uma orientação prática, e matérias como psicologia, sociologia, engenharia e economia ganham destaque. A produção da escola orientava-se para a melhoria social, privilegiando as classes sociais mais carentes e, por meio de um funcionalismo técnico, atendia melhor às demandas por padronização e racionalização.

Na nova sede em Dessau, Walter Gropius baseou os alicerces do curso na mecanização e na racionalização da construção civil, e “a padronização era a palavra de ordem, com ênfase ao processo e não ao produto” (Niemeyer, 2007, p. 43). Nesse período, há alta politização da Bauhaus e certa desorganização, o que fez Meyer sair da diretoria.

Em seu lugar, em 1930, entrou Mies van der Rohe, vanguardista reconhecido. Ele direcionou a Bauhaus ao ensino, e não mais à produção. A ênfase dada à arquitetura o fez entrar em desacordo com Paul Klee e Kandinsky. O curso orientado por Rohe não mantinha a obrigação do curso básico, e as oficinas adotaram um formato teórico, e não prático como seu objetivo inicial.

As mudanças e adequações não foram suficientes para manter uma escola como a Bauhaus diante da situação política e social da Alemanha, resultando, no dia 30 de setembro de 1930, na decisão do parlamento por fechá-la. Em 1933, suas portas foram cerradas pela polícia, sob a alegação oficial de problemas financeiros.

Com a extinção definitiva da Bauhaus e sem perspectivas para sua reabertura, muitos professores migram principalmente para os Estados Unidos e adotam novas referências no ensino do design.

Moholy-Nagy abriu a New Bauhaus que acabou se transformando no *Chicago Institute of Design*. Albers abriu uma Bauhaus rural nas montanhas da Carolina do Norte, no *Black Mountain College*. Mies instalou o *Armours Institute of Chicago* (que se fundiu posteriormente com o *Lewis Institute* para formar o *Illinois Institute of Technology – IIT*) (Wolfe, 1991, *apud* Niemeyer, 2007, p. 45).

13 Disponível em: <<http://www.bauhaus-dessau.de>>. Acesso em: 20 out. 2010.

### 1.6.1.2 Hochschule für Gestaltung – Ulm (1956-1968)

A Hochschule für Gestaltung, mais conhecida como HfG-Ulm, é um dos exemplos mais representativos do ensino de design mundial. No caso do nosso estudo, que aborda uma parte da academia brasileira de design, a importância é mais significativa pelas relações diretas exercidas pelos agentes na origem e no desenvolvimento dos cursos brasileiros.

A HfG-Ulm foi uma das diversas escolas que sofreram a influência da Bauhaus, mas não se propôs apenas a ser uma reforma da proposta anterior, e sim uma continuidade. A adoção do nome Bauhaus de Dessau, a participação de ex-professores e alunos e a estrutura pedagógica eram herdeiros da Bauhaus.

O contexto era de fins da Segunda Guerra Mundial e em meio a tantas acusações e perseguições, os irmãos Scholl decidem fundar em 1946 a Volschochschule em Ulm. Essa experiência, composta por diversas áreas do conhecimento, como artes, literatura, música, filosofia, ciências sociais e políticas, incentivou a abertura de outra instituição, e no ano de 1950 foi criada a Fundação dos Irmãos Scholl.

Os contatos com os antigos representantes da Bauhaus, principalmente Max Bill, que projetaria o novo prédio, fizeram a escola trazer certos ideais presentes na Bauhaus, uma escola de design em que existiram estudos de ciências políticas e sociais dentro da instituição. Com isso, o grupo de professores era formado por alguns que também estavam naquela escola, como Itten e Albers, que mantinham o intuito de colaborar para a criação de uma sociedade mais democrática.

Em 1953, iniciou-se a primeira turma da Escola da Forma de Ulm, sob a direção de Max Bill. A estrutura incluía disciplinas das ciências humanas acrescidas da construção de protótipos. O caráter hereditário da proposta de Max Bill é verificado em seu primeiro discurso como diretor da escola que conduziu nas bases estéticas formais análogas a sua antecessora. As intenções de Bill são expostas quando diz que “os fundadores da Escola de Ulm acreditam que a arte seja a mais alta expressão da vida humana e seu objetivo é, portanto, ajudar a transformar a vida em uma obra de arte” (Garcia, 2001, p. 100), e um dos objetivos era “engajar-se na guerra contra o feio”.

A intenção de formar profissionais que atuassem com responsabilidade comunitária, aliando trabalhos colaborativos

e desenvolvimento tecnológico, acompanhou o início da escola. O ensinamento baseava-se em criar condições próximas da prática profissional e possibilitar o estreito contato com o corpo docente<sup>14</sup>, a fim de permitir a autonomia de criação de cada aluno sob a orientação de um pensamento metódico. Isso se refletia em suas instalações e na organização, que combinava ateliês, laboratórios, oficinas e trabalhos coletivos.

O curso abrangia quatro anos, sendo o 1º ano básico, e era dividido em quatro departamentos: Design de Produtos, Comunicação Visual, Informação e Arquitetura. Em 1961, é criado o Departamento de Cinema.

Os propósitos da escola são ainda mais explícitos nas apresentações de sua inauguração oficial, em julho de 1955, quando Gropius expôs que “apenas juntos eles (o artista, o cientista e o empresário) podem desenvolver um padrão de qualidade que considere o ser humano como sua medida” (Garcia, 2001, p. 100). Ao citar que acredita “na importância crescente do trabalho em equipe para elevar o nível mental da vida nas democracias” (Garcia, 2001, p. 100), de certo modo o professor refletiu o pensamento internacionalista cultivado dentro da Escola de Ulm.

O caminho percorrido pela HfG-Ulm costuma ser dividido em seis etapas (Garcia, 2001). A primeira, entre 1947 e 1953, foi entendida como fase de reconhecimento, em que os contatos são estabelecidos, e as ideias, alinhadas.

Entre 1953 e 1956, Max Bill torna-se reitor, e Tomás Maldonado, Otl Aicher, Hans Gugelot ingressam como professores. Nessa fase, houve um confronto dos ideais, pois enquanto Bill mantinha o intuito de continuação da Bauhaus, os outros acreditavam na base cientificista para os futuros rumos do ensino. Após Maldonado comandar com outros professores um ensino baseado na ciência e na técnica, Bill deixa a escola. Maldonado assume o cargo de diretor.

O distanciamento dos princípios bauhausianos começou entre 1956 e 1958, quando o curso se caracterizou por suas atividades voltadas às práticas cientificistas e tecnológicas, colocando lado a lado prática e teoria.

No período entre 1958 e 1962, dentro do Departamento de Design de Produto, a proposta foi baseada no uso de sistemas modulares, e as disciplinas mais voltadas às ciências exatas (como ergonomia, matemática, economia, física, semiótica, sociologia e teoria da ciência) ganharam importância. Nessa

14 O convívio era intenso, alunos e professores de diferentes países moravam no campus da escola, o que permitiu a construção de uma comunidade ativa em todos os assuntos da instituição e de características atípicas aos demais modelos escolares.

época, encontram-se claros no editorial da primeira edição da revista Ulm (1958) os princípios filosóficos da escola e a apresentação das duas áreas que compõem o design: “a HfG forma especialistas para duas diferentes áreas de atividade de nossa civilização técnica: o desenho de produtos industriais (seção de desenho industrial e de construção) e o desenho dos meios de comunicação visual (seção de comunicação visual e informação)” (Souza, 1996, p. 62).

O apogeu da Escola aconteceu na fase seguinte, entre os anos de 1962 e 1966. Essa época, com Maldonado como vice-diretor e Otl Aicher na direção, foi marcada por diversas parcerias com o empresariado industrial, mas também por confrontos entre teóricos e práticos. Não havia mais o curso básico, e o ingresso era feito diretamente para um dos departamentos, com seu curso básico independente, o que dificultava a integração entre os grupos.

Nesse contexto, o Departamento de Arquitetura voltava suas propostas para o desenvolvimento de sistemas modulares e se aproveitava do desenvolvimento das estruturas pré-fabricadas e da evolução das práticas tecnológicas. Os estudos eram focados na produção industrial e na formação de profissionais capacitados para o exercício em diferentes áreas do conhecimento. Era uma visão mais abrangente da arquitetura.

O Departamento de Design de Produto incluiu assuntos como meio ambiente e ecologia, além de dar maior ênfase à ergonomia e a outras questões técnicas e científicas, mas descartavam-se as questões puramente estéticas. Esse departamento recebeu grande reconhecimento da indústria, e alguns de seus ateliês chegaram a funcionar como escritórios independentes.

O Departamento de Comunicação Visual dividia-se em duas áreas: tipografia e filmes e televisão. Seu objetivo era preparar o aluno para a comunicação em massa. Esse departamento trabalhava intimamente ligado ao Departamento de Informação, principalmente em relação a matérias teóricas, como Teoria da Comunicação e Semântica.

O Departamento de Informação estudava os meios de comunicação em massa de maneira integrada. Dessa forma, seus estudantes se viam capacitados para atuar em jornais, cinema, rádio e televisão.

O Departamento de Cinema trabalhava com produção de filmes, fotografias e programas para a televisão e também tinha ligação com o Departamento de Comunicação Visual.

Manteve parcerias com a indústria cinematográfica para oferecer estúdios aos alunos.

As desarticulações ideológicas e econômicas internas caracterizaram e justificaram os últimos anos da Escola da Forma de Ulm, principalmente entre 1966 e 1968 (ano de seu fechamento). Apesar das parcerias conquistadas com indústrias alemãs, cujo exemplo maior foi o desenvolvimento dos produtos da Braun<sup>15</sup>, para a construção de uma estética própria e o uso de novos materiais e tecnologias, o encerramento de suas atividades é, em parte, associado a questões políticas, como exposto por Souza (1996, p. 71) ao apresentar as palavras de Kenneth Frampton<sup>16</sup>.

## 1.6.2 Experiências nacionais

### 1.6.2.1 As atividades do MASP (1951-1953)

#### Antecedentes do IAC

O percurso das artes nos anos 1950 teve como uma de suas características a busca por uni-las ao ensino. Iniciativas como as de Ciccillo Matarazzo e Assis Chateaubriand deram novo significado às atividades artísticas. Embalado por esse contexto, no ano de 1949 surge a Escola Livre de Artes Plásticas no MASP, em paralelo às ações do museu.

A escola oferecia cursos livres de pintura, escultura, desenho e outros, com duração de três meses, dedicados às “artes aplicadas”, como: publicidade, gravura, tapeçaria e fotografia. As aulas eram ministradas por agentes do meio artístico, frequentadores dos museus que tinham sido inaugurados havia pouco. A maioria desse grupo era formada por renomados artistas, o que permitiu, de certa forma, a reunião dos representantes das artes nacionais e o início das primeiras discussões sobre o ensino desse campo.

De acordo com publicação da Escola<sup>17</sup> (Costa, 2010, p. 54), os cursos tinham o objetivo de “estabelecer contato entre a vocação e os meios de expressão”. Dentre os docentes, havia nomes como “Danilo Di Prete e Waldemar Amarante (publicidade), Volpi, Bonadei, Waldemar da Costa e Nelson Nóbrega (desenho e pintura), e Victor Brecheret, Raphael Galvez e Bruno Giorgi (escultura)”, além da participação de Flávio Motta.

15 Empresa de eletrodomésticos e eletroeletrônicos, aberta em 1921 na cidade alemã de Frankfurt, que se destacou no meio produtivo pelas características de seus produtos, que pregavam as linhas retas e o funcionalismo, assim identificado no seu site corporativo: “A partir da década de 1960, a marca tinha-se tornado mundialmente conhecida pelos seus pequenos aparelhos elétricos, uma evolução impulsionada pela inovação técnica, qualidade e durabilidade dos produtos e ainda pelo seu design surpreendente”. Disponível em: <<http://www.braun.com>>. Acesso em: 12 nov. 2011.

16 Kenneth Frampton atuou como arquiteto no Reino Unido, nos Estados Unidos e em Israel. Após uma rápida passagem pelo Royal College of Art, Kenneth passa a lecionar no curso de Arquitetura da Columbia University desde 1972. O professor é autor de significativo número de textos críticos sobre arquitetura que o fizeram conquistar alguns prêmios como a medalha de ouro da *ASCA Topaz Award and L'Academie d'Architecture*.

17 “Folheto de divulgação da *Escola Livre de Artes Plásticas*, pertencente ao acervo pessoal de Flávio Motta” (Costa, 2010, p. 54).

Os importantes nomes atrelados à escola não lhe garantiram que fosse adiante, muito menos a presença de expoentes artistas brasileiros no seu quadro de alunos. Na única turma constituída na escola, passaram nomes como Aldemir Martins, Mario Gruber e Marcelo Grassmann, que, posteriormente, comporiam o corpo docente de importantes cursos de faculdades de artes.

Quanto a essa experiência embrionária, também é interessante a colocação feita por Costa (2010, p. 54) quando escreve que essa escola fora instalada em uma casa “emprestada aos artistas por Ciccillo Matarazzo” e assim se refere ao período: “sendo essa mais uma daquelas evidências de que a rivalidade entre os grupos ligados aos dois museus paulistas (MASP e MAM) era bastante relativa”. Dessa forma, reforça certo alinhamento dos pensamentos dos agentes que impulsionaram o campo artístico, nesse caso, paulistano.

#### O Instituto de Arte Contemporânea – IAC

No compasso das diversas iniciativas no campo das artes, ocorridas no fim da década de 1940 e no início da década de 1950, a proposta de unir arte e ensino de Assis Chateaubriand – reconhecido empresário e proprietário dos Diários e Emisoras Associados – começa a ser posta em prática com a chegada de Pietro Maria Bardi<sup>18</sup> e sua esposa, Lina Bo Bardi. A ele coube a responsabilidade pelo museu, desde a montagem dos espaços até a aquisição de seu acervo; e a ela, a concepção do projeto da nova sede do museu, na Avenida Paulista, cuja construção durou de 1956 a 1968, ano em que foi inaugurada.

Em 1951, em consonância com as pretensões do seu fundador de unir arte e ensino e de formar profissionais que acompanhassem a evolução das artes, com mão de obra qualificada, foram abertos o curso Formação de Professores, a Escola Superior de Propaganda e o Instituto de Arte Contemporânea – IAC.

O IAC acolhe o primeiro curso de Desenho Industrial da América Latina, de acordo com Dias (2004, p. 17), baseado na estrutura da The New Bauhaus, do Instituto de Arte de Chicago (1937), assim relatado por seu ex-aluno Alexandre Wollner, que destaca o nome do professor Ruchti:

Jacob Ruchti talvez seja o mais importante professor, pois implantou toda a metodologia do curso fundamental da The New

18 Italiano, crítico de arte e jornalista, Bardi tinha chegado recentemente ao Brasil com sua esposa, a arquiteta Lina Bo Bardi.

Bauhaus do Instituto de Arte de Chicago. [...] Seu curso fundamental foi baseado nas teorias desenvolvidas por Kandinsky (ponto e linha sobre plano) e por Klee – *The thinking eye, The nature of nature* (Wollner, 2002, *apud* Dias, 2004, p. 17).

Moholy-Nagy, ex-professor da Bauhaus, fundou a escola de Chicago, onde Pietro Bardi coordenava a equipe de professores composta por importantes nomes do campo das artes e áreas correlatas. Entre eles, destacam-se os arquitetos Lina Bo Bardi, Jacob Ruchti, Salvador Candia, Wolfgang Pfeifer, e os artistas Flávio Motta, Roberto Sambonet, Gastone Novelli, Leopoldo Haar e Zoltan Hegedus.

Nos exemplos anteriores, fica clara a participação dos arquitetos adeptos das linguagens modernistas no quadro docente do IAC. Naquele momento, os cursos de arquitetura eram representados pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP e pela Faculdade de Arquitetura do Instituto Presbiteriano Mackenzie, recém-criadas na cidade de São Paulo<sup>19</sup>. O ensino nessas instituições seguia a orientação de suas antecessoras – as Escolas de Engenharia –, e nessa conjuntura o IAC aspirava aproximar os conceitos modernistas da formação tradicional das Belas-Artes ao pensamento que se emoldurava no campo das artes daquele período. Além da arquitetura, outra área que se beneficiou da ação dos personagens do IAC foi o desenho industrial (DI), como disposto por Costa: “É importante notar que a atuação de alguns dos arquitetos que lecionavam no IAC também tangenciava o campo do DI, como a experiência de Lina Bo Bardi e do próprio (Jacob) Ruchti, que mantinha a loja de móveis e interiores Branco & Preto” (Costa, 2010, p. 48).

Nas aulas do IAC, eram apresentados os preceitos estéticos do funcionalismo proposto e trabalhado na Bauhaus dos anos 1920. A função era valorizada sobre a forma, e o decorativismo era rejeitado em favor dos elementos estritamente necessários à concepção industrial. Ao priorizar o projeto, os custos de produção seriam reduzidos, e o produto final se tornaria mais acessível ao público. Daí a atenção atribuída ao design gráfico, em especial ao cartaz, como instrumento de forte apelo popular. Nesse sentido, a importância do IAC é notória ao verificarmos o trabalho de seus profissionais/alunos na consolidação do design gráfico moderno e na difusão da estética funcionalista por meio desses produtos gráficos.

19 Este livro conta com capítulos exclusivos dedicados a tais instituições.

As disciplinas do Instituto giravam em torno das artes plásticas, em muito devido à formação do corpo docente. Entre seus alunos, encontramos futuros expoentes do design brasileiro, como Alexandre Wollner, Emilie Chamie, Gustavo Kresbs, Ludovico Martino, Maurício Nogueira Lima, Estella T. Aronis, entre outros.

Como parte integrante do museu, o curso beneficiou-se, além de suas instalações, de toda a atmosfera artística que permeava o ambiente. Exposições, palestras e grande parte das atividades culturais que influenciaram e marcaram o design brasileiro que encontrou campo favorável para se expressar, assim destacado por Costa: “É importante ressaltar que, em paralelo com o IAC, os cursos livres e as conferências que eram oferecidas continuaram em pleno funcionamento, e muitas vezes as atividades da escola se misturavam com as outras atividades didáticas do museu” (Costa, 2010, p. 49). Esse apontamento assinala a indissociável relação entre as atividades dos cursos do IAC e do MASP no cotidiano das artes paulistanas.

Dentre as ações do museu, há três exposições importantes: a exposição sobre a empresa italiana Olivetti, que na época se destacava no design; a exposição de cartazes suíços e, por fim, uma exposição retrospectiva do arquiteto e artista Max Bill, formado pela Bauhaus e fundador da Escola Superior de Design de Ulm, na Alemanha. Segundo Wollner, essas exposições representaram um evento determinante na formação dos estudantes (*apud* Dias, 2004).

A importância do Instituto de Arte Contemporânea do MASP para as artes nacionais é identificada pela presença de nomes representativos desse campo nos seus cursos, por suas práticas profissionais e difusão de novos parâmetros aplicados às atividades que surgiam, como o desenho industrial. Ali, constituiu-se um ambiente primoroso para que se desenrolassem discussões sobre certos motes que conduziram à modernidade nos campos do design, arquitetura e artes plásticas, presentes até os dias de hoje.

No entanto, o desconhecimento por parte da sociedade da época sobre a atuação desse profissional impossibilitou aos alunos serem plenamente absorvidos pelo mercado de trabalho. O setor produtivo não apoiou o curso e, com apenas três anos de duração e sem concluir uma turma, foi desativado por Pietro Bardi em 1953.

### Curso de Formação de Professores

Outro importante legado do Museu de Arte de São Paulo provém dos anos posteriores ao IAC, com a abertura do curso de Formação de Professorado em 1953. Segundo Flávio Motta (Costa, 2010, p. 49), responsável por dirigi-lo, esse curso foi um exemplo daquele que lecionava como Didática, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras – FFCL (atual FFLCH) da USP, intitulado “Desenho Didático”<sup>20</sup>. O curso de Professores de Desenho objetivava instruir professores das diversas disciplinas a empregar o desenho como técnica auxiliar a seus ensinamentos específicos.

Ao levar esse curso para o Museu de Arte de São Paulo, a convite de Bardi, Flávio Motta, como um dos representantes da vanguarda das artes paulistanas, procurou aproximar as novas linguagens artísticas de seus alunos, estimulando a sensibilidade e a criatividade. Dessa forma, o curso ganha um formato diferente de como era na USP – então, de desenho didático –, passando a “uma abordagem do ensino de desenho como disciplina autônoma” (Costa, 2010, p. 50).

Nos primeiros anos de 1950, o professor Motta se envolveu cada vez mais com as questões do MASP. No papel de monitor do museu, tinha a “função na qual uma de suas principais atribuições era apresentar o panorama da história da arte para os visitantes a partir da exposição didática, seja como professor efetivo da disciplina no curso do IAC entre 1951 e 1953” (Costa, 2010, p. 61). Nesse período, o museu enfrentava o questionamento da autenticidade de suas obras, e Motta participou da pesquisa, sugerida pelos amigos, de buscar referências estrangeiras<sup>21</sup>. Também substituiu a diretoria temporariamente durante o ano de 1954, enquanto eles realizavam mostras das obras do acervo na Europa.

A partir da segunda metade da década de 1950, a crise no MASP intensificou-se e encontrou uma oportunidade de parceria com a Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP, que propôs preservar seu acervo e garantir a continuidade de uma parcela de seus cursos. O diálogo estabelecido entre as duas instituições está registrado na obra *Memórias reveladas*, destinada à história da FAAP. Nessa publicação, verifica-se o envolvimento do professor Motta na condução da transferência das obras e cursos para a recém-criada Fundação.

20 Não há indícios desse curso como integrante do currículo regular do curso de licenciatura da USP, “ao que parece era muito mais uma colaboração entre amigos, um curso complementar” (Costa, 2010, p. 49).

21 Em uma ocasião, Flávio Motta acompanhou o casal em uma viagem aos EUA, e um dos intuitos era estabelecer contatos no campo das artes.

A relevância da implantação desses cursos (livres de artes e, principalmente, de Professorado) na construção da academia paulistana de design será apresentada adiante, em capítulo dedicado exclusivamente à Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) (capítulo 3).

#### 1.6.2.2 Escola Técnica de Criação – ETC

A Escola Técnica de Criação – ETC foi uma das primeiras iniciativas de implantação de uma escola de design no Brasil. Max Bill, que estava no Brasil em 1953, propôs um curso para ser instalado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ).

O designer suíço, naquele momento, acabara de inaugurar a Escola da Forma em Ulm e recomendou a Carmem Portinho, diretora do MAM-RJ, a instalação de uma escola sob os mesmos preceitos da escola alemã.

Anos mais tarde, em 1956, após visitar Max Bill, Niomar Sodré Bittencourt, diretora executiva do museu, retomou a ideia de abrir a escola dentro do museu e coube a Tomás Maldonado e Otl Aicher, ambos professores da Escola Superior de Design na HfG, a organização do primeiro currículo para a sucursal carioca (Anexo 2). Embasado nos moldes do curso que dirigia, Maldonado fez apontamentos sobre a situação do campo no Brasil e recomendações de mudanças na infraestrutura do museu.

As características da proposta curricular e física para a ETC estão expostas na obra de Pedro Souza, *ESDI: Biografia de uma ideia* (Souza, 1996, p. 119), na qual faz um relato detalhado das relações e troca de contatos entre os dirigentes e representantes das instituições. Conforme apresentado, era previsto um curso fundamental (iniciação visual, métodos de representação e integração cultural) para os dois primeiros anos, e nos dois anos posteriores deveria ser feita a opção entre uma das três habilitações: desenho industrial (design de produtos), comunicação visual ou informação.

A abertura da escola não chegou a ocorrer em consequência da conjuntura financeira e política da época e da ausência de quadro docente capacitado. No entanto, o assunto de associar atividades pedagógicas ao museu não se esgotou imediatamente dentro da instituição, como no caso de alguns cursos ministrados por Tomás Maldonado e Otl Aicher, em 1959 e

1960. Outro exemplo foi a implantação do núcleo de Tipografia, criado por Alexandre Wollner, Goebel Weyne e Aloísio Magalhães em 1962, dentro do MAM-RJ.

Apesar de a ETC não ter sido inaugurada, as ideias que orientaram sua concepção deixaram um legado para a academia do ensino brasileiro de design por meio dos planos propostos para seus cursos. A partir das convicções de Maldonado, importante personagem internacional desse campo, os esquemas<sup>22</sup> para a organização dessa escola e os objetivos de uma escola de design encontram-se em várias publicações afins. As informações obtidas, desde o primeiro contato com Max Bill até as aulas ocorridas dentro do museu, contribuíram significativamente para a montagem da Escola Superior de Desenho Industrial – ESDI, que viria a ser a primeira entidade brasileira específica de design com nível de graduação, adotada como referência por muitos planos educacionais.

Mesmo após a abertura da ESDI, o MAM-RJ não deixou de incluir o ensino em suas atividades e, além disso, criou em 1968 o Instituto de Desenho Industrial – IDI<sup>23</sup>. O contato direto entre o Instituto e a ESDI permitiu que o primeiro funcionasse quase como uma extensão da segunda, por meio da participação de seus alunos como estagiários ou integrantes do quadro profissional do IDI.

No curto período de vida, tendo encerrado suas atividades em 1980, o IDI foi responsável por uma série de atividades do campo do design, como o desenvolvimento de projetos de design de produtos e gráfico, a realização de exposições de design, a divulgação do design por meio de publicações, eventos e cursos e a consultoria para empresas. Entre os acontecimentos, podemos ainda destacar a organização do evento Desenho Industrial: Bienal Internacional do Rio de Janeiro nos anos de 1968, 1970 e 1972.

### 1.6.2.3 Escola Superior de Desenho Industrial – ESDI

Na sequência dos estudos para a implantação da Escola Técnica de Criação – ETC, que não chegou a ser efetivada, surgem as primeiras ideias de abertura da Escola Superior de Desenho Industrial – ESDI, embaladas pelas perspectivas políticas e de crescimento econômico. O início da década de 1960 era o momento propício para a implantação de um curso dedicado às demandas industriais, aportadas no âmbito do

22 Cf. Niemeyer (2007) e Souza (1996), por exemplo.

23 O IDI não tinha como foco o ensino, mas o MAM-RJ manteve cursos variados de extensão até os anos 1980.

desenvolvimento nacional; é quando passam a ter certas atividades correspondentes ao design.

O então governador do Estado da Guanabara (atual Rio de Janeiro), Carlos Lacerda, via a abertura desse curso como uma forma de se mostrar moderno e liberal, o que contribuía para sua projeção política, além de promover a preparação de técnicos para a indústria que pretendia implantar nesse Estado.

O desconhecimento do campo do design fez o governo buscar referências fora do país e incumbir Lamartine Oberg<sup>24</sup> de fazer uma visita a uma série de escolas europeias, em 1961, com o apoio da Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores. Essa viagem permitiu a Oberg conhecer a estrutura e a organização das escolas de design e estabelecer contato com Max Bill. O relatório decorrente dessa viagem motivou, ainda mais, Flexa Ribeiro<sup>25</sup>, que decidiu, com o governador, a implantação de um curso de desenho industrial/design. Já no fim do ano de 1961, foi montado um Grupo de Trabalho (GT) com o intuito de estudar e viabilizar essa abertura. E, ao término de 1962, em 25 de dezembro, é assinado o decreto<sup>26</sup> que cria a Escola Superior de Desenho Industrial.

A proposta curricular original sofria grande influência da Escola de Ulm, e a estrutura era similar àquela apresentada para a escola do MAM-RJ (ETC). O curso fundamentava-se na relação com as ciências exatas e no funcionalismo promulgado pela escola alemã. Sua organização contava com um curso fundamental, com duração de um ano e dividido em Integração Cultural, Meios de Representação, Metodologia Visual, Introdução à Lógica e à Teoria da Informação e Oficinas. A partir do segundo ano, optava-se pelas especialidades de Comunicação Visual ou Desenho Industrial, em um total de quatro anos de duração.

Nessa época, foram chamados para compor a coordenação e o corpo docente profissionais que atuavam em atividades relacionadas ao desenho industrial e à comunicação visual, ou que haviam passado por alguma escola de design no exterior, além de professores e profissionais de áreas correlatas. Nesse grupo, a ex-aluna Lucy Niemeyer apresenta nomes como:

Flávio d'Aquino (arquiteto, crítico de arte, professor-assistente de história da arte na Faculdade Nacional de Arquitetura – FNA), Aloísio Magalhães (pintor, gráfico, designer gráfico, professor visitante no Philadelphia College of Art), Alexandre

24 Lamartine Oberg era diretor do Instituto de Belas Artes do Estado da Guanabara.

25 Flexa Ribeiro era secretário da Educação e Cultura do Rio de Janeiro.

26 Decreto nº 1.443, de 25/12/1962. É criada a Escola Superior de Desenho Industrial como um órgão relativamente autônomo da Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Guanabara.

Wollner (designer gráfico, ex-aluno da Escola de Ulm e do IAC), Euryalo Cannabrava (professor catedrático do Colégio Pedro II, professor visitante na Universidade de Columbia), Antonio Gomes Penna (psicólogo, livre-docente de psicologia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras do Estado da Guanabara, assistente da cadeira de psicologia da Faculdade Nacional de Filosofia), Zuenir Carlos Ventura (técnico em redação, assistente da cadeira de literatura e língua portuguesa do curso de jornalismo da Faculdade Nacional de Filosofia), Karl Heinz Bergmiller (designer industrial, formado pela Escola de Ulm, ex-membro do escritório de Max Bill, na Alemanha), Orlando Luiz de Souza Costa (designer industrial, diplomado em Industrial Design pela Parson School of Design, de Nova York) (Niemeyer, 2007, p. 93).

Niemeyer (2007) ainda relata a influência do governo do Estado na indicação e escolha de alguns cargos da escola e cita nomes como Flávio d'Aquino, José Almeida de Oliveira, Edgard Duvivier, Antônio Rudge e Luís Fernando de Noronha e Silva, resultantes da proximidade de Flexa Ribeiro e Carlos Lacerda.

Em 1963, Maurício Roberto<sup>27</sup> foi nomeado o primeiro diretor, por Flexa Ribeiro, enquanto a Lamartine Oberg coube apenas a posição de docente de desenho técnico. Apesar de não ter uma relação direta com o ensino, o arquiteto foi presidente do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB) e atuou junto ao GT nos estudos que precederam a abertura da escola, o que lhe garantiu exercer o cargo durante o ano inicial do curso.

A primeira turma da ESDI teve início em julho de 1963 e contou com um processo seletivo qualitativo com provas de língua estrangeira, português/redação, teste vocacional, desenho e nível cultural – conhecimentos gerais –, seguidas de entrevistas com o corpo docente e o diretor.

Segundo Niemeyer (2007), a orientação da escola era basicamente pragmática, voltada para o mercado de trabalho, e o Centro de Coordenação, formado por representantes dos departamentos e discentes, era responsável pela elaboração e condução da linha de trabalho da escola.

Dentre as características históricas da ESDI, a referência ao currículo da escola alemã de Ulm foi tema de questionamentos durante muito tempo. Enquanto alguns autores

27 O arquiteto deveria atuar como interlocutor entre a instituição e os alunos.

pontuam que esse era descontextualizado da realidade socio-cultural brasileira e sem participação dos setores produtivos – como na opinião de Niemeyer (2007) e Melo (2006) –, outros, como Souza, acreditam que “[...] a ESDI não fora caracterizada rigorosamente segundo os padrões originais da HfG-Ulm de Max Bill nem segundo os critérios da reforma operada a partir de 1956” (Souza, 1996, p. 116), mas teve uma orientação técnico-produtiva.

A escola buscou, em seus primeiros anos, construir os parâmetros das atividades profissionais que rondavam o desenho industrial nacional e aliar-se ao discurso político e ao crescimento econômico, industrial e tecnológico. Assim, o grupo de especialidades foi revisto e dividido em: Comunicação Visual (CV), Desenho Industrial (DI) ou CV e DI juntos, com a disciplina de Desenvolvimento de Projeto como tronco principal da formação profissional.

Nesse contexto, não foi aleatória a escolha do modelo ulminiano que surgiu como alternativa para os brasileiros que estudavam a implantação de cursos de desenho industrial/design, pois esse padrão condizia, em grande parte, com as pretensões políticas da época.

As bases racionalistas provenientes do ensino de Ulm encontraram no Brasil um campo fértil no discurso que aqui se propagava; contudo, não é possível admiti-la como única condicionante na formação da academia esdiana<sup>28</sup>. É importante não esquecer ainda que outras culturas, como a americana, principalmente, exerceram influência no desenvolvimento e ensino do design, pois embora a influência da Bauhaus estivesse presente, “ao lado do ulminismo havia um americanismo sob influência de Décio Pignatari, que pregava a vitalidade do mercado de massa conforme o padrão norte-americano” (Leite, 2003, p. 147).

A participação de pessoas ligadas ou sob a influência de outras instituições e a incerteza de atuação do campo do design brasileiro fizeram outra questão relacionada ao ensino da ESDI ser colocada, ao longo do tempo: a endogenia (Niemeyer, 2007), derivada da continuidade dos métodos de ensino aplicados pelos primeiros docentes e adotados pelos seguintes, muitos ex-alunos da instituição.

Isso permitiu que, de certa forma, o ensino da ESDI se caracterizasse por refletir em suas atividades acadêmicas os métodos que os docentes adotavam na prática profissional.

28 De origem da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI).

Como responsáveis pelo conteúdo das disciplinas, de certo modo esses professores contribuíram para que o perfil dos primeiros desenhistas industriais diplomados brasileiros e, conseqüentemente, da definição inicial do campo brasileiro, estivesse, em parte, baseado nas proposições daquela escola.

Os primeiros anos da escola foram marcados por propostas e mudanças na organização dos cursos. Em 1964, o diretor Flávio d'Aquino promoveu uma reformulação do programa ao questionar a importância da disciplina de Desenvolvimento de Projeto e a integração sobre disciplinas teóricas e práticas. Em 1965, o professor Décio Pignatari<sup>29</sup> defendeu uma atitude mais experimental e apresentou um esboço de nova setorização da escola, baseada no conceito de processo (Souza, 1996, p. 114), no mesmo período em que Maldonado se mostrava resistente em aceitar tanta ciência no ensino da Ulm na Alemanha.

Após algumas revisões, a grade curricular ativa no ano de 1966 na ESDI encontrava-se com sua estrutura completa, e no ano seguinte foi encaminhada para a Secretaria do Estado da Guanabara para o reconhecimento dos cursos, o que aconteceu em 1970. Essa mesma grade torna-se objeto de estudo, já em 1968, por uma comissão organizada pelo Conselho Federal de Educação (CFE), que a adota como referência a fim de organizar o primeiro Currículo Mínimo para os cursos de Desenho Industrial e Comunicação Visual, no ano de 1969.

Contudo, antes dessa divulgação, a escola viveu um período em que os questionamentos ganhavam amplitude interna, e a busca pela elaboração de uma proposta curricular “autêntica e original” (Souza, 1996, p. 138) fez a insatisfação paralisar parcialmente as atividades da ESDI.

No ano de 1968, acompanhando a crise brasileira do ensino, a escola carioca organiza sucessivas assembleias para discutir novos rumos pedagógicos, o que resulta em mudança curricular. Antes mesmo da implantação do Currículo Mínimo para os cursos de desenho industrial, a ESDI expôs sua vontade de mudança e organizou uma comissão durante o processo intitulada Assembleia Geral, formada por alunos e professores, para discorrer sobre a qualidade de seu ensino e a coerência com o mercado profissional.

O ano de 1969 inicia-se com a presença do Diretório Acadêmico na condução da escola e novas propostas de

29 Décio Pignatari (20/8/1927 – 2/12/2012), foi um dos principais integrantes do grupo concretista paulistano, junto dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos. Além de poeta, Pignatari escreveu romance, peça de teatro e foi tradutor, professor e estudioso de semiótica, assunto de diversos de seus livros. Sua obra poética está reunida em *Poesia pois é poesia* (1977). Disponível em: <[www.http://editora.cosacnaify.com.br/Autor/635/Decio-Pignatari.aspx](http://editora.cosacnaify.com.br/Autor/635/Decio-Pignatari.aspx)>. Acesso em: 2 dez. 2014.

revisão curricular. Nessa fase, já com a publicação do AI-5, o momento político desfavorecia qualquer tentativa de mudança e as reuniões não atingiram os objetivos desejados. No entanto, conseguiu-se estabelecer um Centro de Coordenação, aumentando a representação discente, a duração do curso para nove semestres e a formação conjunta das habilitações de desenho industrial e comunicação visual, como a mais significativa das mudanças (Braga, 2005, p. 125). Apesar disso, a dificuldade da contratação de professores não foi um dos pontos solucionados e o poder ficou centralizado nas mãos do diretor.

A importância da ESDI para o campo acadêmico e profissional do design brasileiro é apresentada em diversos estudos e publicações. Ao longo dos anos, ela consolidou sua posição referencial no ensino do design nacional. Como primeira experiência acadêmica brasileira específica de design no nível de graduação, formou os primeiros grupos de profissionais específicos e concentrou alguns dos precursores do campo e, com eles, suas experiências e crenças. Ao lado de São Paulo, o Rio de Janeiro contou com muitos agentes que fizeram parte da academia e dos acontecimentos iniciais voltados ao desenho industrial e à comunicação visual.

#### 1.6.2.4 Instituto de Arte e Decoração (Iadê) (1959-1987)

Outra experiência de ensino das atividades relacionadas ao campo do design foi o Instituto de Arte e Decoração (Iadê), que nasceu em 1959, na cidade de São Paulo, sob o propósito de ser um curso superior. A pretensão inicial de seus fundadores era ofertar cursos voltados ao projeto de interiores e decoração, mas, em decorrência da conjuntura política do regime militar e das restrições por ele impostas, uma vez vetado, seus diretores decidiram transformá-lo em curso técnico. Assim, aproveitando-se da intenção do governo de ampliar a mão de obra técnica qualificada, nasceu o Curso Técnico de Desenho de Comunicação do Iadê, nos moldes de um colegial técnico de desenho e comunicação.

Ao longo de seus 32 anos de duração, o Iadê, além dos cursos técnicos de desenho de comunicação e de administração de empresas, ofereceu cursos livres e de decoração. Este último foi dividido em um curso específico com um ano de duração, ao passo que o colegial técnico de desenho de comunicação era formado por comunicação visual, artes, fotografia,

literatura, português, redação criativa, estudo da imagem estática e em movimento, história da arte, estudos de materiais, matemática, sociologia, semiótica, desenho técnico, desenho de livre expressão, projeto, além de outras matérias exigidas pelo MEC.

Criado pelo cenógrafo italiano e professor Ítalo Bianchi, com o espanhol Emílio Hernandez Cano, o historiador da arte Paulo Ramos Machado e o administrador Mishiro Motoda, o instituto foi um dos espaços que colaborou para difundir o conhecimento do design, com áreas correlatas como a fotografia e a cenografia. Em meados da década de 1960, o Iadê oferecia ótimas instalações para seus cursos e chegou a contar com mais de mil alunos (Leon, 2005, p. 96) na sede próxima à Avenida Paulista.

No ano de 1965, o instituto inseriu em seu currículo a comunicação visual e o desenho de objetos, o que fez Ítalo Bianchi convidar arquitetos para lecionar. Esse grupo era composto por Haron Cohen, Laonte Klaw, Sami Bussab, Ruy Ohtake, Sérgio Ferro, J.J. de Moraes, Antonio Benetazzo e Carlos Henrique Heck.

Essa escola contou com nomes significativos para o campo das artes e do design, muitos vindos de outras instituições, os quais contribuíram para a composição da academia paulistana do design em seus primeiros anos. Desse grupo também fez parte, a partir de 1968, Alexandre Wollner, que levou Ricardo Ohtake como assistente, que, posteriormente, tornou-se professor. Ainda como assistentes encontramos Tizuka Yamasaki, Márcio Colaferro, Isabella Assunção e Cássia Machado Klaw.

Mesmo ao se transformar em um curso de segundo grau, o Iadê praticava a liberdade em todos os seus âmbitos, desde o comportamental ao estrutural, com a adaptação das matérias de conhecimento geral próximas às de um curso de design, tanto que conseguiu desenvolver um ensino experimental, de acordo com os questionamentos e posturas libertárias do período, ao contrário das crises ocorridas nas escolas tradicionais (Leon, 2006).

É nessa época, entre 1968 e 1971, que encontramos no currículo a inserção da história em quadrinhos como linguagem específica e a presença no corpo docente de importantes nomes do campo do design, como Oswaldo Lousada, Ana Belluzzo, Wesley Duke Lee, Roberto Lombardi, Dalton de

Lucca, Luiz Baravelli, Carmela Gross, José Resende, Carlos Fajardo, Jorge Carbajal e Paulo Jorge Pedreira.

Além de reunir um grupo expressivo de professores, o Iadê teve como alunos profissionais que se tornaram personagens representativos do campo das artes e do design: Renata Rubim, Márcio Colaferro, Auresnede Pires Stephan, Fernanda Sarmiento, Lenora de Barros, Fabíola de Barros, Sérgio Romagnolo, Esther Grinspum, entre outros.

### 1.7 Marcos curriculares

As décadas de 1960 e 1970 promoveram uma série de mudanças no sistema de ensino brasileiro. No presente e específico caso, que se refere ao ensino regular de design, é relevante pontuar algumas dessas ações, pois além de influenciarem os rumos brasileiros como um todo, foram contemporâneas da montagem dos primeiros cursos de design. Em decorrência das discussões sobre a definição e regulamentação desse campo, aquele momento produziu grandes influências para a composição da academia.

Até meados da década de 1960, a estrutura do ensino superior era baseada na cátedra, entendida como “unidade operativa de ensino e pesquisa docente, entregue a um professor” (Fávero, 2006, p. 24), que proporcionava privilégios a seus responsáveis, os professores catedráticos. Esse sistema permite tanto garantias de permanência nos cargos como indicações para docentes de disciplinas – chamado de “*alma mater* das instituições de ensino superior” por Fávero (2006, p. 24) – e prevaleceu até 1968, quando foi extinto na organização do ensino superior, mediante a Lei nº 5.540/68.

Foi nessa condição que se formulou a primeira Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, a LDB nº 4.024/61. Essa lei estabeleceu o Currículo Mínimo para o ensino regular superior com a finalidade de permitir maior flexibilidade na estrutura de ensino e expandir o acesso à educação, seguindo as diretrizes do desenvolvimento econômico pregado pela política nacional.

Os estabelecimentos educacionais deveriam “produzir” profissionais que atendessem à incipiente indústria, o que foi facilitado com a criação do Conselho Federal de Educação (CFE) e consequente centralidade de poder. Em sua obra *Educação no Brasil: anos 60*, Ivani Fazenda (Fazenda, 1988),

além de enfatizar o exagerado uso dos termos “produção” e “produtividade” nas questões educacionais, caracteriza esse período como decorrência dos acordos internacionais e das tomadas de decisões governamentais sob os parâmetros das camadas mais abastecidas da sociedade. Essa situação é ressaltada na segunda metade da década de 1960, após o golpe militar de 1964, quando ocorre uma das mais significativas alterações no campo educacional brasileiro, a Reforma Universitária de 1968, antes mesmo da aprovação da segunda Lei de Diretrizes e Bases, a LDB nº 5692/71. Esta última, por sua vez, caracterizou-se pela articulação com o ensino médio e pelas normas mais claras de organização e funcionamento do ensino superior. Dessa lei resultou a gênese do “primeiro grau”, com duração de oito anos, como junção do curso primário e do curso médio ginasial, ao passo que o ensino médio colegial passou a ser chamado de “segundo grau”.

Em 1968, a Lei nº 5540/68 fixou os Currículos Mínimos Profissionais para os cursos brasileiros em nível de graduação. Isso permitia ao Conselho Federal de Educação (CFE) definir os conteúdos dos cursos com o propósito de estabelecer relativa igualdade entre os currículos plenos de cada área e fixar disciplinas obrigatórias, ao passo que às Instituições de Ensino Superior (IES) ficou reservado complementar seus currículos com outras matérias optativas.

Essa organização foi criticada por muitos pesquisadores do ensino por desconsiderar as diferenças entre as escolas e, em vez de permitir a maleabilidade dos cursos, construiu um modelo que não permitiu a inserção de propostas particulares devido à dedicação exigida aos conteúdos obrigatórios, como escrito por Couto:

Os Currículos Mínimos, direcionados basicamente ao exercício profissional e presos a estruturas rígidas, conduziram a uma formação superior carente de flexibilidade que, na maioria dos casos, não acompanhou as mudanças sociais, tecnológicas e científicas do processo de desenvolvimento da sociedade. Desse estado de coisas resultou uma crescente defasagem dos graduados em relação ao componente desempenho necessário no contexto pós-acadêmico (Couto, 2008, p. 18).

No fim da década de 1960, essas mudanças não passaram incólumes pela atmosfera vivida pela ESDI. No mesmo ano

de 1968, a escola repensou suas diretrizes, o que culminou na paralisação parcial dos cursos e em um período de transição e reformulações do seu currículo.

A organização do currículo da ESDI, antes desse episódio, era comparável, em certo nível, à da Escola de Ulm, contava com um curso fundamental e a ênfase dada às atividades projetuais moldou o que viria a se tornar referência para as primeiras escolas de design no Brasil. Na ausência de parâmetros curriculares, a influência dos conceitos empregados na escola alemã orientou, mesmo que indiretamente, os primeiros currículos brasileiros, como sinalizado por Rita Couto<sup>30</sup>: “O currículo proposto para a ESDI se tornaria paradigma para o ensino do design no Brasil” (Couto, 2008, p. 21). Sobre essa afirmação, a professora ainda esclarece que:

Aqui estamos falando do primeiríssimo currículo da ESDI, datado de suas primeiras turmas e que, se não estou enganada, é o que foi encaminhado em 1967 para a Secretaria do Estado da Guanabara para o reconhecimento do curso em 1970 e que foi objeto de estudo já em 1968 por Comissão junto ao CFE<sup>31</sup>.

Esse currículo era dividido em matérias básicas e matérias profissionais para o curso de desenho industrial, que deveriam ser desdobradas em disciplinas, permitindo liberdade e originalidade aos currículos plenos dos cursos. Rita Couto esclarece que “essa proposta [foi] considerada mais tarde extremamente aberta e gerou uma quantidade enorme de interpretações pelas IES<sup>32</sup>. Ela completa dizendo que “esse currículo de 1968, o qual foi sendo ‘interpretado’ pelas IES que surgiram após a ESDI, levou o CFE a tentar organizar a casa em 1978”.

Ao expor essas condições, Couto apresenta também um panorama dessa academia quando cita que, em 1976, havia dezesseis cursos de design, “dos quais 50% eram cursos de arte que se transformaram às pressas em cursos de design, pelo incentivo financeiro oferecido pelo governo federal” (Couto, 2008, p. 23), evidenciando a caracterização dos cursos que se formaram ao longo da década de 1970.

Segundo as formulações a partir de 1968, “caberia às Instituições de Ensino Superior (IES) complementar o Currículo Mínimo, acrescentando disciplinas efetivas ou não, que expressassem suas vocações regionais e as demandas particulares

30 Rita Maria de Souza Couto é professora e pesquisadora do ensino do design da PUC-RJ. Sua obra *Escritos sobre ensino de design no Brasil* (Couto, 2008, p. 5) é “resultado de anos de pesquisa sobre o ensino de design no Brasil empreendida pela autora. Em versão inicial, recebeu a contribuição do prof. dr. Gustavo Amarante Bomfim”.

31 Couto. Esclarecimento, Mensagem recebida por <bragamcb@usp.br> em 31 jan. 2011.

32 *Idem*.

de cada região, tornando-o um currículo pleno” (Couto, 2008, p. 26), mas o que ocorreu foi na contramão daquela flexibilidade almejada. A interpretação diferente das IES criou uma cartela enorme de abordagens, e a heterogeneidade nesses cursos fez o CFE criar, em 1978, uma comissão de especialistas para gerar um novo currículo mínimo da área, que foi aprovado apenas em 1987, pela Resolução nº 02/87 do CFE. O Parecer nº 62.187 do CFE dividiu o currículo em duas subáreas: Projeto de Produto e Programação Visual, com matérias de formação profissional distintas após o ciclo básico comum a ambas as habilitações.

No fim da década de 1960, os questionamentos levantados giravam em torno do verdadeiro valor do currículo mínimo e de permitir a integração do conhecimento diante da interdisciplinaridade do design. Algo que poderia ser abrangente, devido ao sistema de créditos instalado na reforma curricular de 1968, acaba por resultar o contrário, pois o regime de pré-requisitos e o grande número de disciplinas obrigatórias não garantiram ao aluno um sistema flexível. Para garantir a aplicação desse propósito, uma ação coletiva é realizada, como nos informa Vicente Cerqueira:

A fim de estabelecer um núcleo de conhecimentos específicos à prática profissional, em 1969, com o apoio da Associação Brasileira de Desenho Industrial (ABDI), surge a primeira tentativa de elaboração de currículo específico aos cursos de DI, tendo como prerrogativa a Lei nº 5540/68, que determinou a Reforma Universitária (Cerqueira, 2008, p. 779-780).

O primeiro Currículo Mínimo para os cursos de Desenho Industrial origina-se do Parecer nº 408/69, aprovado em 12 de junho de 1969, no qual encontramos citadas as referências das escolas alemãs, Bauhaus e Ulm. Nesse mesmo documento, o relator Cons. Celso Kelly cita a qualidade do ensino proporcionado pela ESDI, como segue na primeira página do documento (Figura 1.1).

O Currículo Mínimo para os cursos de Desenho Industrial foi organizado com um primeiro ano de curso fundamental e os três anos posteriores na habilitação escolhida, com duração mínima de 2.700 horas, similar ao da ESDI, sendo obrigatório o estágio no fim do curso. O primeiro semestre era eliminatório na ESDI, mas esse processo foi

No texto do parecer, recordamos que:

"duas grandes experiências acentuaram a *generalização* da arte, a associação entre *arte e indústria* e a *fruição da arte no uso comum* dos objetivos e ambientes: a Bauhaus, com Gropius à frente, e a Escola Superior de Ulm, à frente Max Bill".

Examinando anterior memorial relativo à experiência brasileira da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), do sistema do Estado da Guanabara, o Conselho Federal de Educação pôs em relevo "a excelência da escola, através de seus currículos e programas e da qualificação de seus professores", sem, contudo, poder pronunciar-se quanto ao currículo, por não se tratar de habilitação para profissão regulamentada, nos termos do art. 70 da Lei de Diretrizes e Bases.

**Figura 1.1** – Trecho retirado do Parecer nº 408/69, aprovado em 12 de junho de 1969.

abandonado em 1967. Sua organização contava com três grupos: matérias básicas, matérias profissionais para o curso de Desenho Industrial e matérias profissionais para o curso de Comunicação Visual.

As transformações e os questionamentos que pautaram o campo do desenho industrial nos anos 1960 desdobram-se na busca por mudanças acadêmicas e profissionais, que passaram a exigir novas formas de atuação, muito em decorrência da abertura de novos cursos ao longo do país nos anos 1970. De acordo com o levantamento publicado pela revista *Design & Interiores*, identificamos as seguintes escolas de design no Brasil naquele período: ESDI (1963), FUMA (1964), UFMA, FAAP e Mackenzie (1970), UFPE e União das Faculdades Francanas (1972), PUC-PR e Universidade de Guarulhos (1974), UFPR e Unesp-Bauru (1975), Universidade Santa Cecília dos Bandeirantes (1976), PUC-RJ (1977), UFPB e Faculdade de Desenho Industrial Mauá (1978) Faculdade da Cidade (1979) e UFRJ (1979) (*Design & Interiores*, 1990).

Com isso, no fim da década de 1970, o Ministério da Educação e Cultura convida um grupo de profissionais e professores para elaborar uma proposta inicial do novo Currículo Mínimo. Nesse mesmo ano (1978), promove-se um encontro na Associação Brasileira de Ensino de Engenharia (Abenge), do qual participaram representantes das entidades da classe (16 escolas e associações). Como resultado do seminário *Desenho industrial e o ensino*, logo as comunidades acadêmicas e profissionais elaboraram uma proposta de currículo mínimo. A seguir, durante a realização do *Primeiro Encontro Nacional*

*de Desenho Industrial (ENDI)*<sup>33</sup>, em 1979, ocorrido no Rio de Janeiro, uma proposta de regulamentação profissional e Currículo Mínimo seria ratificada e encaminhada para as instâncias governamentais.

Essa proposta do Currículo Mínimo (Anexo 3) determinava as áreas de atuação do profissional, as disciplinas a serem oferecidas e a duração mínima do curso. A divisão mantinha o núcleo básico, como disciplinas de Formação Básica (Matemática, Física Experimental, Meios de Representação Bidimensional e Meios de Representação Tridimensional) e Formação Geral (História da Arte e Tecnologia, Economia, Ciências Sociais – Antropologia, Sociologia e Psicologia – e Legislação e Normas); e as de conhecimento específico: Formação Profissional para Habilitação em Projeto do Produto e Formação Profissional para Habilitação em Comunicação Visual.

Além da aprovação da proposta do Currículo Mínimo, o I ENDI apresentou o anteprojeto de lei a respeito do exercício da atividade de desenho industrial, que define:

A profissão do Desenhista Industrial se caracteriza pelo desempenho de atividades especializadas, de caráter técnico e criativo para elaboração de projetos de sistemas e/ou produtos e mensagens visuais passíveis de seriação e/ou industrialização que estabeleça uma relação de contato direto com o ser humano, tanto no aspecto de uso, quanto no aspecto de percepção, de modo a atender necessidades materiais e de informação visual<sup>34</sup>.

O documento resultante do ENDI (Anexo 4) descrevia que, para a composição dos currículos plenos, as instituições poderiam desdobrar as matérias em disciplinas para atender às necessidades de cada localidade. Era mantida a carga horária de 2.700 horas, o período de, no mínimo, quatro anos, e previa-se que fosse implantada em 1981, em substituição à Resolução nº 5 do CFE, de 2 de julho de 1969, o que não acabou acontecendo. O Governo Federal não deu andamento a esse processo, que foi apenas retomado em 1987.

Apesar de não ser um documento oficial no início dos anos 1980, ele é considerado um marco de referência, por ser fruto da decisão de um fórum da categoria em que todas as instituições de ensino e profissionais chegaram a um consenso

33 “[...] ocorrido em outubro de 1979, na cidade do Rio de Janeiro. O 1º Encontro Nacional de Desenho Industrial – ENDI, foi um fórum promovido pelas associações existentes na época: ABDI, APDINS-RJ e APDINS-PE” (Braga, 2007, p. 11).

34 Artigo 1º, Capítulo I – Caracterização e Atribuições Profissionais. Anteprojeto de lei federal sobre o exercício da profissão de desenhista industrial. Rio de Janeiro: ABDI/APDINS-RJ/APDINS-PE, 1979.

para o campo do ensino e que, em 1987, torna-se oficial pelo Governo Federal. Assim, a importância desses encontros da área do design é apresentada por Braga:

Dos ENDI saíram documentos que orientaram as ações das diversas entidades criadas por grupos que procuraram organizar os designers em seus locais de origem. Entre estes documentos, alguns integraram o ideário que definiu durante um bom tempo o estatuto profissional do desenhista industrial brasileiro, como o Currículo Mínimo e as atribuições para o exercício da profissão, expresso no projeto de lei da regulamentação (Braga, 2005, p. 326).

Com isso, o tempo transcorrido entre a elaboração da proposta do Currículo Mínimo e sua implantação em 1987 ocasionou uma defasagem significativa de conteúdos, principalmente nos aspectos profissionais, que requisitaram novas competências às atividades de ensino e de projeto.

### **1.8 Uma questão de currículo**

Diante da importância do currículo como elemento de composição da formação profissional, a intenção neste contexto é expor alguns de seus conceitos para que sejam adotados nas condições cabíveis desta publicação. Nesta pesquisa, ele foi incorporado como um elemento representativo e integrante da formação profissional plenamente inserido no sistema educacional da época. Seu valor como instrumento de análise do ensino é verificado em muitos trabalhos dedicados ao entendimento, avaliação e proposição de questões acadêmicas e profissionais. Quando falamos em elaboração de cursos oficiais regulares, o currículo é uma das questões mais importantes e decisivas na aplicação da pedagogia a ser adotada.

Sob esses aspectos, muitos autores destacam a importância em inseri-lo nos estudos destinados às análises pedagógicas. Ao descrever o currículo, Maria Regina Álvares expõe a abrangência que esse elemento atinge nas esferas acadêmicas e o significado de considerá-lo na elaboração de um curso.

O currículo é peça fundamental no sistema educacional, uma vez que estrutura, norteia, orienta, direciona e organiza o processo de ensino-aprendizagem. Assim, a elaboração de um

currículo é de suma importância, uma vez que são vários os aspectos considerados: a realidade social, política e econômica; a realidade cultural, identidade e aspectos multiculturais; a influência ideológica; ética; estética; e a realidade do “estado da arte” das áreas do conhecimento técnico-científicos (Álvares, 2004, p. 52).

A grade curricular, como um dos componentes do sistema educacional, foi adotada como referencial principal neste estudo devido à possibilidade de identificação dos termos usados para as disciplinas e à análise comparativa desejada, de acordo com os objetivos da nossa pesquisa. Contudo, nesse momento, a elaboração de “uma proposta pedagógica não é uma mera listagem de conteúdos ou grade curricular”, mas sim a “expressão de um projeto político e cultural”, de acordo com o pensamento de Sonia Kramer (Kramer, 1997, p. 18), professora do Departamento de Pedagogia da PUC-RJ.

Diante das várias definições do termo “currículo”<sup>35</sup>, ao adotá-lo como objeto que orienta a formação profissional, deparamos com a complexidade do seu significado. Uma das primeiras definições para currículo é apresentada por Bobbitt: “A especificação precisa de objetivos, procedimentos e métodos para a obtenção que possam ser precisamente mensurados” (Bobbitt, 1918, *apud* Silva, 1999, p. 12). E, ao citar Bobbitt, Thomaz Silva (1999, p. 148) declara ainda que “além de uma questão de conhecimento, o currículo é uma questão de saber, poder e identidade”. Nesse sentido, por se tratar de uma escolha dentre as várias possibilidades de composição, sociedades, valores em um determinado período, o currículo reflete as questões de poder que o envolvem.

A importância de estudar as escolas, relacionadas neste trabalho, vem ao encontro do objetivo de revelar o que as guiou por “este” e não “aquele” caminho no início da academia do design. De acordo com Althusser (*apud* Silva, 1999, p. 31), a escola constitui-se em um aparelho ideológico central porque atinge praticamente toda a população por um período prolongado de tempo. Com isso, “a escola contribui para esse processo (de transmissão de ideologia aos seus estudantes) não propriamente através do conteúdo explícito de seu currículo, mas ao espelhar, no seu funcionamento, as relações sociais do local de trabalho” (Silva, 1999, p. 33).

35 Epistemologicamente, originário do latim *curriculum*, significa “pista de corrida”.

Ao abordar a origem do ensino do design, entre as décadas de 1960 e 1970, marcadas por significativas ações no campo do ensino brasileiro, torna-se necessário apresentar outro elemento de referência, o Currículo Mínimo, que segundo o Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP) seria:

Núcleo mínimo necessário de matérias, fixado pelo Conselho Nacional de Educação para uma adequada formação acadêmica e/ou profissional em todo o território nacional. Nota: 1. Esse currículo constitui o “núcleo de matérias fixado pelo Conselho Federal de Educação, Lei nº 5.540/1968, considerando o mínimo indispensável para uma adequação da formação profissional”<sup>36</sup>.

Provenientes da Reforma Universitária nº 5.540/68, os Currículos Mínimos fixados para os cursos de graduação foram assim definidos nas palavras de Guedes, ao expor que “o currículo mínimo deveria ser o núcleo de matérias consideradas indispensáveis para uma formação profissional adequada. Esse núcleo deveria ser complementado com matérias pelas instituições de ensino quando da criação dos cursos, formulando então o *currículo pleno*” (Guedes, 1997, p. 26). Verificase, ainda, que a variável permitida às IES estava na inserção das disciplinas complementares, o que não chegou a ser efetivado satisfatoriamente pela falta de clareza nos conteúdos disciplinares estipulados na grade mínima oficial.

Aqui encontramos, de maneira simples, a apresentação do elemento que conduziria a grande mudança do ensino brasileiro a partir da década de 1960. Com o Currículo Mínimo, pretendia-se assegurar, entre instituições de formações, regiões e diretrizes diferentes, uma uniformidade no aprendizado. Cada instituição tinha a liberdade restringida na organização de seus cursos, capacidades e contextos. A educação ficava limitada ao conteúdo proposto, sem possibilidade de alteração das ementas das disciplinas, o que interferia na identidade de cada curso.

Os Currículos Mínimos foram concebidos com os objetivos principais de: facilitar as transferências entre instituições; fornecer diploma profissional; assegurar uniformidade mínima, profissionalizante, aos formados; determinar a fixação de tem-

36 Disponível em: <http://www.inep.gov.br>. Acesso em: 27 jul. 2010.

po útil mínimo, médio ou máximo dos cursos; e observar normas gerais válidas para o País, de tal maneira que ao estudante se assegurasse, como “igualdade de oportunidades”, o mesmo estudo, com os mesmos conteúdos e até com a mesma duração e denominação, em qualquer instituição de ensino (Álvares, 2004, p. 52).

Nessa declaração, confirma-se a tentativa de uniformizar o ensino brasileiro ao mesmo tempo em que se esbarra na diversidade territorial, o que levanta uma das principais questões do ensino da modernidade, de como se manter atual e construir a unidade na diversidade.

Baseada na obra *A didática necessária* de A. A. Karling (1991), Maria Helena Guedes apresenta a definição de currículo como todas as experiências que o aluno executa sob a supervisão da escola (Guedes, 1997), o que vai ao encontro do que conhecemos na acepção comum, e completa com a conceituação usada por Michael Young e seus dois entendimentos, o “currículo de fato” e o “currículo como prática” (Young e Spours, 1975). O primeiro é muito semelhante ao praticado nas nossas universidades, e o segundo permite uma integração maior do conteúdo e das relações sociais e humanas.

A metodologia empregada para esta pesquisa pretendeu estabelecer uma maneira possível de buscar proximidade entre esses dois conceitos de currículo. Para tanto, além da análise das grades curriculares, também demos voz a personagens que vivenciaram de fato o currículo por meio da narrativa das dinâmicas em sala de aula, daquilo que foi possível ser lembrado e não se encontra escrito nos documentos oficiais escolares.

Como veremos adiante, para os objetivos de nossa pesquisa, o estudo das grades curriculares revelou não só as características de cada escola ao adotar o ensino de design, mas também algumas possíveis relações entre elas.

## FAU/USP: as sequências de desenho industrial e comunicação visual

### 2.1 Separação FAU-POLI

Originária do curso de Engenharia da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo (EP/USP), a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (FAU/USP) nasceu, em 1948, como um desmembramento e um curso independente daquele em que se formavam engenheiros arquitetos.

No curso da Escola Politécnica, havia predominância da técnica e certa carência de disciplinas reflexivas sobre a arquitetura, colocando-se em segundo plano o projeto arquitetônico e com a formação de um pequeno número de profissionais, o que limitava a profissão e facilitava a prática por aqueles que não possuíam essa formação. Nessas condições, a criação do curso independente de arquitetura não repercutiu como uma novidade dentro da EP/USP, tanto que a solução foi descrita sob o seguinte teor: “transformação do Curso de Engenheiros Arquitetos da Escola Politécnica na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo”, de acordo com Birkholz<sup>1</sup> e Nogueira<sup>2</sup>. (Nogueira e Birkholz, 1993, p. 8).

Em 1944, no primeiro congresso do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), manifestam-se algumas ideias de separação das escolas de engenharia e de arquitetura (Domschke, 2007). No ano de 1949, a faculdade sai das instalações da Escola Politécnica para ser implantada em um imóvel doado para fins educacionais pela família Penteadó, no bairro de Higienópolis, na capital paulista. A então residência *Art Nouveau* aristocrática deu lugar aos novos usos de seus espaços. Das antigas construções do quarteirão inteiro, restara apenas a casa. O porão foi ocupado pelo Grêmio da Faculdade (GFAU), e os quartos e salões, adaptados para as salas de aula e locais de reuniões.

- 1 Lauro Bastos Birkholz, professor catedrático de Planejamento Territorial Urbano e Regional, aposentado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.
- 2 Brenno Cyrino Nogueira, professor-assistente e doutor na área de Planejamento Urbano e Regional do curso de pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.